

83.3Р5-8
Т28

42925.

ворческий путь ТУРГЕНЕВА

СБОРНИК СТАТЕЙ

ПОД РЕДАЦЦ. Н. Л. БРОДСКОГО

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО

„СЕЯТЕЛЬ“

Е. В. ВЫСОПБОГО

ПЕТРОГРАД

1923

83.3Р5-8
Т 28

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

ТУРГЕНЕВА

СБОРНИК СТАТЕЙ

ПОД РЕДАКЦИЕЙ

Н. Л. БРОДСКОГО



КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО

„СЕЯТЕЛЬ“

Е. В. ВЫСОЦКОГО

ПЕТРОГРАД

1923

1955 г.

ПРОВЕРЕН 2009

1962 г.

1972 г.

ПР-СПЕЦИАЛ

ПРОВЕРЕН 2014

42925



Петрооблит № 47:4.

Тираж 2000 экз.

Типография „Красный Печатник“. Петроград, Международный пр., 75.

Фонд редкой книги
ТУРГЕНЕВА

ОТ РЕДАКТОРА.

Книгой о Тургеневе открывается серия сборников, характеризующих творческий путь мастеров русского художественного слова. Вслед за ней выходит книга о Достоевском. В дальнейшем предположены сборники о Пушкине, Гоголе, Гончарове, Л. Толстом, Чехове, причем не исключена возможность новых сборников о Достоевском и Тургеневе, для которых уже имеется материал.

Нет надобности пространно доказывать целесообразность подобных сборников, посвященных специальному изучению отдельного писателя. Если раньше такие книги появлялись только в юбилейные годы кого-либо из наших писателей (за исключением Пушкина, о котором почти каждогодно говорило известное академическое издание «Пушкин и его современники»), то в настоящее время, когда научная мысль все более и более сгущается вокруг монографических тем, частичных вопросов, стремится к уяснению микроскопических деталей, временно отказавшись от построения общей схемы литературного процесса за невозможностью говорить о школах и направлениях, раз не изучены и не описаны отдельные проявления этого процесса, — в настоящее время подобные сборники представляются наиболее желанным типом для интересующихся историей литературного развития. За последние годы идея подобных сборников настолько вызрела, что одновременно в разных местах стали появляться однотипные издания: в Петрограде недавно вышел «Тургеневский сборник» (под ред. А. Ф. Кони); в Москве печа-

тается первый выпуск трудов Тургеневской Комиссии Общества Любителей Российской Словесности «Тургенев и его время» (под моей редакцией); в Петрограде выходят сборники материалов и статей о Достоевском (под ред. А. С. Долинина); в Москве под редакцией Л. П. Гроссмана появится «Ежегодник о Достоевском на 1923 год»; в Москве же предпринято издание «Островский и его современники».

Таким образом, настоящая серия находит оправдание и поддержку в научных запросах нашей современности и стремится подчеркнуть первостепенную значимость этого объединения исследовательского и читательского внимания в специальном разрезе, в интересе к отдельному писателю.

Редактор сознает всю трудность последней задачи: в годы методологических исканий, распада старых теорий и оживленной борьбы разнофланговых строителей новой науки о литературе нелегко «объединять»... Но его понимание задачи литературного изучения, куда входят три проблемы — психология поэтического творчества («потебианство»), поэтика (в направлении, данном Александром Веселовским) и «историко-литературный социологизм» (под последним разумеется совокупность вопросов, покрываемых термином «тэнанизм»), позволяет думать, что в редактируемых им сборниках могут встретиться и те, кто «описывает» литературное явление (в его индивидуальном бытии или на историческом фоне), и те, кто «объясняет» его. К первым преимущественно относятся изучающие поэтический стиль писателя и те из психологов поэтического творчества, кто остается в рамках данного писателем текста (от черновика к последней редакции), вытравляя по возможности субъективные пристрастия и догадки; в рядах вторых стоят социологи, объяснительные попытки коих, при слабой разработке истории экономики страны, истории общественной мысли, долго еще будут считаться в лучшем случае «наукообразными». К этой же группе редактор относит и тех, кто дает собственное истолкование идеологии писателя — эти оценки важны, как голоса вдумчивых читателей-критиков писателя; на основании этих голосов строится важная в социологическом отношении тема о жизни писателя в общественном самосознании.

Тургеневский сборник почти исключительно «описывает» творческие искания и достижения писателя.

Первая статья устанавливает особенности тургеневской прозы, обращает внимание на те формальные ее приемы, которыми достигается ее своеобразное музыкальное звучание. К этой теме лишь недавно стали подходить исследователи, чаще анализируя отдельные произведения Тургенева: так, о ритмике тургеневской прозы писал Георгий Шенгели в первой части «Трактата о русском стихе» (Одесса, 1921); в одесском сборнике «Венок Тургеневу» (1918) Л. П. Гроссман посвятил несколько страниц характеристике прозы «Senilia», повторив свой интересный этюд в книге «Портрет Манон Леско»; харьковский проф. Е. Г. Кагаров поделился своими наблюдениями (по методу К. Марбе) над несколькими отрывками тургеневской прозы (см. «Изучение литературы в школе». Сборник статей под ред. А. М. Лебедева); в московском тургеневском сборнике печатается моя небольшая статья «Проза «Записок охотника» — несколько наблюдений над языком Тургенева», кое-какими примерами совпавшая с материалом Н. А. Энгельгардта. Автор этюда, открывающего наш сборник, единственный из всех исследователей, который сделал попытку обозреть прозу Тургенева в ее целом. В этом большое ее преимущество, которое признают и будущие исследователи, если даже с иных методологических принципов они станут изучать вопросы метрики и ритмики.

Все остальные статьи дают обильный материал наблюдений над стилем Тургенева, историей создания его произведений, касаются то отдельных приемов его творчества, то длительного пути его творческих исканий, устанавливают историко-литературные связи творчества Тургенева с его предшественниками в русской и европейской словесности, наконец, на анализе новеллы Тургенева и Чехова вскрывая эволюционный путь одного из жанров русской литературы. В этом обилии «стилистических» работ по Тургеневу не только знамение нашего времени, столь пристально всматривающегося в формальные особенности художественных произведений, — многие статьи задуманы и написаны задолго до наших «формальных» дней: этот интерес к стилю Тургенева, к его творческому пути является естественной реакцией на тот историко-культурный подход к его писаниям, который так долго тяготел над ними; с другой стороны указывает на исключительное богатство художественного мастерства, заключающегося в творчестве Турге-

нева и дающего вдумчивому наблюдателю множество толчков для изучения поэтики одного из благоуханнейших поэтов XIX века. Большинство статей нашего сборника построено на изучении индивидуального стиля Тургенева, вне рамок исторической поэтики.

Только статья А. И. Белецкого уводит писателя в глубь литературного процесса. Историк литературы нашего времени долго еще будет изучать «единичное», не «массовые» явления, — так мало изучено собственно литературное в литературном произведении, в «характеристиках литературных мнений» так много было историко-бытового и боевой публицистики, чуждой подлинной науке о литературе, изощренные методы изучений художественного творчества требуют такого напряженного и длительного времени, что нам остается только мечтать о той истории литературы, где писатель скроется в истории поэтических жанров, школ и направлений, где творческий гений будет виден только своими преодолениями традиции, революционной борьбой с установившимся литературным шаблоном. До той поры исследовательская энергия должна направляться на изучение словесного искусства отдельных мастеров.

Тургеневу, как и прочим представителям плеяды 40-х годов, не уделялось достаточного внимания в изучениях особенностей его стиля. Только с 1918 года, не считая известной работы К. К. Истомина о «Старой манере» Тургенева, стали появляться труды под тургеневским девизом «в деле искусства вопрос: как? — важнее вопроса: что?». Наш сборник примыкает к этим новым течениям в тургеневиане.

Одна из статей — Тургенев и Тютчев — помимо анализа стиля поэта рисует его философский лик. Эта тема, важная сама по себе, трактуется А. Лаврецким с той точки зрения, с какой никто не подходил к Тургеневу: «tütchевское» и «тургеневское» восходят к некоему единству мироощущения; Тургенев объясняется Тютчевым. Подобные аналогии, по нашему убеждению, значительно углубляют понимание писателя. Философ-мыслитель Тургенев заблещет ярче, если в его мировоззрении, человека XIX века, века борений позитивизма и метафизики, исследователь усмотрит «метерлинковское»...

Предлагая внимательному читателю настоящий сборник, редактор надеется, что книга о творческом пути Тургенева вызовет у читателя желание выйти на творческую дорогу самостоятельных изучений поэта: в его писаниях еще много «суггестивного» для пытливого ума, они продолжают быть насыщенными темами и вопросами, ждущими исследовательского внимания...

Н. Л. Бродский.

23 февраля 1923.
Москва.

Мелодика тургеневской прозы.

(Опыт анализа и обобщений) ¹⁾.

Le nombre est dans l'art comme
dans la science. L'algèbre est dans
l'astronomie, et l'astronomie touche
à la poésie; l'algèbre est dans la mu-
sique, et la musique touche à la poésie.
L'esprit de l'homme a trois clefs qui
ouvrent tout: le chiffre, la lettre, la
note. Victor Hugo.

Музыку я разъял как труп. Поверил
Я алгеброй гармонию.
Пушкин, Моцарт и Сальери.

§ 1. „Гармонии стиха божественные тайны не думай разгадать по книгам мудрецов“.

Эти стихи юноши А. Н. Майкова („Октава“, 1841 г.), которыми обычно открывается полное собрание его стихотворений, стали надолго как бы заветом. И правда, в 1841 г. в „книгах мудрецов“ о гармонии русских стихов и прозы можно было найти немного. От XVIII столетия имелись рассуждения о русском стихосложении Кантемира, Тредьяковского, Ломоносова, Державина. В риториках Ломоносова, Мерзлякова, Кошанского можно было прочесть о построении и классификации периодов в прозе, об украшении прозы, о тропах и фигурах. Допускалось лишь пять стоп. В начале XIX в. поднялся спор о гекзаметрах, созданных еще В. К. Тредьяковским, и о русских спондеях. Первый был принят, второй нет, хотя в гармонизации державинского стиха спондей постоянно и слишком

¹⁾ Это исследование было доложено в V заседании Петроградского Тургеневского Общества 1 июля 1920 г., состоявшемся под председательством А. Ф. Кони и С. А. Венгерова.

явно слышится и звучит. В первой половине XIX в. можно указать только „Опыт о русском стихосложении“ Востокова (1817 г.) и „Словарь древней и новой поэзии“ (1821 г.) в трех томах Остолова — замечательный труд. От второй половины XIX столетия можно указать Перевесского „Русское стихосложение“ (1853 г.) и В. Классовского „Версификация“ (1863 г.), где поднят вопрос о русских пэанах, но опять-таки, как и вопрос о русских спондеях, окончательно не решен из робости перед школьной теорией пятистопного стихосложения и искусственного скандирования с нарушением естественной силы ударений и разрушением при этом истинной гармонизации стихов. Затем можем упомянуть: Голохвастова „Законы стиха русского народного и нашего литературного“, исследования о русском народном стихе проф. Корша, Шафранова „О складе народно-русской речи“ (1879 г.).

До чего сами поэты не отдавали себе отчета в ритмах русского стиха, видно из того, что еще в 1896 году покойный Я. П. Полонский выражал нам недоумение, как это четырехстопный ямб в „Евгении Онегине“ начинается хореем:

Дай оглянусь...

По теории надо совершить насилие над складом стиха, перенося первое ударение на начало второго слова так:

Дай б — глянусь.

Полонский не знал, что четырехстопные ямбы Пушкина нередко начинаются стопой хореямбом, так: | ' - - | - ! | - ' | ; то-есть четырехстопный стих здесь становится трехстопным.

Дело глубокого и смелого изучения русской гармонизации и стихов, и наконец прозы двинулось вперед лишь теперь, в первое двадцатилетие XX века в школах русских модернистов. Это их великая заслуга перед наукой и поэзией. Трактат о ямбах Андрея Белого „Опыты“ да „Наука о стихах“ Валерия Брюсова сразу двинули дело. Ими были открыты в русских стихах все стопы греческого стихосложения. Русский стих строится по основной стопе и при скандировании является как бы скелет стиха; но при сохранении правильных ударений стих распадается на естественные стопы, от одно-

сложной (моносиллаб, назовем его¹⁾) до четырехсложных (пэаны и эпиритры). Того не довольно. Анализ открывает в русских стихах и многосложные стопы, неизвестные греческой метрике. Но если признать в русских метрах безударные стопы, пиррихий, трибрахий и процелеузматик (- ; - - ; - - -), то, не являясь самостоятельными стопами, они в сочетании с другими и дадут стопы многосложные. Не даром еще В. К. Тредьяковский сказал, что в русской просодии без пиррихия почти ни единого стиха сложить невозможно.

Эпиритры суть стопы прямо противоположные пэанам. Если вторые суть сочетания пиррихия с хореем и ямбом, то первые такие же сочетания с ямбом и хореем — спондеев. Так:

' - --	1-й пэан	1-й эпиритр
- ' --	2-й "	2-й "
-- ' -	3-й "	3-й "
-- - '	4-й "	4-й "

Пока не допускали пиррихиев и спондеев, не признавали пэанов и эпиритров.

Но если только допустимо в русской метрике существование пиррихиев и спондеев, то существование пэанов и эпиритров становится несомненным.

Следующие стихи Полонского доказывают особенно наглядно существование наших спондеев (| ' ' |):

Сто лет—сто зим!...
Я слышал, что тебе везет,

Что ты таким,

Брат, стал тузом, что страх берет!

И я был хват,—и ты был хват,

И как Бог свят—...

¹⁾ Мараёт он единственным духом
Лист.

Внимает он привычным слухом
Свист.

Пушкин.

Ужели мой
Благой порыв так нов и смел?
Нет, брат, надуть
Меня нельзя...

„Встреча“ — пьеса 70-х годов. Полонский тут прямо рассыпал спондеи.

Многосложные стопы весьма часто звучат в стихах Полонского, этого длинноволосого романтика 40-х годов прошлого столетия:

Я жду ее одну с приветом на устах,
В венке из полевых цветов, с серпом в руках,
Обремененную плодами золотыми...
(„Жница“).

„Обремененную“: | ---'---| — шестисложная стопа или сочетание анапеста с пирихием. Искусственное скандирование превратит эту стопу в три (обре | менен | ную) ямба, которые она замещает, помошью насилия над ритмом, ладом и складом стиха, его истинной мелодикой и звуковым составом. Но Пушкин еще указал народное выражение: „из песни слова не выкинешь“, не выкинешь, не нарушив склада. Так, не выкинешь слова и из стиха, не нарушив его склада. Точнее: нельзя выкинуть из стиха ударения, нарушить количество его тональности, не разрушив склада, музыки стиха.

Укажем еще многосложные стопы Полонского. Он сам нам выражал недоумение, какими стопами писаны следующие его стихи в поэме „Мими“:

И любовно ластясь к сонным
Берегам, загроможденным
Сглаженными валунами
Лоснящимися волнами,
Их зализывает раны...

Здесь между естественными ударениями лежат огромные зияния анакроз:



Полонский положительно отказывался ломать склад этих стихов (лосня | щими | сявл | наими) и таким насилием превращать их в четырестопные хореи. А тогда перед нами пяти- и шестисложные стопы: | ---'---| ; | '--- ---| ; | --'--- ---|. Еще примеры:

Не листочками березовыми...
Веет тучами сгустившимися,
Пахнет липами свалившимися...
(„В осеннюю темь“).

И всепревозмогающею | станет.
Одна святая сила: Истина!..
(„Эпилог Келиота“).

| ---'--- | : „И всепревозмогающею“ — девятисложная стопа Я. П. Полонского! „Твой стих“, — пишет ему А. Н. Майков, —

Блуждает странником косматым...
Люблю в его кудрях я длинных
И пыль от млечного пути...

Это, кажется, одна из самых длинных кудрей стиха Полонского. Мы потому приводим примеры из него, что он не модернист. Должно различать искусственное и естественное стопосочетание в русском стихе, по закону замещения стоп. Например:

Искусственное:	Естественное:
Роди лалье кате рина	Родила-ль Екатерина?
Имя нинни цаль на	Имянинница-ль она?
Чудо творца испо лина	Чудотворца- исполина
Черно брова я же на	Чернобровая жена.
Стихи четырехстопные.	Стихи двухстопные с цезурой.

Некоторые из модернистов не считают поэтому возможным делить стих на стопы; отрицают стопу, как единицу количества ритма в стихе, и строят двудольные, трехдольные и т. д. стихи без распадения их на стопы. Но такого рода системы еще не определились и едва ли определяются. Пока мы предполагаем читателю известными и признанными лишь системы Белого и Брюсова, основанные на стопе.

§ 2. Вышеупомянутые стихи А. Майкова („Гармонии стиха божественные тайны не думай разгадать по книгам мудрецов...“) справедливы в том отношении, что, предавшись „александрийству“ и кропотливым исследованиям внешних приемов словесного мастерства, раскрывая его секреты, можно впасть в то, о чем говорит злосчастный „вечный труженик и копиист, никогда — творец“, пушкинский Сальери:

Музыку я разъял, как труп. Поверил
Я алгеброй гармонию...

А создать ничего живого и вечного не мог.

Увлечение такого рода односторонними исследованиями, в ущерб изучению или скорее воспитанию внутренних приемов творчества, несомненно существует. Значение их только относительное. Они необходимы, но далеко недостаточны. Ведь стилистика лишь малая часть поэтики и заменить целого не может. Сознательное применение мастерских „секретов“ есть ремесленничество. Форма самородная, вдохновенно-творческая, конечно, не равнозначна с „инструментовой“ стихов или прозы — „хорошо сделанной“.

В своей речи по поводу открытия памятника Пушкину в Москве, в июне 1880 г., И. С. Тургенев выражает уверенность, что „под влиянием старого, но не устаревшего учителя — мы твердо этому верим — законы искусства, художнические приемы вступят опять в свою силу“.

К „художественным приемам“, несомненно, принадлежат и приемы гармонизации стихов и прозы. Нам „старый, но не устаревший“ и который никогда не устареет, учитель Пушкин говорит:

... Я плоды моих мечтаний
И гармонических затей
Читаю только старой нянечке,
Подруге юности моей.
(„Евг. Онег.“, гл. V, строфа XXXV).

„Гармонические затеи“ именно и есть тот вопрос, которому посвящено наше исследование.

§ 3. В заграничных университетских кабинетах экспериментальной фонетики давно занялись изучением ритмов прозы. У нас в сборнике Московского Пролеткульта „Горн“ (кн. II—III) появилась работа А. Белого „О художественной прозе“. Довольно обстоятельную рецензию на эту работу дал в „Жизни Искусства“ (№№ 454, 458, 459, 460) Б. Томашевский, впрочем, относящийся отрицательно к методу исследования Белого и к выводам его.

Белый, — говорит Б. Томашевский, — задался целью доказать, что между прозой и стихами нет разницы: „Вглядываясь пристально в чередование голосовых ударений“ в прозе, „мы видим, что оно сводится к определенному метру“.

В речи своей о Пушкине И. С. Тургенев приводит отзыв о нашем великом учителе остроумного французского писателя Проспера Меримэ, знатока русского языка.

Меримэ называл Пушкина величайшим поэтом своей эпохи и говорил: „У Пушкина поэзия чудным образом расцветает как бы сама собою из самой трезвой прозы“. Тот же Меримэ постоянно применял к Пушкину известное изречение: „Proprie communia dicere“, признавая это уменье самобытно говорить общеизвестное за самую сущность поэзии.

Прекрасные стихи суть проза, из которой расцветает поэзия. А прекрасная проза звучит упоительно, как стихи.

Белый определяет русский метр, как повторение в расположении ударений, и приводит таблицу греческих стоп, принятую и Валерием Брюсовым в его „Науке о стихах“, поясняя: „При анализе естественной речи мы будем считаться с таблицей“.

Русский метр есть чередование голосовых ударений. Метрическое начало в русских стихах и в русской гармонической прозе, по Белому, есть цепная последовательность ударных слоговых групп — элементов так называемых „стоп“.

Ритм есть линия звуковой волны, линия звучания неопределенной длины. Стих есть замкнутый звуковой период, который имеет „вступление“ и „концовку“. Метр там, где идет слово — повторение целостных периодов речи. Словосочетание

(предложение, фраза) при метре есть неизбежно стопосочетание. Стока же есть слогосочетание в ритме ударяемых и безударных слов. Рассматривая два ряда стопочередований — дактилохореическое и анапестомическое, А. Белый вводит еще термин односложных и двусложных „безударных интервалов“ (пиррихи). Вводя „паузы“, пустые промежутки метров, неударяемые лишние слоги метров — „анакрузы“, А. Белый называет „ритмическими перебоями“ переходы одной ритмической строки в другую, а „ухабами“ — столкновения ритмов. Впрочем, отыскивая в прозе даже внутренние рифмы, аллитерации и ассоцансы А. Белый оговаривается, что не всякая проза есть стих. Но у великих стилистов, по его мнению, проза есть стих не вмещающийся в узкое о нем представление учебников, почему правила ритма для прозы сложнее, чем правила метрики стихотворной, и писать яркой гармонической прозой труднее, нежели стихами. Проза — труднейшая форма поэзии.

Б. Томашевский находит у Белого „порок новейших стиховедов“: доверчивость к стопе, как единственной основе ритма. В своих исследованиях гармонизации русской прозы А. Белый „направился по ложному руслу стопосложения“. Но это потому, что для него и стихотворение есть стопосложение. Того же взгляда держимся и мы. По крайней мере Б. М. Эйхенбаум, вступив на иную дорогу в своем исследовании мелодики стиха Жуковского, свел все к ритмической фигуре повторения и почти одними анализами этой фигуры и ограничил исследование. Нельзя признать такой результат полным.

Наша работа, касающаяся пока только гармонизации тургеневской прозы, тоже в основу прозаических ритмов кладет определенные стопосочетания и строфическое их наслаждение и чередование.

Экспериментальная верификация и гармонизация есть искусственное построение стихов и прозы по схемам и формулам ее строфической инструментовки.

Классификация прозы в отношении ее гармонизации и ритмического построения есть описательная часть стилистики.

Более узкая классификация метрических стопосочетаний гармонической прозы дает формулы строфических наслаждений ритмов прозы.

Метрический анализ отдельных стопосочетаний дает основание схемам инструментовки.

Закон чередования метрических групп или стопосочетаний собственно сносится к строфическому метро-складу.

Проза Тургенева может быть подразделена так:

- 1) проза академическая (речи и статьи);
- 2) проза эпистолярная (письма);
- 3) проза диалогическая (комедии и диалоги повествовательной прозы);
- 4) проза повествовательная, негармонизированная;
- 5) гармоническая проза лирических отступлений и описаний природы и целых поэм (напр. „Довольно“), которую одну только мы здесь и изучаем.

Но полный анализ и гармонической стихо-прозы Тургенева (М. М. Стасюлевич первый заметил и понял, что И. С. Тургенев пишет стихи в прозе) должен был бы дать:

- a) ритмическо - строфическое построение тургеневского периода;
- б) логический ритм мыслеразвития тургеневской строфы;
- в) эмоциональный ритм образотворчества в воплощениях речевого потока.

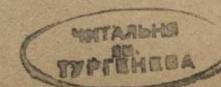
Исследование наше изучает только ритмы тургеневской прозаической строфы, ключем которых является метр.

В отношении аллитераций, ассоцансов и внутренних рифм мы тургеневской прозы пока не рассматриваем.

Проза есть фраза (предложение). Фраза состоит из слов. Фраза есть словосочетание. Слово — соединение ударных и неударных слогов. Каждое русское слово есть стопа. Итак, словосочетание есть стопосочетание. Прозаическая фраза — сочетание стоп. Склад, лад, музыкальная тональность, количество звука — основание ритма фразы.

Мера строки — единица количества звучания в ее пределах — метр, совпадающий или не совпадающий со словом. Метр русский строится ладом — тоном. Музыка речи русской зависит от тона, которым она произнесена, так что тон меняет самый смысл слов. За прямым значением произносимого слова русский человек ищет того, что сказано в нем тоном.

„То же бы ты слово, да не так бы молвил“, говорит народное творчество.



Можно тоном утешить, угнести, „донять“, нагрубить, приласкать, наградить.

Русский метр—чередование высоких и низких тонов, ударяемых и неударяемых слогов. Ритмы русской прозы суть волны речевого потока с гребнями и западениями. „Словеса книжные суть реки, напояющие вселенную“, сказал Нестор-летописец.

§ 4. Когда мы присутствуем при таинстве творчества великого художника-мастера и хотим уловить тайну создания, из слов—звуковых, условных значков вещей, из такого, казалось бы, рухлого, призрачного материала, из „звучка пустого“ („что слово? звук пустой“), как сказал Пушкин,—создания живых вещей, живых людей, живой природы, мы впадаем в бессилие, мы теряемся... Как подсмотреть тайну претворения пустоты в сущую вещь?

Анатомировать животрепещущее тело слова!

Не святотатство ли это, не словоубийство ли?

Вчитываясь, вглядываясь, вслушиваясь в ритмы гармонической русской прозы великих наших художников-мастеров: Карамзина, Пушкина, Лермонтова, Гоголя, С. Т. Аксакова, Льва Толстого, Тургенева и др., мы стали замечать в периоде их именно ту „цепную последовательность ударных слоговых групп“, ряды стоп, о которых говорит А. Белый. Это фраза-стих.

Особенно ясно это в гармонической прозе Тургенева, на которой мы и остановили все наше внимание. Тургенев много писал стихов хороших, но не первоклассных. И видимо потребность в певучих ритмах вылилась у него в прозе. Отмечая и выделяя эти строки стоп, мы заметили, что они составляют грани и переходы частей периода. Изучая ритмическое строение частей периода между явно метрическими строками — рядами, мы увидели, что и в них то же количество тонов, и они распадаются на фразы-стихи. Раскрыв столовой состав этих фраз, мы нашли полное строение тургеневского периода, который оказался не чем иным, как строфой.

§ 5. Метрический анализ „Затишья“. „Затишье“ написано в 1854 г. Откроем IV главу — описание свидания Вертьева с Марьей Павловной.

Здесь находим лирическое отступление: описание березового заказа. Метры, после ограждения несомненной, не метризованной прозой, начинают сразу литься потоком.

Вот пример перед нами полной, сложной Тургеневской прозаической строфы с разнообразнейшими переливами ритмической мелодии. Все это описание, ограниченное неметризованной прозой, распадается на 43 отдельных стопосочетания и на пять строфических отделов или циклических членов периода.

- 1) От I до XIV.
- 2) „ XV „ XXIV.
- 3) „ XXV „ XXXII.
- 4) „ XXXIII „ XXXVII.
- 5) „ XXXVIII „ XLIII.

В дальнейшем увидим, что число отдельных частей строфы может быть сведено и к тройственному делению (периодической трихотомии).

Метрический анализ лирического отступления.

Прозаическое ограждение.

A. Приехав домой, Вертьев не раздевался, и часа два спустя, заря только что начала заниматься на небе, его уже не было в доме.

На полдороге между его имением и Ипатовкой, над самой крустью широкого оврага, находился небольшой березовый заказ.

Лирическое отступление.

Первый строфический отдел.

- I. Молодые деревья росли очень тесно,
— / — / — / — /
- II. ничей топор не коснулся // до их стройных стволов:
— / — / — / — / //
- III. негустая,
— / — /
- IV. но почти сплошная
— / — /
- V. тень ложилась
— / — /
- VI. от мелких листьев
— / — /
- VII. на мягкую и тонкую траву,
— / — / (метрический перебой).
VIII. всю испещренную
— / — /

- IX. золотыми головками
 X. куриной слепоты,
 XI. белыми точками
 XII. лесных колокольчиков
 XIII. и малиновыми крестиками
 XIV. гвоздики.

Второй строфический отдел.

- XV. Недавно вставшее солнце || затопляло всю рощу
 XVI. сильным, || хотя и неярким
 XVII. светом; || везде блистали росинки,
 XVIII. кой-где внезапно загорались
 XIX. и рдели крупные капли;
 XX. все дышало свежестью, жизнью
 XXI. и той невинной
 XXII. торжественностью первых мгновений утра,
 XXIII. когда все уже так светло
 XXIV. и так еще безмолвно.

Третий строфический отдел.

- XXV. Только и слышались,
 XXVI. что рассыпчатые голоса жаворонков
 XXVII. над отдаленными полями,
 XXVIII. да в самой роще две, три птички,
 XXIX. не торопясь, выводили
 XXX. свои коротенькие коленца
 XXXI. и словно прислушивались
 XXXII. потом, как это у них вышло.
(перебой)

Четвертый строфический отдел.

- XXXIII. От мокрой земли пахло здоровым
 XXXIV. крепким воздухом; чистый,
 XXXV. легкий воздух
 XXXVI. переливался
 XXXVII. прохладными струями.

Пятый строфический отдел.

- XXXVIII. Утром, славным летним утром
(перебой)
 XXXIX. веяло от всего,
 XL. все глядело и улыбалось утром,
 XLI. точно румяное
 XLII. только что вымытое
 XLIII. лицо только что проснувшегося ребенка.

Прозаическое огражнение.

В. Невдалеке от оврага, посреди лужайки, сидел на раскинутом плаще Веретьев. Марья Павловна стояла подле него, прислонясь к березе и заложив назад руки.

Видим, что лирические отступления гармонической тургеневской прозы составляют строфу или строфический период.

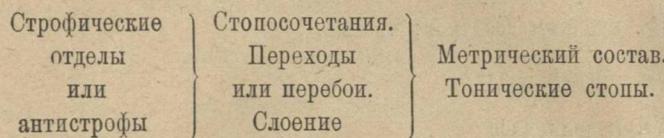
Строфа по перебоям или переходам метров, распадается на строфические отделы или антистрофы.

Основная ткань строфического сложения состоит из стопосочетаний или стопорасположений.

Стопосочетание есть белый метрический стих (метрический, конечно, не в мысле древнего античного стиха, а в смысле строгого распадения его на стопы) и распадается на тонические стопы.

Вся схема представится в таком виде:

Строфа или строфический период.



В целом каждое лирическое отступление, каждое описание природы в тургеневской прозе представляет целое, самозамкнутое художественное произведение. Иногда оно кратко. Иногда распространено (напр. в „Поездке в Полесье“). Иногда это целая поэма („Довольно“).

Общий вывод такой: проза Тургенева может быть подразделена в отношении своего строения так: а) проза логическая; повествовательная; б) проза диалогическая; в) проза собственно-гармонизированная лирических отступлений, или метрическая, явно распадающаяся на столосочетания, подчиненные определенным чередованиям и „перебоям“ метрической гармонии, и представляющая своеобразные белые стихи.

Анализируя формулы столосочетаний вышеприведенного отступления в „Затишье“, мы можем привести полное стоповое строение сложной тургеневской строфы к такой тричастной упрощенной схеме:

- | | |
|----------------------------------|--|
| Анапестическое основание. | I. 1. Анастасы.
2. Ямбический строй.
3. Анастасы.
4. Дактилический строй.
5. Анастасо-ямбический строй |
| Ямбическое основание. | II. 1. Дактили.
2. Ямбический строй.
3. Планы.
4. Ямбический строй.
5. Планы. |
| Дактилическое основание. | III. 1. Хореи.
2. Дактили.
3. Хореический строй.
4. Дактили.
5. Дактилический строй. |

Необыкновенное благозвучие тут достигается игрой стоп и разнообразием хода строя столосочетаний.

Здесь мы предложим опыт того, что мы называем „экспериментальной версификацией“, то-есть дадим стихотворное собственное построение тургеневской строфы по метрической схеме столосочетаний:

1. Над безбрежным простором серебристые тучки
плывут в струях эфирной выси.
Так сновидений светлый рой
духовное небо мечты проплывает,
в сладком забвенье святых созерцаний
откровенье тайн блаженства.
2. Думы ли то или призраки истинной жизни?
Душа упиться ищет ими,
непомеркаемая,
в кристальной блещущей громаде
очарования живого,
самозабвенная.
3. Ярче солнца, жарче молний
светоподатели духи явились;
хоры сладостным напевом
душу чистую чаруют;
радостно верится снам очаровникам...
Если бы грезить так было возможно, не просыпаясь!..

Эта стихотворная строфа построена по метрической формуле несколько упрощенной строфы тургеневской гармонической прозы, но, конечно, никто не мешает тому, кто более имеет досуга и терпения, построить стихотворную строфу и по формуле совершенно полной, со всеми переливами и перебоями гармонизации Тургенева.

Метрические столосочетания гармонической прозы Тургенева можно подвести под следующую классификацию:

- 1) простейшие столосочетания преимущественно ямбического строя, с перебоями в хореи и анастасы;
- 2) преимущественно анастасические и дактилические гекзаметроподобные столосочетания с перебоями в ямбы и хореи;

3) сложнейшие стопосочетания с системою переходов от анапестов и дактилей через хореи и ямбы к анапестам же, и через ямбические и хореические стопосочетания, через анапесты и дактили к ямбам же и хореям (расслоения строфических ритмов).

Изучение тургеневской гармонической прозы, ее стопорасположений и разнообразных сочетаний или слоения таких стопорасположений, всех сложных формул строфического строения тургеневской прозы, может дать много, и собственно для стихотворной формы, ибо возможно строить тургеневские строфы в стихах как белых, так и рифмованных, и вообще пойти по совершенно новой дороге свободного сочетания разнообразных словоизречений в строфических ритмах (таковы были первые „симфонии“ Андрея Белого).

То же „Затишье“ в описании ночного переполоха и утопленницы, покоящейся на смертном одре, дает ряд строфических метризованных стопопостроений, причем интересно построение диалогических фраз и введение народного строя, причета или заговора.

Стопосочетания тургеневского текста:

1. Подошел к окну и приложился
лбом к холодному стеклу —

/ / / / /
/ / / / /
(хореи)

Дополнения
экспериментальной
версификации:

Вихрь осенний по саду
кружился,
выл, слагая литанию
злу.

2. Его собственное лицо

тускло глянуло на него с надворья —

- -' | - -'
- - || - -'
(пэаны)

На овраженное крыльцо
Что-то призрачное
нашло с надворья.

3. Словно в черную завесу
уперлись его глаза —

/ / / / /
(хореи)

Дальше озера и ближе к лесу
раздавались голоса.

4. И только спустя немного времени мог он
различить на беззвездном небе ветви деревьев,
(гекзаметры).

5. порывисто крутившиеся среди мрака.

/ - - | - ' - | - -' | -
Их тормошил неугомонный ветер.

- -' - -' - (перебой) (ямбы)

— И рвал с ветвой, на
Дополнение: землю их бросал,
И ветви голые стучали,
как скелетов
Высоко к небу поднятые
руки.

Дополнения экспериментальной версификации второго столбца наглядно показывают, что пред нами проза, составленная из метрических строк в своеобразной их последовательности:

хореи; пэаны; хореи; гекзаметры; пэаны; ямбы.

Начинается смятение в темном саду. Это выражено замечательно искусными стопосочетаниями и перебоями метра.

Слышались смятенные голоса, восклицания,
торопливые шаги, двери хлопали.

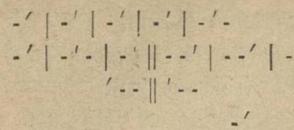
Вот раздался женский плач,
крики поднялись в саду,
другие крики отозвались дальше...

Тревога в доме росла, || становилась шумнее с каждым
мгновением...

... Пожар!

Стопосочетания этого разительного места таковы:

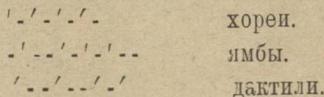
/ - - | - ' - | - -' | - ' -
' - | ' - | ' - | ' || ' - | ' -
' - | ' - | ' - | '
' - | ' - | ' - | '
} Быстрый
хореический ход.
(метрический перебой).



Ямбический ход.
Пентаметр.
Анастезы.
Ямб.

Далее следуют диалогические фразы, весьма интересные по стопосочетанию:

- Что такое? Что случилось?
- Пропала, утопла, в воду бросилась!
- Кто в воду бросился? Кто пропал?



Проза следующего отрывка построена по мелодии народного причета, как многие лирические отступления тургеневской прозы.

- Сама я, окаянная, слышала,
как она, голубушка моя, в воду бросилась,
(перебой)
как билась в воде,
как закричала: спасите!
а там еще разочек: спасите!
- Как же ты не помешала ей, помилуй?

1 2 3 4 5 6 (Хореический строй).

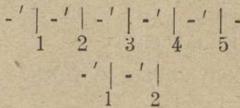
- Да как, батюшка, сударик мой, помешать?
Ведь я, когда ее хватилась,
то уж ее в комнате не было,
а мое сердечко, знать, чуяло...

Здесь слышим явно былинную напевность:

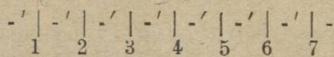
...Сама я, окаянная, слышала
как она, голубушка моя, в воду бросилась...
...то уж ее в комнате не было,
а мое сердечко, знать, чуяло...

Замечательно дальше ямбическое вступление в сложное строфическое построение прощания с телом бедной утопленницы.

Перед отъездом он пошел проститься
с покойницей...



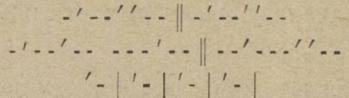
Она лежала на столе в гостиной в белом платье.



Далее следуют стопосочетания исключительной мелодической и ритмической красоты:

Густые ее волосы || еще не совсем высохли,
какое-то скорбное недоумение || выражалось на ее бледном
лице.

не успевшем исказиться.



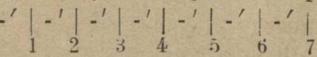
В первом стихе видим полное равновесие двух стопосложений, разделенных цезурой; последний стих — четыре хорея подряд составляют переход к дальнейшим прекрасным сочетаниям:

Раскрытые губы, казалось,
силились заговорить и спросить что-то...
Стиснутые крест на крест руки
как бы с тоской прижимались к груди...

Первый стих: „Раскрытые губы, казалось“ — три амфибрахия — придают особую красоту дальнейшему звуковому потоку.

Но с какою бы горестною мыслью
не погибла бедная утопленница,
смерть наложила на нее печать
своего вечного безмолвия и смирения...

И кто поймет, что выражает мертвое лицо



в те немногие мгновения,

когда оно в последний раз встречает взгляд живых

-' | -' | -' | -' || -' | -' | -' | -' |
1 2 3 4 5 6 7

пред тем, чтобы навсегда

исчезнуть и разрушиться в могиле?

-' | -' | -' | -' | -' | -'
1 2 3 4 5

За дактилическими клаузулями строфического хода являются большие, чисто ямбические группы, сообщая звучанию целого особую силу и четкость.

Таково это замечательное стопосочетание.

В ритмической прозе каждая фраза звучит индивидуально строится в своей замкнутой отдельности, а затем эти фразы, по некоторым, пока не выясненным, законам сочетаются в сложный строфический узор.

Обратимся к анализу некоторых отрывков из „Переписки“ и „Фауста“.

Помните ли вы || те благодатные мгновения?

' -' | -' | -' | -'

Природа ласково и величаво || принимала нас в свое лоно.

' -' | -' | -' | -' | -'

Мы входили, замирая, || в какие-то блаженные волны.

' -' | -' | -' | -'
1 2 3 4

Кругом вечерняя заря || разгоралась внезапным и нежным
багрянцем;

' -' | -' | -' | -'
1 2 3 4 || -' | -' | -' | -' | -'
1 2 3 4

от заалевшегося неба,

от просветленной земли || отовсюду, казалось,
веяло огнистым и свежим || дыханием молодости,
радостным торжеством || какого-то безмерного счастья;

заря пылала; } -' | -' | -'
подобно ей } -' | -' | -'

тихо и страстно пылали || восторженные наши сердца,
и мелкие листья || молодых деревьев
чутко и смутно дрожали над нами...

' -' | -' | -' | -'
1 2 3 4

При свободном стопосочетании явная метрическая гармонизация. Самые ласкающие стопосочетания смыкаются в строфическое целое отдельными группами определенных стоп:

Мы входили замирая ...

' -' | -' | -'
1 2 3 4

Кругом вечерняя заря...

' -' | -' | -'
1 2 3 4

разгоралась внезапным и нежным багрянцем...

' -' | -' | -'
1 2 3 4

заря пылала,

подобно ей ...

' -' | -'
1 2

чутко и смутно дрожали над нами...

' -' | -' | -'
1 2 3 4

Здесь идут последовательно хореи, ямбы, анапесты, ямбы и дактили, ограждая стопосочетания пэзнического роскошного строя. Кажется, мы уже уловляем, нащупываем здесь какой-то закон смены стопосочетаний в гармонических ритмах прозы, но еще трудно выразимый, как некоторое только обобщение.

Рассмотрим еще следующее лирическое отступление в „Фаусте“.

Долго не мог я заснуть:

моя молодость пришла и стала

' -' | -' | -'

передо мною, как призрак;

' -' | -' | -'

' -' | -' | -'

Дактилическое медленное
вступление, полное
грусти.

огнем, отравой побежала

' -' | -' | -' | -'
4

она по жилам, сердце

' -' | -' | -'
3

расширилось и не хотело сжаться,

' -' | -' | -' | -'
5

Быстрый
ямбический строй;
3-х, 4-х и 5-тистоп-
ные ямбы.

что-то рвануло ||
 |---|'-|
 по его струнам,
 ---|'-||
 и зажгели желания.
 '---|'|---|'

Замечательное стопосочетание
 двух половин фразы, прямо
 противоположное:
 дактиль, хорей || анапест, ямб.
 Падение чувства;
 дактилическое заключение.

На этом отрывке видим, что проза Тургенева может быть сочетанием белых стихов, где идут по законам ритма чувств поэта дактили и пэаническая группа, ямбы; ритмический перебой в противоположности дактило-хорея и анапесто-ямба, дактилическое окончание.

По данной схеме можно построить преднамеренную строфу.

Опыт экспериментальной версификации:

Очи широко открой!
 Силы радостно прилив приемли;
 душу и сердце лаская,
 рои прекрасных сновидений
 встают золотокрылы;
 свободы призрак так пленительно играет,
 звучностью бега
 поражая меня,
 чарами голову кружит.

Часто мы можем выделить из текста фразы, построенные как пентаметры и гекзаметры или правильные многостопные хореи. Вот разительные примеры из „Поездки в Полесье“.

Не смотри туда, где блаженство, и вера, и сила —
 Где любовь как роса на заре сплет слезами восторга —
 Где голубка - радость
 Бьет лазурными крылами...
 ...Она ждала: вот - вот нахлынет счастье потоком...
 ...О, как все кругом было тихо и сурово печально...
 ...Я ощущал, я почти осознал ее непрестанную близость...
 ...Хотя бы один звук задрожал,
 хотя бы мгновенный шорох поднялся...
 ...Точ но свиток развивался у меня перед глазами...

Метрические формулы:

-|'-|-|'-||-|'-|-|'-|-
 -|'-|-|'-||-|'-|-|'-|-
 -|'-|-|'-|-|-|-|-
 -|'-|-|'-|-|-|-|-
 -|'-|-|'-||-|'-|-|'-|-
 -|'-|-|'-||-|'-|-|'-|-
 -|'-|-|'-||-|'-|-|'-|-
 -|'-|-|'-||-|'-|-|'-|-

Видим уже из немногих приведенных анализов мелодической тургеневской прозы, что она распадается на фразы, при чем каждая составляет законченное стопосочетание; при этом стопосочетания являются:

- 1) или многостопными ямбами, хореями, анапестами и дактилями;
- 2) или гекзаметроподобными комплексами стоп;
- 3) или особыми, которые пока назовем пэанистическими, обнаруживающими в себе многосложные стопы или сочетания весьма прихотливые ударяемых и безударных слогов.

Чередование фраз, как законченных стопосочетаний, следует закону, основания которого теряются в тайниках творческого процесса мастера-художника; но мы можем найти обобщения порядков этого следования. Целое дает строфическое свободное великолепное построение.

Должно различать ритм и перебои ритма. Перебои суть повторяющиеся интервалы звука и тишины, более сильного и более слабого. В ритме слова стопа есть интервал.

Ритм является там, где есть столкновение сил, не находящихся в равновесии.

Ритмическое состояние сознания, очевидно, опирается на ритмическом состоянии каждого ощущения, которое в свою очередь зависит от физиологического ритма органов восприятия и внешних сил, действующих на них. „Различные роды ритма, — говорит Герберт Спенсер (см. его „Основные Начала“, глава о ритме движения), — характеризующие эстетическое выражение чувства, не представляют нечто искусственное... а суть только более интенсивные формы волнообразного движения ... их можно

проследить и в обыкновенной речи. Каждое изречение обыкновенной речи имеет свои главные и второстепенные инфлексии, свой каданс, усложняемый второстепенными кадансами“.

Основание ритма есть неравенство.

Чем оно сложнее, тем разнообразнее ритм.

Чем оно менее сложно, тем ритм беднее.

Ритм прозы наиболее разнообразен, ибо здесь всего сильнее неравенство частей словесного выражения.

Как основанием стихотворной речи является стих, так основанием прозы—фраза.

Густав Флобер („Préface des dernières chansons de Louis Bouilhet“) от „жизненной фразы“ требует прежде всего, чтобы при произнесении вслух она ни мало не стесняла дыхания, следовала его ритму:

„Les phrases mal écrites ne résistent pas à cette épreuve; elles oppriment la poitrine, gênent les battements du cœur et se trouvent ainsi en dehors des conditions de la vie.“

Rytme de la prose. В стихах поэт владеет правилами определенными. Мера, цезура, рифма и известное количество практических указаний,—целая наука его предмета. В прозе—

а) нужно глубокое чувство ритма, подвижного (*rytme fuyant*), без правил, без очевидности;

б) нужны врожденные качества, и особенно могущество мышления;

в) бесконечно более тонкое и проникновенное чувство артиста, чтобы ежемгновенно менять движение, цвет и звук стиля, следя вещам, о которых говоришь.

„Quand on sait manier cette chose fluide, la prose française, quand on sait la valeur exacte des mots, et quand on sait modifier cette valeur selon la place qu'on leur donne, quand on sait attirer tout l'intérêt d'une page sur une ligne, mettre une idée en relief entre cent autres, uniquement par la choix et la position des termes qui l'expriment; quand on sait frapper avec un mot, un seul mot, posé d'une certaine façon comme on frapperait avec une arme, quand on sait bouleverser une âme, l'emplir brusquement de joie ou de peur, d'enthousiasme, de chagrin ou de colère, rien qu'en faisant passer un adjectif sous l'oeil du lecteur, on est vraiment un artiste, le plus supérieur des artistes—un vrai prosateur.“

Требованиям, которые предъявляет истинному прозаику Флобер, вполне отвечают проза и фраза Тургенева, его друга.

Форма прозы есть фраза. Мелодия прозы есть ритм фразы. Метр есть графика ритма в русской прозе или расположение в стопосочетание безударных и ударных гласных, повышений и понижений разнообразного количества. Элемент ритма—стопа.

Гармонизация прозы—строическое сочетание фраз, как разнообразных стопосочетаний. Ритм прозы—переливы звучания.

Мы уже выяснили построение этих изумительных переливов в прозе и фразе Тургенева.

Продолжим наш анализ.

Метрической простотой отличается следующий отрывок из очерка „Лес и степь“ („Записки охотника“) и вместе грациозностью формы.

1. Светлеет воздух, -' | -' | -
видней дорога, -' | -' | -
яснеет небо, -' | -' | -
белеют тучки, -' | -' | -
зеленеют поля. - -' | - -' | -

Правильные двустопные ямбы замыкаются в строфическое целое двустопным анапестом.

2. В овраге клубятся пары; -' | - -' | - -' |
жаворонки звонко поют, -' | - -' | - -' |
предрассветный ветер подул. - -' | - -' | - -' |

Следующая антистрофа сменяет ямб на трехстопные анапесты (ямб—анапест—анапест; хорей—анапест—анапест; анапест—ямб—анапест); как будто углубляются и расширяются аккорды словесной мелодии. И переходят в торжественное пентаметроподобное течение:

3. И тихо всплывает багровое солнце.

Свет так и хлынет потоком;
сердце в вас встрепенется, как птица.

-' | - -' | - -' | - -' | - (анапесты)
(хореямб) ' - -' | - -' | -
- -' | - -' | - -' | -

Ритм трепета сердца затем выражается быстрыми ямбическими стопосочетаниями с анапестическими переходами.

4. Свежо, весело, любо! -' | - - | ' - |

Далеко видно кругом. -' | - - | - - |

Вон за рощей деревня; -' | - - | - |

вон, подальше, другая. -' | - - | - |

5. Живее, кони, живее! -' | - - | - - | - |

Крупной рысью вперед! -' | - - | - - | - |

6. Как вольно дышет грудь, -' | - - | - - |

как быстро движутся члены, -' | - - | - - - | -

как крепнет весь человек, -' | - - | - - - | -

овхаченный свежим дыханьем весны. -' | - - | - - - | - - |

Изумительна стройность, простота и разнообразие метрических конструкций! Ритм трепета сердца выражен оригинальным сочетанием ямба, дактиля и хорея (свежо, весело, любо).

Быстрые ямбические колена сменяются анапестическим разливом заключения.

Здесь метры до того правильны, что невольно задаешься вопросом: да не вставлял ли Тургенев в прозу отрывки своих стихов? Конечно, этого не было. Тургенев начал свою литературную деятельность весьма удачной поэмой, одобренной Белинским. Он писал много стихами. Но целый том их оставлен им вне полного собрания сочинений. Стихотворный эпиграф к разбираемому нами очерку „Лес и степь“—стихи самого Тургенева—единственные стихи, допущенные им в последнее.

Истинные стихи Тургенева—его проза.

И пред ними рифмованные стихи его совершенно бледнеют. Казалось бы, особым богатством мелодики должны отличаться „Стихотворения в прозе“. Ведь прямо и указано—„стихотворения в прозе“—было дано издателем М. М. Стасюлевичем и взято им у Бодлера. Тургеневское заглавие—Senilia (Старческие). И оно относится и к содержанию, и к звучанию этих изящных произведений. Роскошь ритмов находим в молодых лирических страницах прозы Тургенева. А здесь и бедность мелодии и, относительный, прозаизм. Не даром это Senilia...

Продолжаем наш анализ:

... Солнце все выше и выше.

Быстро сохнет трава.

Вот уже жарко стало.

Проходит час, другой.

... Как весело сверкает все кругом,

Как воздух свеж и жидок,

Как пахнет земляникой и грибами!

... Солнце село; || звезда зажглась и дрожит || в огнистом море заката...

Быстрые, трехстопные анапесто-ямбические сочетания сменяются пятистопными ямбами; все разрешается величественным гекзаметром с хореическим введением.

-' | - - | -' || - -' || -' | -' | - -' | -
1 2 1 2 3 4 5 6

Получается особый восьмистопный „тургеневский стих“. Озволим себе продолжить помощью „экспериментальной версификации“:

„Звезда зажглась и дрожит в огнистом море заката“.

Странница! Что ты мне скажешь в этот таинственный миг?

Сладкою скорбью полна душа моя о далеком.

Как бы хотел я с тобой пламенем неба дышать!

Гекзаметроподобные стопосочетания придают затем эпическое спокойствие описанию природы. Сначала быстрые ямбические группы:

Весело пробираться || по узкой дорожке,

' - - | - -' - || -' | - -' | - (дактиль, псан)

между двумя стенами || высокой ржи.

' - - | - -' - || -' | - ' (перебой)

Колосья тихо бьют вас по лицу.

' | -' | -' | -' | - | (ямбы).

1 2 3 4 5

Васильки цепляются за ноги,

' | -' | -' | -' | -

перепела кричат кругом,

' | -' | -' |

лошадь бежит ленивой рысью:

' -' | -' | -'

Вот и лес.

Тень и тишина.

' -'

Начинаются гекзаметроподобные сочетания:

Статные осины высоко лепечут над вами;
длинные, висячие ветки берез едва шевелятся;
могучий дуб стоит, как боец, подле красивой липы;
вы едете по зеленой, испещренной тенями дорожке;
большие желтые мухи неподвижно висят
в золотистом воздухе и вдруг отлетают;
мошки выются столбом, светлея в тени,
темнея на солнце;
птицы мирно поют.

Необыкновенной красоты далее ускоряющаяся гармонизация легких, крылатых фраз!

... Ветра нет,
и нет ни солнца, ни света, ни тени,
ни движенья, ни шума.

Пробегает как бы три аккорда: „ни солнца“, „ни света“, „ни тени“ и замедленно еще два: „ни движенья“, „ни шума“.

... В мягком воздухе разлит осенний запах,
подобный запаху вина;

-' | -' | -' | -'
1 2 3 4

тонкий туман
стоит вдали над желтыми полями;

-' | -' | -' | -' | -'
1 2 3 4 5

Сквозь обнаженные бурые сучья дерев
мирно белеет неподвижное небо;
кое-где на ликах висят
последние золотые листья...

... Спокойно дышет грудь,
а на душу находит странная тревога...

Дадим схему всей этой изумительной симфонии словесной гармонизации художника - мастера, которая ясно покажет, насколько выше ритмы прозы однообразных ритмов обыкновенных стихов, лишенных ее свободы самых смелых сочетаний стоп.

-' | -' | -' | -'

А напесты.

-' | -'

Хорен.

1 2 3 4 5 6

-' | -' | -'

Ямбы.

1 2 3 4

| -'

Хореямб.

-' | -' | -' | -'

Ямбы.

1 2 3 4 5

-' | -' | -'

Дактили.

1 2 3 4

-' | -' | - || -'

А напесты.

-' | -'

Пэаны.

-' | -'

Ямбы.

-' | -' | -' | -'

1 2 3 4 5 6.

Такое смелое сочетание метров не мешает гармонии целого.

Но вот описание наступившего волнения в природе, и оно выражено самыми прихотливыми перебоями ритма:

... Но что это?

Ветер внезапно

-' | -'

налетел и промчался;

-' | -'

воздух дрогнул кругом;

-' | -'

уж не гром ли?

-' | -'

(хореямб).

-' | -'

Вы выходите из оврага...

- -' | - - | - -'

Что за свинцовая полоса на небосклоне?

- - | - - | - -' | - -'

Зной ли густеет? - - | - - | (анакруза, пэаны).

Туча ли надвигается?.. - - | - - | - -'

Но вот слабо сверкнула - - | ' - | - |

молния... Э, да это гроза! - - | ' - | - -'

... Трава, кусты—все вокруг потемнело...

- ' | - | - - | - -'

Скорей! Вон, кажется, виднеется сенной сарай...

- ' | - - | - - | - '

Скорее... Вы добежали, вошли...

- ' | ' - | - - | - |

Каков дождик?

| - ' - | (ямбо-хорей).

Каковы молнии? | - ' - - | (анапесто-дактиль).

Кое-где сквозь соломенную крышу

' | ' - | - - - | - |

закапала вода

- ' - - | - |

на душистое сено... - - - - | - |

Семь страниц прозы очерка сплошь поддаются ритмическому проявлению и составляют мелодическую и гармоническую поэму.

„Довольно. Отрывок из записок умершего художника“—в целом есть мастерская, метрическая и строфическая поэма (напоминаем, что речь идет о тонических метрах, свойственных русской поэзии).

Это столь заметно, что побудило Андреевского, довольно известного поэта старой школы (не модерниста), переложить некоторую часть поэмы в рифмованные стихи. Переложение Андреевского очень удачно, стихи красивы и в то же время ярко показывают всю бедность средств обыкновенного рифмованного стихотворства, и все ритмическое и метрическое богатство свободных стопосочетаний тургеневской прозы. Пушкин указывал эту дорогу русской поэзии, когда говорил о преимуществах белых стихов над рифмованными.

Форма гармонической прозы, созданная Тургеневым, есть именно форма, а не гармонизация, форма, рожденная по внутренним законам ритма его творческого духа, и поэтому она про-

зрачно, послушно обнимает и проявляет все переливы чувства художника, все бесконечно тонкие и разнообразные оттенки описаний, но в ней нет искусственности инструментовки современной модернистической прозы.

Полнозвучным аккордом изумительного по красоте ритма стопосочетания начинается поэма:

Довольно! — Полно метаться, полно тянуться, сжаться пора.

Формула стопового состава может быть построена двояко:

или:

- ' | - ' | - - ' | - ' | - - ' | - ' | - - ' |
1 2 3 4 5 6 7

или:

- ' - || / - - | - / / - - | - / / - - ' |
1 2 3 4 5 6

Полный скорби ритм как бы плещущих фраз:

То не ветер воет, - ' | ' - | - |
то не дождик струится ручьями, - ' | - - | - - ' | -
то жалуется и стонет хаос, - ' - - | - ' - | -
то плачут его слепые очи... - ' - - | - ' - | -

Здесь именно можно видеть все разнообразие метрических переливов тургеневской строфической прозы:

1. Не старинный храм - ' | - | - | Аналест-ямб
подавляет нас - - | - | - | Ямб
своим суровым - ' | - | - |
великолепием; - ' | - | - |

низкие стены - - | - | Дактиль-хорей
небольшой уютной комнатки - - | - | - | -
отделяют нас - - | - | - | Аналест-ямб
от целого мира. - ' | - - | - |

- ' - | - - - | - - За этими дружелюбными стенами
- - | - | - | - мрак и смерть, и пустота...

2. То не ветер воет,
то не дождик струится ручьями,
то жалуется и стонет хаос,
то плачут его слепые очи.

| - ' | - | - | А у нас тихо
- - ' | - - | - - | - И светло, и тепло, и приветно.

3. Что-то забавное, ' - | ' - | Дактили
 что-то детски невинное, ' - | ' - | ' - |
 бабочкой, неправда ли?— ' - | - ' - |
 порхает вокруг. ' - | - ' | Ямб-анапест.

Особенно интересны в ритмическом отношении как бы повторяющиеся рефрены:

Мрак и смерть, и пустота...
 И светло, и тепло, и приветно...

Здесь находим изумительной красоты тургеневский семистопный стих:

И яснее небесной лазури, || чище первого снега на горных вершинах...

— ' | - ' | 2 - ' | 3 || - ' | - ' | 5 - ' | - ' | 7 -

Полная схема вышеприведенной строфы „Не старинный храм“ и т. д. такая:

- | | |
|------------------------------|---------------------------|
| 1. а) ---' - ' | 1. а) анапест-ямб |
| ---' - ' | анапест-ямб |
| - ' - ' - | ямб-ямб |
| - ' - ' - ' | ямб-ямб-ямб. |
| (перебой метра) | |
| б) ' - ' - | б) дактиль-хорей |
| ' - ' - ' - ' - | хорей-хорей-хорей-дактиль |
| - ' - ' | (перебой) анапест-ямб |
| - ' - ' - | ямб-анапест |
| в) - ' - - - ' - - ' - | в) пэан 2-й пятисл. |
| ' - - ' - - ' | амфибрахий. |
| | хорей-хорей-хорей |

Рефрен

- | | |
|-------------------------|------------------------------|
| 2. а) ' - ' - - | 2. а) хорей-хорей-хорей |
| ---' - ' - - ' - | анапест-анапест-анапест. |
| - ' - - - - ' - - ' | Пятисложная-амфибрахий-хорей |
| б) - ' - -' | анапест-хорей |
| ---' - - ' - - ' | анапест-анапест-анапест. |

Рефрен

3. ! - | ' - | дактиль-дактиль
 ' - | ' - | ' - | хорей-дактиль-дактиль
 ' - | - ' - | дактиль-пэан 2-й
 - ' | - - ' | ямб-анапест.

Анапесты здесь сопровождаются ямбами; переходят в дактиль и хорей; опять возвращаются; вступает рефрен: пэан — пятисложная стопа — хореи; хореи продолжаются, сменяясь анапестами; второй рефрен — анапесты продолжаются; строфа заключается дактилями и разрешается оригинальным сочетанием ямба и анапеста.

Следующий анализ ряда отрывков из шедевров „Записок охотника“, как то: „Свидание“, „Хорь и Калиныч“, „Ермолай и мельничиха“, „Певцы“, „Касьян с Красивой Мечи“, „Бежин луг“, — покажут все необыкновенное ритмическое богатство строфических построений тургеневской мелодичной прозы, пред которой совершенно бедной и однообразно-монотонной кажется обыкновенное стихотворное „рифмачество“, как выразился некогда великий наш Ломоносов.

Вот ряд анализов строф Тургенева.

1) „Свидание“.

То был не веселый, смеющийся трепет весны,
 не мягкое шуршанье,
 не долгий говор лета,
 („Гнев, о, Богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына“...)
 „Тиха моя хозяюшка
 Наталия Панкратьевна“)
 и не робкое и холодное
 („Ты река-ль моя, речка Быетровка“...)
 лепетанье поздней осени,
 („Ах, не все нам слезы горькие“...)
 а едва слышная, дремотная
 болтовня.
 (У людей —
 то для щей“...)
 Слабый ветер чуть-чуть тянул по верхушкам...
 („Дева не плачь — я из праха его вырастала“...)

Мы к каждому стопосочетанию строфы Тургенева подобрали стихи соответственного размера (напечатаны курсивом), и видим, что строфа начинается и заканчивается торжественно-плавным пентаметром, а затем все время размер меняется, при чем каким-то чудом это незаметно и сливается в гармоническое целое.

	ямб—4 анапеста.
	Вступительный пентаметр.
	4 ямбы
	3 ямбы Народный строй.
	2 пэана
	3 хорея. Дактиль. Карамзинский стих.
	Анакруза. 2 пэана вторых.
	Народный строй.
	Дактиль.
	Хорей-дактиль-хорей-дактиль-хорей.
	Заключительный пентаметр.

2) „Хорь и Калиныч“. Здесь изумительно по ритму сравнение орловского мужика с калужским:

А. Орловский мужик невелик ростом
сутуловат, угрюм, глядит исподлобья;
живет в дрянных осиновых избенках;
ходит на барщину,
торговлей не занимается,
ест плохо,
носит лапти.

Б. Калужский оброчный мужик обитает в просторных сосновых избах,
высок ростом, глядит
смело и весело,
лицом чист и бел,
торгует маслом и дегтем
и по праздникам ходит
в сапогах.

Раскрывая стоповой состав каждой фразы, мы находим замечательное сплетение анапестов и ямбов, с переходом их в дактили и хореи с окончанием опять анапестами, так:

A.	ямб—4 анапеста.
	Вступительный пентаметр.
	4 ямбы
	3 ямбы Народный строй.
	2 пэана
	3 хорея. Дактиль. Карамзинский стих.
	Анакруза. 2 пэана вторых.
	Народный строй.
	Дактиль.
	Хорей-дактиль-хорей-дактиль-хорей.
	Заключительный пентаметр.

Приведем еще два отрывка, достойные греческой антологии.

1) Мы засили прозрачный теплый мед

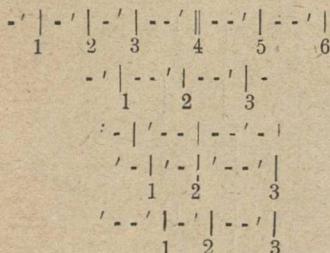
	ключевой водой
	и заснули

под однообразное жужжанье пчел

и болтливый лепет листьев.

Пятисложный ямб соединяется здесь с пятистопным и четырехстопным хореем через анапест и пэн 3-й.

2) Приятно после долгой ходьбы и глубокого сна
лежать неподвижно на сене:
тело нежится и томится,
легким жаром пышет лицо,
сладкая лень смыкает глаза.



Ямбы и анапесты

хорей, дактиль, пеан 3-й,
хорей, хорей, хореямб,
хореямб, ямб, анапест.

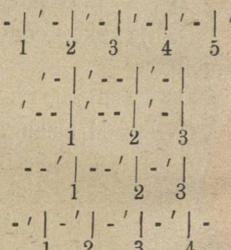
3) „Ермолай и мельничиха“.

Здесь великолепное описание леса после заката солнца
дает все богатство ритмов тургеневской прозы.

Приступ—хореическая группа:

1. Солнце село, но в лесу еще светло;

воздух чист и прозрачен,
птицы болтливо лепечут,
молодая трава блестит
веселым блеском изумруда.

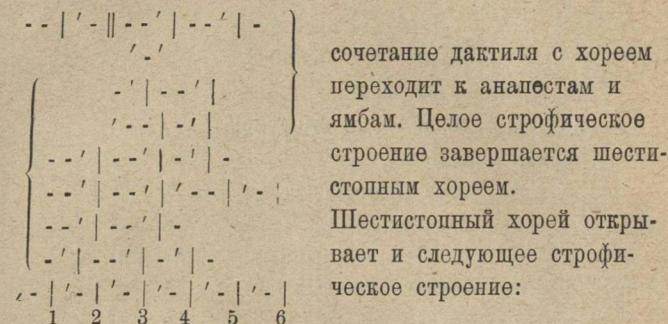


Хореи принимают дактили, и переходя в анапесты, заканчиваются
ямбическим рядом:

2. Вы ждете.

Внутренность леса постепенно темнеет,
алый цвет
вечерней зари
медленно скользит
по корням и стволам деревьев,
поднимается все выше и выше,
переходит от нижних
почти еще голых веток,
к неподвижным засыпающим верхушкам.

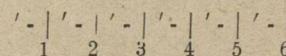
За вступительным амфибрахием,



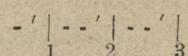
сочетание дактиля с хореем
переходит к анапестам и
ямбам. Целое строфическое
строение завершается шести-
стопным хореем.

Шестистопный хорей откры-
вает и следующее строфи-
ческое строение:

3. Вот и самые верхушки потускнели,



Румяное небо синеет.

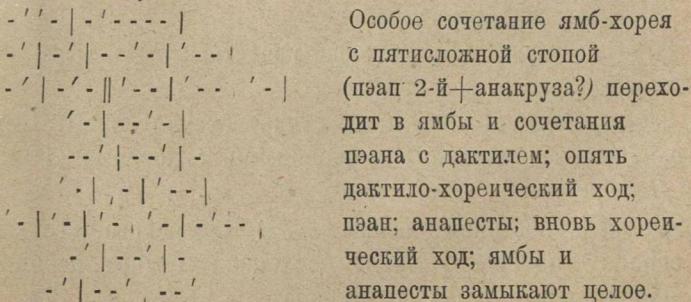


Хореи сочетаются с ямбом и анапестами и чудом, созидаются
великолепное вступление в дальнейшее описание постепенного
погружения леса во мрак.

Лесной запах усиливается;
слегка повеяло теплой сыростью;
влетевший ветер около вас замирает.

Птицы засыпают—
не все вдруг—по породам:
вот затихли зяблики,
через несколько мгновений малиновки,
за ними овсянки.

В лесу все темней да темней.



Особое сочетание ямб-хорея
с пятисложной стопой
(пэан 2-й+анакруза?) перехо-
дит в ямбы и сочетания
пэана с дактилем; опять
дактило-хореический ход;
пэан; анапесты; вновь хореи-
ческий ход; ямбы и
анапесты замыкают целое.

Начинается последняя заключительная часть.

4. Деревья сливаются в большие
чёрнеющие массы;
на синем небе робко выступают
первые звездочки.

Все птицы спят.

-' - - | -' - |
-' - - | ' - | Ямбы-дактили-ямбы.

-' | -' | -' | -' | -' | -'
1 2 3 4 5
' - - | ' - - |
-' | -' | }

Поучительно сопоставить одно из грациознейших стихотворений Я. П. Полонского „Мраморное сердце“ с дивной строфой И. С. Тургенева в „Певцах“.

Ты назвала мое сердце
мраморным сердцем.
Знаешь ли,
тайно желая меня уколоть,
ты похвали мне сказала,
бедный ребенок!
Мягкое сердце
воскù подобно;
тает оно—
или, под пальцами
рэвой девушки,
всякую форму способно принять.

В метрической конструкции стихотворения Я. П. Полонского господствуют дактили в соединении с хореями (19 дактилей и 7 хореев).

Белые неравностопные стихи Я. П. Полонского, его „Мраморное сердце“ по своему ритму бесконечно беднее небольшой строфы из „Певцов“ И. С. Тургенева.

Если у Полонского—дактили и хореи, и только, то у Тургенева здесь: амфибрахий (18), дактиль (8), анапест (7), хорей (3), ямб (3) на 39 стоп. Богатство ритма поразительное.

Вот этот отрывок:

Помнится, я видел однажды
вечером во время отлива,
на плоском песчаном берегу моря,
грузно и тяжко
шумевшего вдали,
большую белую чайку.
Она сидела неподвижно,
полставив шелковистую грудь
ясному сиянию зари,
и только изредка медленно расширяла
свои длинные крылья
навстречу знакомому морю,
навстречу низкому, багровому солнцу. ¹⁾

Стопосочетание здесь обильно амфибрахиями.

Ритмы „Касьяна с Красивой Мечи“ и „Бежина луга“ замечательны народным складом.

¹⁾ / - - | -' - | -' - |
/ - - | -' - | -' - |
/ - - | -' - | -' - | / - - |
/ - - | -' - | / - - |
/ - - | -' - | / - - |
/ - - | -' - | / - - |
/ - - | -' - | / - - |
/ - - | -' - | / - - |
/ - - | -' - | / - - |
/ - - | -' - | / - - |
/ - - | -' - | / - - |
/ - - | -' - | / - - |
/ - - | -' - | / - - |

Как разнообразно и свободно
такое богатое стопосочетание!
Ритм льется и гнется, облекая
все оттенки чувства с изумительной
непринужденностью,

Вот рассказ о степях в „Касьяне“:

...И идут они, люди сказывают,
 до самых теплых морей,
 где живет птица Гамаюн сладкогласная,
 и с деревьев лист
 ни зимой не сыплется, ни осенью,
 и яблочки растут золотые
 на серебряных ветках,
 и живет всяк человек
 в довольстве и справедливости.

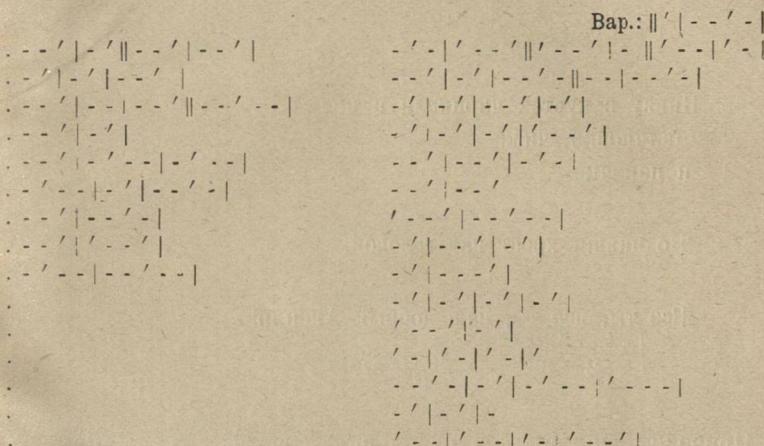
Тоже в „Бежине луге“ рассказ мальчика:

Пошел он, братцы мои, в лес по орехи,
 (сочетание хореямбов)

Вот пошел он в лес по орехи, да и заблудился,
 зашел, бог знает, куды зашел,
 уж он ходил, ходил, братцы мои—
 нет, не может найти дороги;
 а уж ночь на дворе.
 1 2

Вот и присел он под дерево;
 давай, мол, дождусь утра,—
 присел и задремал.
 Вот задремал и слышит вдруг,
 кто-то его зовет.
 ...Вот зовет она его,
 и такая сама вся светленькая, беленькая
 сидит на ветке,
 словно плотичка какая или пискарь.

Видим великолепные образцы народных ритмов речитатива присказки-байки наговора песенно-былинного. Вот схема:



Строение обеих строф одинаково.

На общем анапесто-ямбическом фоне видим игру пэанов, находим особую пятисложную стопу (- - ' - -), которую можно составить двояко: (| - - | + | ' - - | или | - - ' | + | - - |), хореямб.

Строение этой народной напевной прозы Тургенева приводит нас во все еще спорную область собственно народных песенно-былинных ритмов, система которых едва ли может быть признана установленной и к вопросу о напевной прозе наговора - причета и сказа народного, вплоть до ритмов нашего старого актового языка челобитных и жалоб или такой великолепной эпопеи, какой является рассказ о Смутном времени в Ставленной грамоте царя Михаила Федоровича, первого Романова. Поэтому наше разделение на стопы мы не можем считать окончательным. Оно только наглядно выявляет то, что слишком ясно слышит ухо: эту особую напевность прозы, легко распадающейся на напевные строчки — стихи.

Мы замечали в строе анализируемых строф переходы, состоящие или из строки хореев, или из строки чистых ямбов.

Вот ряд таких ямбических строк в очерке „Смерть“:

А что в лесу за тень была!
 -' | -' | -' | -'
 1 2 3 4

или:

Внизу в кустах чирикали и пели
 малиновки, чижи
 и пеночки.

или:

Поднявши хвост над головой.

или:

Все ты, все ты, наш добрый Авенир!
 -' | -' | -' | -' | -'
 1 2 3 4 5

Приведем еще анализ небольшой строфы из „Накануне“: болезнь Инсарова. Пользуясь метрической формулой этой строфы, мы даем опыты экспериментальной версификации:

Страшной силой забились в нем жилы,
 зноино вспыхнула кровь,
 как птицы закружились мысли.
 Он впал в забытье.
 Как раздавленный, навзничь лежал он,
 и вдруг ему почудилось:
 кто-то над ним тихо хохочет и шепчет.

Метрическая схема такова:

-' | -' | -' | -'
 1 2 3 4

Дактилический строй.

' | -'
 1 2

Хорей. Хореямб.

(перебой) -' | -' | -' | -'
 1 2 3 4

Ямбический строй.

' | -'
 1 2

Ямб. Анапест.

-' | -' | -' | -'
 1 2 3

Анапестический строй.

(перебой) -' | -' | -' | -'
 1 2 3 4

Ямбический строй.

' | -' | -' | -'
 1 2 3 4

Хореямб. Дактило-
 -хореический строй.

Кратко вся формула строфического сочетания метрических групп может быть построена так:

Дактили + хореи + (перебой) ямы + анапесты + (второй перебой) ямы + дактило-хореи.

Еще короче:

Дактило-хореи

Ямы

Анапесты

Ямы

Дактило-хореи.

Закон сочетания таких разнообразных стоповедений в единое целое, повторяю, таится в творческой силе художника-мастера. Ухо слышит общую мелодику прозы, не улавливая ни скачков, ни зияний, ни перебоев, ни „ухабов“ (выражение Андрея Белого), ни швов, как в искусственной мозаике. И как мусия-мозаика считается венцом живописного искусства, так и диво-дивное прозы тургеневской должно считаться таким шедевром.

Опыт экспериментальной версификации на схему приведенной строфы:

Жизнь играя, смеется и плачет
 дева — нежный цветок.

В лесу так и кипит и скачет
 весенний поток.

Погоди: пробужденное сердце
 ей скажет тайну дивную:
 Властью любви детские игры сменились.

Так как ритм дан здесь искусственно со вне, не истекает из внутреннего потока творческого чувства и мысли, то целое мертвое и выявляет свою анатомию частей. Но это и есть цель всякого эксперимента.

Основываясь на предшествующих анализах, даем:

Схемы чередования метрических групп для гармонической прозы Тургенева.

Строфа первая.
„Довольно“.

Строфа вторая.
„Свидание“.

Строфа третья.
„Ермолай и Мельни-
чиха“.

Ямбический строй.	Анапестический строй.	Хореический строй.
Хореический „	Хореический „	Дактило-хореич. „
Ямбический „	Анапестический „	Ямбический „
Хореический „	Хореический „	Дактило-хореич. „
Анапестический „	Ямбический „	Анапестический „
Ямбический „	Анапестический „	Хореический „
Анапестический „	Дактилический „	Анапестический „
Ямбический „	Хореический „	Дактилический „
	Дактилический „	Ямбический „
	Анапестический „	Дактилический „
	Дактилический „	Хореический „
		Анапестический „
		Хореический „
		Амфибрахический „
		Дактилический „
		Амфибрахический „
		Ямбический „

Как строится фраза за фразой в творческом процессе вдохновения? Почему она облекается в такие или иные стопы? Как это соответствует тому или иному чувству, ритмам сердца, ритмам образотворчества и мыслеразвития? Кто может это разгадать?

Пользуясь тремя приведенными формулами, даем опыты искусственной экспериментальной версификации.

Строфа первая.

Скажи, куда идешь теперь?
Славный вечер. Тихо в поле.
Зачем пойдешь в леса, скажи?
Жизни полон вольный лес.
Так спеши ж надышаться весеннюю негой!

Давно, давно в лесах я не был.
В перелеске так звучно поет соловей.
Внимай трезвучью песни вольной.

Строфа вторая.

Над вершинами леса закат золотой.
Быстро гаснет алый пламень.
Утомленное стадо проходит домой.
Слышен рев коров тяжелый,
Овцы с топотом несутся.
Встречай, хозяйка, нашу телку.
Отягченное вымам дождит молоко.
Скоро наполнится белая крынка.
Неси скорей нам теплой влаги.
Хлеба пшеничного нам положи ты.
Сладкое с хлебом пьем молоко мы.
А закат, разгораясь, пылает в окне.
Тихо становится. В поле ни речи.

Строфа третья.

Жизни кубок пейте, други.
Солнышко светит. Пташки поют.
Налей! Налей! Полней стаканы.
Радостно сердцу. Светится счастье.
Почему же скатилася в чару слеза?
Солнце ярко блещет в чаше.
Невозвратное счастье в вине не сыскать.
Полню же! Выпей кипящей струи!
Буйней пируйте други-братья.

Если нас при этом спросят: неужели вы так хотите создать прозу Тургенева? Мы ответим: нет, но разрушить. В распадении она подтвердит общий внешний закон чередования ритмов.

Обобще, читая ритмическую прозу, вы воспринимаете целостный речевой поток. Но иногда его „склад“ („складно“ сказать, „складно сказано“) так и просится под формулу метрическую и у Тургенева. Вот хотя бы эти строки из „Призраков“.

Луна неясно светит,
Окутанная паром,

И по земле как будто разостлся
Тончайший дым.
Глаз не может разобрать,
Что это такое?
Лунный свет или туман.

Формула строфы:

И так, строфа представляет сочетание ямбических и хореических рядов без всякого посредства. Идут ямы. За ними хореи. И все.

Или вот это место из „Поездки в Полесье“, где находится великолепное, изумительное по красоте и гармонии лирическое раздумье в лесном одиночестве о прошедшей юности.

Формула.

На высохшем мхе,
На лиловом бурьяне,
На мягкой пыли дороги,
На тонких стволах
И чистых листочках
Молодых берез
Лежал ясный и кроткий свет
Уже беззнойцого, невысокого солнца.

(Ямы — анапесты).

Чрезвычайно интересны ритмы в „Асе“. Здесь постоянно звучат гекзаметры и пентаметры, сообщая рассказу совершенно особую напевность.

Например:

И липы пахли так сладко, что грудь, поневоле,

5

Все глубже и глубже дышала, и слово: „Гретхен“—

5

Не то восклицание, не то вопрос,—

5

Так и просилось на уста.

4

Или:

Есть такие счастливые лица: глядеть на них всякому любо,

1 2 3 4 5 6

Точно они греют вас или гладят...

Или:

С обеих сторон, на уступах, рос виноград;

5

Солнце только что село, и алый

Тонкий свет лежал на зеленых лозах,

На высоких тычинках...

Или:

Вид был точно, чудесный. Рейн лежал перед нами...

6

Весь серебряный,

Между зелеными берегами;

В одном месте он горел

Багряным золотом заката.

Или:

Вблизи иной вальс никуда не годится —

Пошли, грубые звуки, а в отдаленьи, чудо!

6

Так и шевелит в вас все

Романтические струны.

4

Или:

День давно угас, и вечер
 '· | ' - | ' - | ' - |
 Сперва весь огнистый,
 '- | --' | -
 Потом ясный и алый,
 --' | --' | -
 Потом бледный и смутный,
 --' | --' | -
 Тихо таял...
 '- | ' - |

Или:

Наконец луна встала и заиграла по Рейну;
 '--' | --' | - | --' | --' | -
 Все осветилось, потемнело, изменилось,
 '- | -' | -' | - | -' | -
 Даже вино в наших граненых стаканах
 '--' | ' - | ' - | ' - |
 Заблестело таинственным блеском.
 --' | --' | --' | -
 Ветер упал, точно крылья сложил, и замер;
 '--' | ' - | --' | -
 Ночным душистым теплом
 -' | -' | --' | -
 Повеяло от земли.
 -' | -' | -'

Или:

Лодка отчалила и понеслась по быстрой реке. Перевозчик
 ' - - | ' - - | ' - | ' - - | ' - | /
 7
 Бодрый старик с напряжнем
 ' - - | --' | -
 Погружал весла в темную воду.
 -' | - - | ' - |
 Вы в лунный свет въехали,
 -' | -' | ' - |
 Вы его разбили, — закричала мне Ася.
 -' | -' | - | -' | --' | -
 Я опустил глаза; вокруг лодки, чернея,
 ' - - | -' | - -' | - -' | -
 Колыхались волны.
 -' | -' | -
 „Прощайте!“ — раздался опять ее голос.
 -' | --' | - -' | - -' | -

Или:

На дне ее бежал ручей
 -' | -' | -' | -' |
 И шумно придал через камни.
 -' | -' | -' | - | -

Или:

Слитясь с великой рекой, спокойно сиявшей
 ' - - | ' - | ' | - -' | -
 За темной гранью круто рассеченные горных гребней.
 -' | -' | -' | - -' | - -'

Или:

На самой вершине голой скалы возвышалась
 -' | --' | -' | - -' | - -' | -
 Четыреугольная башня.
 -' | -' | -' | - -'

Особенно разительны примеры отдельных стопосочетаний в прозе Тургенева, взятые из разных его произведений, причем каждый представляет многостопный ряд ямбов или хореев, или анапестов или дактилей, или гекзаметры и пентаметры.

Ямбы: Двустопные (-' | -').

Заря пылала
 подобно ей... („Переписка“).
 Светлеет воздух,
 видней дорога,
 яснее небо,
 белеют тучки. („Лес и степь“).

Трехстопные (-' | -' | -').

Привет тебе и мир. („Ася“).
 Уныло раздавался
 Среди пустых полей. („Касьян с Красивой Мечи“).
 Луна неясно светит,
 окутанная паром. („Призраки“).
 Как вольно дышет грудь. („Лес и степь“).
 Как воздух свеж и жидк (Там же.).

Четырехстопные (-' | -' | -' | -').

Кой-где внезапно загорались. („Затишье“).
 Кругом вечерняя заря. („Переписка“).

Огнем, отравой побежала. („Фауст“).
 [она по жилам, сердце
 расширилось и не хотело сжаться].
 Перепела кричат кругом. („Лес и степь“).
 Подобный запаху вина. (Там же).
 Надежды нет и нет возврата. („Довольно“).
 Веселым блеском изумруда. („Ермолай и Мельничиха“).
 А что в лесу за тень была. („Касьян с Красивой Мечи“).
 И жидкий ранний ветерок. („Бежин луг“).
 Багряным золотом заката. („Ася“).
 День давно угас и вечер
 Тихо таял... (Там же).
 На дне ее бежал ручей
 И шумно придал через камин. (Там же).

Пятистопные (-'|-'|-'||-'|-').

Прощай, Затишье! — молвил он с усмешкой.
 Их тормошил неугомонный ветер. („Затишье“).
 Другие крики отзывались дальше.
 Перед отъездом он пошел проститься.
 [С покойницей...] (Там же).
 Исчезнуть и разрушиться в могиле. (Там же).
 Как весело сверкает все кругом!
 Как пахнет земляникой и грибами! („Лес и степь“).
 На синем небе робко выступают. („Ермолай и Мельничиха“)
 Колосья тихо бьют вас по лицу. („Лес и степь“).
 Стоит вдали над желтыми полями. (Там же).
 Все ты, все ты, наш добрый Авенир. („Смерть“).
 Внизу в кустах чирикали и пели
 [Малиновки, чижи
 И пеночки]. („Касьян с Красивой Мечи“).

Шестистопные (-'|-'|-'||-'|-'|').

Тумана не было, но не было и света... („Довольно“).
 Их синие камзолы || и серые чулки („Ася“).

Семистопные (-'|-'|-'||-'|-'|').
 1 2 3 4 1 2 3

Она лежала на столе в гостиной в белом платье.
 („Затишье“).

И кто поймет, что выражает мертвое лицо.

(-' | -' || -' | -' | -' | -' | -' |)
 1 2 1 2 3 4 5

Хореи. Трехстопные и четырехстопные.

(' - | ' - | ' - | ; ' - | ' - | ' - |)
 1 2 3 1 2 3 4

Где голубка радость... („Поездка в Полесье“).

Глаз не может разобрать,
 Что это такое?

Лунный свет или туман? („Призраки“).

Утром, славным летним утром. („Затишье“).
 Что такое? Что случилось? (Id.)

Мы входили, замирая. („Переписка“).

Бьет лазурными крылами. („Поездка в Полесье“).

Небольшая речка вьется

Чрезвычайно прихотливо. („Ермолай и Мельничиха“).

Вот раздался женский плач,

Крики поднялись в саду. („Затишье“).

Я сижу, забившись в угол.

Летний вечер тихо тает. („Как хороши, как свежи были
 розы...“).

Пятистопные (' - | ' - | ' - | ' - | ' -).

Солнце село, но в лесу еще светло. („Ермолай и Мельничиха“).

Шестистопные (' - | ' - | ' - | ' - | ' - | ' -).

К неподвижным засыпающим верхушкам.

Вот и самые верхушки потускнели. („Ермолай и Мельничиха“).

Как же ты не помешала ей, помилуй? („Затишье“).

В мягком воздухе разлит осенний запах. („Лес и степь“).

Восьмистопные (' - | ' - | ' - | ' - || ' - | ' - | ' - | ' - | ' -).

Точно свиток развелся у меня перед глазами. („Поездка
 в Полесье“).

Пентаметры, гекзаметры и семистопный и восьмистопный
 тургеневский стих.

И яснее небесной лазури, чище первого снега на горных
 высотах... („Довольно“).

И только спустя немного времени мог он

Различить на беззвездном небе ветки деревьев... („Затишье“).
Тихо и страстно пылали восторженные наши сердца...
(„Переписка“).

Не смотри туда, где блаженство, и вера, и сила,
Где любовь, как роса на заре, сияет слезами восторга.
(„Поездка в Полесье“).

Она ждала. Вот-вот нахлынет счастье потоком. (Там же).
Я ощущал, я почти осязал ее непрестанную близость. (Там же).
Звезда зажглась и дрожит в огнистом море заката. („Лес
и степь“).

Толстый тростник поднимал свои бледно-зеленые стебли...
(„Довольно“).

„Довольно!“—полно метаться, полно тянуться, скаться пора..
(„Довольно“).

Бледно-серое небо светлело, холодело, синело. („Бежин
луг“).

Нетерпеливо сменяясь, протекали они по душе. („Ася“).
И липы пахли так сладко, что грудь поневоле
Все глубже и глубже дышала... (Там же).
Вид был точно чудесный: Рейн лежал перед нами. (Там же).
Где любовь, как роса на заре, сияет слезами восторга.
(„Поездка в Полесье“).

Кругом вечерняя заря разгоралась внезапным и нежным
багрянцем.

1 2 3 4 1 2 3 4
(4 ямба + 4 анапеста)

Мы входили, замирая, в какие-то блаженные волны.
1 2 3 4 1 2 3
(4 хорея; 2 пэана; хорей)

Форма рождает идею. В разрушенной форме идея родиться не может и воплотиться не в силах. Жизнь формы, оплодотворяющей идею - символ, есть поэзия. Искусство есть воплощение формы в пластическом материале слова. Ритм, мелодия и гармония русской классической прозы (Пушкин, Гоголь, Тургенев)

есть музыка речи. Ритм русской прозы, как и стихов, зависит от чередования ударных и безударных гласных, от въсоты тона их. Мелодию русской прозы составляет стопосочетание в ней, гармонию — строфическое строение метризованных строк в периоде, как рядов стоп. Форма — жизнь стихов и прозы. Искусственная инструментовка не форма. Инструментовка смерть формы. Экспериментальная версификация есть анатомия мертвых форм. Только мертвое в искусстве раскрывает тайну и то лишь внешнюю и далеко не полную своих приемов. Что живо в искусстве, то неповторимо. Нельзя вновь создать форму Тургенева. Она со своею тайной умерла с ним. Она жива и вечно будет жить в произведениях великого художника-мастера.

Общие выводы.

1. Проза Тургенева в лирическом разливе переходит в белые стихи, поэтому метры (подразум. тонические, русские) — ключ гармонизации тургеневской прозы.

2. Основание гармонической тургеневской прозы есть метрическое стопосочетание.

3. Лирические отступления прозы Тургенева имеют строфическое строение, основанное на сложении стопосочетаний и переходах или перебоях метра.

4. Иногда Тургенев прибегает к гармонизации прозы по ритмам народного песенно-былинного стиха, наговора-причета и сказания.

5. Опыт классификации метрических стопосочетаний гармонической тургеневской прозы:

а) отдельные строго метрические стопосочетания или строки и ряды чистых ямбов, хореев, анапестов и т. д.;

б) простое сложение стопосочетаний, преимущественно ямбического строя, с перебоями в хореи и анапесты;

в) преимущественно анапесто-ямбические и дактило-хореические гекзаметро- и пентаметро-подобные стопосочетания с переборами в ямбы и хореи;

г) особые тургеневские семи- и восьми-стопные метрические строки;

д) сложнейшие стопосочетания с системою переходов от анапестов и дактилей через хореи и ямбы к анапестам же, и через хореические и ямбические стопосочетания к анапестам и дактилям и опять к ямбам и хореям.

6. Лирические отступления тургеневской прозы имеют строфическое строение.

7. „Взыскательный художник“, Тургенев большой том своих стихов, одобренных Белинским, никогда, однако, не включал в полное собрание своих сочинений, очевидно, как не истинные свои стихи; напевные же страницы его прозы могут составить истинное собрание тургеневских стихотворений.

8. Хотя его „Senilia“ (издателем М. М. Стасюлевичем названные „Стихотворениями в прозе“) гармонизированы по тем же приемам, но ритмы их более бедны, чем в произведениях расцвета творческих сил Тургенева.

9. Изучение тургеневской гармонической прозы, ее стопосочетаний и различного последования или слоения таких стопорасположений, всех сложных формул строфического строения тургеневской прозы, может дать много и собственно для стихотворной формы, открывая новую дорогу свободного сочетания разностопных словоизложений в строфических рамках.

10. Опыт ключевого определения общего закона гармонизации русской прозы.

Гармонизованная проза есть свободная строфа, которая состоит из чередования по некоторому закону благозвучия (ритма), тайна которого скрыта во внутренних процессах вдохновенного творчества художника - мастера, и который может быть выведен лишь как внешнее обобщение многих анализов,—чередования определенных метрических групп; эти группы в свою очередь совершенно отчетливо распадаются на единицы метра—русские тонические стопы, иначе всегда составляют некоторые определенные стопосочетания, то-есть стихи (белые) или стихотворные комплексы ритма, волны внутреннего творческого, вдохновенного ритма чувства и мысли, образов и форм, идут по метрическим группам, подчиняясь ударениям и безударным западениям звуковой волны (повышениям и понижениям тонов).

Общие выводы из сего закона:

- а) всякий период гармонизированной прозы есть строфа;
- б) все законы русского стиха применимы и к метрической группе гармонизированной прозы;
- в) метрическая группа гармонизированной прозы есть стих, то-есть определенный ряд стоп (стопосочетание);
- г) гармоническая проза часто предваряется вступлениями и концовками (ремарками) прозы не гармонизированной, как бы ограничением;
- д) строфы гармонической прозы суть подъемы вдохновения и чувства, переходы к созерцательному грезению в кристалле прозрения разума вещей, их внутреннего смысла.

Николай Энгельгардт.

Роман „Рудин“.

Из истории тургеневского стиля.

I.

От «Андрея Колосова» к «Рудину».

Все исследователи согласны в том, что после Пушкина Тургенев является наиболее ярким представителем так называемого «объективного творчества». Жаль только, что такой общеупотребительный термин давно уже обратился у нас в потертую монету, которая теперь особенно громко вопиет о своей новой чеканке. Вопросы творчества не решаются априорным путем¹⁾ и одним взмахом пера: только планомерное, генетически-прivedенное изучение стиля великих писателей может дать нам истинно-научные выводы. Ведь никто не станет отрицать того, что объективный талант, это высшее проявление художественного творчества, не есть прирожденное, постоянное, извне данное свойство лица: оно есть только «стремление к беспристрастии и к истине всецелой», как выразился однажды Тургенев после долгих поисков объективного метода²⁾). А если так, то оно, как и всякое устремление мысли, требует от художника долгого навыка и выучки, специальной техники и стилистических опытов.

Мы совершенно упускаем из виду, что работа над своим стилем в жизни всякого художника, особенно в молодые годы, имеет не только эстетическое значение, но и моральное. Фразерство, театральная поза, романтическое презрение к «толпе»,

¹⁾ Подобного рода априорные определения объективного творчества см., напр., у Овсянико-Куликовского („Этюды о творчестве И. С. Тургенева“, Харьков, 1896 г., стр. 1), у Ляцкого („Гончаров“, СПБ., 1912 г., стр. 51—55).

²⁾ „Первое собрание писем И. С. Тургенева“, стр. 26. Мой курсив.

самовозвеличие и тому подобные проявления незрелой молодости у среднего человека, при нормальных условиях, проходят обыкновенно медленно под влиянием самоанализа, наблюдения над жизнью, чтения книг и т. д. Но у великих писателей сверх того есть и еще одно могучее средство для нравственного самосовершенствования: средство это—творчество, упорная работа над своим стилем. Вот почему у них всякое новое произведение—не только художественный шаг вперед, но и моральное преодоление, ибо постоянный приток светло-радостных впечатлений и творческих озарений закаляет их характер, направляет их волю к добру и диктует всепрощающую любовь к людям. Так было и с Тургеневым: художник, чуткий и отзывчивый на все веяния своей эпохи, давший великолепный комментарий к лучшим стилям русской литературы, он только к сорока годам выработал свой, тургеневский, объективный метод творчества. И после этого его советы начинающим писателям получают для критика высоко-автобиографический характер. Так, напр., Луканиной Тургенев советовал «написать такую вещь, где вовсе не выступало бы «я», и примером выставлялся Пушкин¹⁾). Такой же совет он подает и одному молодому автору-неудачнику: «Вам», пишет он, «не для чего опускать руки: попытайтесь рассказать, не прибавляя от себя никаких рассуждений и соображений — какой-нибудь простой жизненный случай, где были бы замешаны две-три личности: возьмите сюжет из окружающей вас среды, из воспоминаний вашей молодости — но только с тем, чтобы ваше я не было на первом плане — и посмотрим, что из этого выйдет²⁾). Восторгаясь «Анчаром» Пушкина, как высшей формой объективного творчества, он говорил: «Ведь это такой протест против деспотизма, какого не могут и приблизительно выразить тысячи обличительных и возбудительных стихотворений³⁾). Эти советы и слова Тургенева невольно переносят нас в атмосферу его молодого творчества.

Известно, что в ранние годы Тургенев очень любил вести рассказ не от своего имени, а от 3-го лица, почти избегая всяких

¹⁾ „Северный Вестник“, 1887 г., кн. 2, стр. 47.

²⁾ „Литературный Вестник“, 1903 г., кн. 5, стр. 84 (перепечатано здесь из „Волыни“). Везде курсив подлинника. Ср. также письмо к Кингу („Перв. собр. писем Тургенева“, стр. 295—296).

³⁾ „Тургеневский сборник“, под ред. Пиксанова, стр. 83.

реплик от себя. Таким образом получается как бы эффект зеркала, в котором ярко и отчетливо выступают все достоинства и недостатки авторского двойника. Таким стилем написаны были рассказ «Андрей Колосов» (1844 г.) и поэма «Разговор» (1844 г.), когда Тургенев, по словам Анненкова, помышлял об объективно-философском методе в художественном творчестве¹⁾. Казалось, что тип рассказчика в «Андрее Колосове» сам собою выясняется из его собственного языка, а коротенькие ссылки на общеизвестные сочинения Пушкина, Гоголя и Карамзина, устраниющие авторские реплики, должны были давать читателю ключ к пониманию этого типа. Так, напр., когда рассказчик застает за чтением Карамзина оскорбленную в своей любви Варю, то ему и в голову не приходит, что в такие минуты несчастная девушка будет увлекаться не русской историей, а «Бедной Лизой». Этот литературный штрих должен был сразу вскрыть пред нами и пошлую натуру рассказчика, и гнусный поступок Андрея Колосова, и дальнейшую судьбу Вари; он освобождает автора от излишних субъективных толкований. В поэме «Разговор» метод этот немного видоизменяется: романтическому языку старика и молодого автора противопоставляет свой простой язык в посвящении (только и сказано: «Посвящено»)²⁾. Но, увы, такие тонкие приемы прошли совершенно бесследно не только для публики, но даже и для критики (Анненков, Белинский и Дружинин)³⁾. Впрочем из языка рассказчика в «Андрее Колосове» видно, что Тургенев уже тогда был «не очень последовательным адептом» своего метода: добившись от Вареньки согласия на брак, счастливый жених ни с того ни с сего стал критически относиться к своей невесте и «взирал на нее, как говорят философы, объективным оком, т.-е. как сытый человек

¹⁾ Подробнее об этом см. в моей книге „Старая манера Тургенева“ стр. 43—45.

²⁾ Подробнее об этом см. в моей книге стр. 23.

³⁾ Такую же судьбу испытал на себе и Достоевский в самом начале своего творчества. В письме к брату Андрею (1 февр. 1846 г.) он обрушивается на „публику“, которая не поняла его произведения („Бедные люди“): „В публике нашей, пишет он, есть инстинкт, как во всякой толпе, но нет образования. Не понимают, как можно писать таким слогом. Во всем они привыкли видеть рожу сочинителя; я же моей не показывал. А им и не в догад, что говорит Девушkin, а не я, и что Девушkin иначе и говорить не может.“ („Биография. письма.. Ф. М. Достоевского“, СПБ., 1883 г., стр. 44). Но художник сразу понял художника: „Андрей Колосов“, — пишет он, — это он сам (т. е. Тургенев), хотя и не думал тут себя выставлять“ (*i b i d*, стр. 42).

смотрит на кушанья». А в критической статье о «Фаусте» (напечатана в том же 1844-м году) Тургенев мельком указывает нам истинные мотивы своего скептического отношения к объективным талантам: «Повторяя, — говорит он, — как поэт, Гете не имеет себе равного; но нам теперь нужны не одни поэты... мы (и то, к сожалению, еще не совсем) стали похожи на людей, которые, при виде прекрасной картины, изображающей нищего, не могут любоваться «художественностью воспроизведения», но печально тревожатся мыслью о возможности нищих в наше время⁴⁾). Тонкое наблюдение, которое, однако, и до сих пор ускользает от внимания нашей критики. Пушкин и Гоголь завершают собою целую эпоху русской жизни, эпоху «старой правды». Вот почему Пушкин так легко пережил романтизм и смог в конце концов просто и задушевно пересказать

Преданья русского семейства,
Любви пленительные сны
Да нравы нашей старины.

А Гоголь в своем философском миросозерцании так и застыл на знаменитой формуле «официальной народности». Но наступает новое время (40-ые годы) и властно требует новых песен: кульп Пушкина сменяется кульпом «бессознательного революционера», Гоголя²⁾; нарождается новая «натуральная школа», которая на знамени своем выставляет «иронию и юмор»³⁾; философия, искусства и наука выдвигают светлые перспективы будущего, решают судьбы наций, государств и вечные вопросы. И вот наш передовой боец за лучшие идеалы переживает тяжелый кризис творчества. Можно ли сохранить равновесие духа и предаваться философски-безразличному созерцанию там, где пытливый ум человека уже докопался до гнилых основ «старой

¹⁾ Сочин. Тургенева, т. X, стр. 289 (четвертое глазуновское изд.).

²⁾ Одно время Тургенев повторял, „одобрительно мнение Герцена о том, что „Гоголь бессознательный революционер“, потому что он изображает русскую жизнь с самой пошлой, возмутительной точки зрения“ (слова Леонтьева в „Русском Вестнике“ за 1888 г., март, стр. 272).

³⁾ Сочинения Белинского, под ред. Венгерова, т VIII, стр. 220 (202). Ср. также слова Белинского, что „по своему взорению Пушкин принадлежит к той школе искусства, которой пора уже миновала совершенно в Европе, и которая даже у нас не может произвести ни одного великого поэта“, что Пушкин „не имел в душе своей идеала лучшей действительности“ (сочин. Белинского, изд. Павленкова, т. 3, стр. 494). Слова эти взяты из пятой статьи его о Пушкине (1844 г.).

правды»? Можно ли без негодования сносить безудержную вакханалию самодержавной власти и крепостного права? Можно ли равнодушно слушать высокопарные фразы тех, кто под мирною сенью знаменитой триады прекрасно устраивают свои грязные дела? Маленькие талантики пишут «физиологические очерки», выкраивают обличительные рассказы в духе «натуральной школы», но великий художник, наделенный огромной идеей¹⁾), не может довольствоваться такой скромной ролью. «Космическое сознание» наделяет его орлиным взором, озаряет его высшую любовью к жизни, и теперь узко-партийные, сословные, экономические и т. п. принципы как-то сами собою отступают на задний план. И он прекрасно это понял, называя себя «одним из писателей междуцарствия», «эпохи между Гоголем и будущим главою». Казалось бы, что и философское образование и художественный вкус подсказывали Тургеневу один только объективно-космический метод творчества. Но в том-то и дело, что метод этот возможен в философских, научных и критических статьях, а в художественном творчестве, которое имеет дело с одной только реальной жизнью, он слишком высок и мало понятен большинству, ибо, как писал Тургенев, наученный уже горьким опытом, читатели «не пускаются в такие отвлеченности и любят то, что их занимает»²⁾). Да и кто будет в романе развивать эти идеи: Чичиковы и Сквозники-Дмухановские?.. В tragedии Ибсена «Борьба за престол» епископ Николас говорит, что только «счастливейший» «совершает величайшие дела в мире»: «Счастливейший — вот величайший. Величайшие дела совершают счастливейший, тот, на кого требования времени нисходят сами собой, словно в порыве похоти, родят в нем мысли, которых он сам не понимает, но которые указывают ему пути; куда они ведут, он сам не знает, и все-таки идет, должен ити, и идет, идет, пока не услышит радостных кликов народа, — остановится, оглядится с изумлением и пой-

¹⁾ Таких идей очень мало, и Тургенев чуть ли не все называет в своем письме к гр. Ламберту (10-го июня 1856 г.): «У нас нет идеала, — пишет он, — а идеал дается только сильным гражданским бытом, Искусством (или Наукой) и Религией» («Письма И. С. Тургенева к гр. Ламберту», стр. 8). В психологическом отношении все эти идеи можно объединить терминами «космическое сознание» или «космическое чувство» (учение канад. психиатра Рич. Бекка). «Космическое сознание» Тургенева вытекает из его чувства природы и красоты.

²⁾ Сочинения Тургенева, т. 10, стр. 419.

мет, что совершил великое дело»¹⁾). Не знаю, были ли где-нибудь такие «счастливейшие» люди, но Тургенев был несчастнейшим человеком в мире, ибо он пережил величайшую трагедию, какую только может пережить гений, родившийся в России²⁾), да еще в эпоху «междуцарствия». Трагедия эта еще ждет своего беспристрастного исследователя, а пока можно только дать бледный ее очерк³⁾.

«Записки охотника» — в второй момент в объективном методе Тургенева: объективно-спокойные авторские реплики (литературные ссылки и «Посвящено») сменяются здесь внешне-субъективным тоном. Подчас миниатюры, на первый взгляд — простенькие рассказы, — а сколько потрачено на них художественного такта, мастерской отделки и причудливо-стилистических красок. С формальной стороны все эти наброски написаны в субъективном тоне (рассказ ведется от имени автора), но как далеко уже ушел художник от этого тона и как умеет он прихотливо прятать и свой гнев, и свой задорный тон молодости, и свое презрительное отношение к «толпе». И плох был бы тот исследователь, который в авторских ремарках и заметках вздумал бы искать биографических данных. Порою автор прикинется простодушным обывателем, порою заговорит нарочито-романтическим языком, порою даже представит себя в комическом виде, — и все это для того, чтобы выдвинуть на передний план тот или иной тип и художественно развить свою идею. Уже в самом начале рассказа «Контора» автор сразу заявляет о своем обывательском лице, негодяя на «чрезвычайно мелкий и холодный дождь, который с самого утра, не хуже старой девки, неугомонно и безжалостно приставал» к нему. И эта хлесткая фраза, нарочито придуманная, позволяет ему дальше подслушивать чужие разговоры, подсматривать «сквозь трещину в перегородке», прикидываться спящим и только для того, чтобы насытить свое обывательское любопытство. Только в самом конце повести автор дает знать о себе, отказываясь описывать безобразную сцену.

¹⁾ Сочинения Ибсена, изд. «Нивы», т. 2, стр. 31. Курсив подлинника.

²⁾ Еще Пушкин однажды воскликнул: «Чорт меня догадал родиться в России с умом и талантом!».

³⁾ Только за последнее время у нас пробуждается интерес к детальному изучению тургеневского стиля: см., напр., изданный книгоиздательством «Задруга», сборник статей о творчестве Тургенева, Москва, 1920 г.

Не знаю, нужна ли эта заключительная фраза, но, повидимому, необычная роль обывателя, столь падкого на всякого рода скандалы, как-то коробит чуткого художника. В повести «Бирюк» автор принимает на себя роль сердобольного простачка, возвеличивая тем благородно-рыцарскую фигуру лесника. Хорошо зная о неподкупно-честном характере Бирюка, этот простачок тем не менее предлагает ему выкуп за вырубленное дерево, дает себе слово «во что бы то ни стало освободить бедняка», а в самую трагическую минуту он даже «бросился на помощь мужику». В беседе с «однодворцем Овсяниковым» Тургенев прикидывается неграмотным мужиком — Хорем: трудно поверить, чтобы он, образованный человек, серьезно видел в прichудах Любозонова болезнь. Брошена совсем незначительная, едва уловимая деталь, а между тем статья Грузинского нам прекрасно выясняет, как дорожил этой деталью сам Тургенев¹). Бывают, однако, и такие сцены, где необходимо выявление авторской личности и выделение ее из общей массы. Как поступает тогда Тургенев? Самый простой способ указан в повести «Мой сосед Радилов». Семидесятилетний старик, приживальщик помещика Радилова, Федор Михеич должен был увеселять своих благодетелей при всех семейных сценах. Тема благодарная, и неопытный художник, рьяный последователь «натуральной школы», на первом плане выставил бы свою благородную личность, свое пылкое негодование по поводу этих пережитков старины и т. д. Но Тургенев ограничился только тем, что обрисовал жалкий вид приживальщика («длинный наковыль сюртук печально болтался на сухих и костлявых его членах»; он «поворил маленькой лысой головкой, вытягивал жилистую шею, топотал ногами на месте, иногда, с заметным трудом, сгибая колени»; его «беззубый рот издавал дряхлый голос»), — а свои негодующие чувства укрывал в объективных репликах: «Радилов, должно быть, догадался по выражению моего лица, что мое искусство Феди не доставляло большого удовольствия», «Радилов взглянул на меня и попросил его замолчать»²) и т. д. А вот

более сложный прием в том же роде. Туман («Малиновая вода»), долго прослуживший у графа Петра Ильича дворецким и весь пропитанный воззрениями и привычками своего помещика, на охоту смотрит как на барскую прихоть: «собак, по его мнению, больше для важности, так сказать, держать следует», потому что покойныйgraf так делал (он «охотником отродясь, признался, не бывал; а собак держал, и раза два в год выезжать изволил»).

Другой на месте Тургенева вступил бы с Туманом в длинный спор и стал бы доказывать, что бывают на свете страстные охотники, которые готовы всем пожертвовать для этой забавы. Получился бы бесполезный разговор, который только затемнил бы цельное впечатление от Тумана. Но великий художник и здесь остается верен своему объективному методу. В самом начале повести он ослепительно-яркими красками рисует нам нестерпимо-жаркий день охоты и выбирает такой момент («от двенадцати до трех часов»), когда «самый решительный и сосредоточенный человек не в состоянии охотиться, и самая преданная собака начинает «чистить охотнику шпоры», т.-е. идет за ним шагом, болезненно прищурив глаза и преувеличенно высунув язык». И наш неутомимый охотник долго противился «искушению прилечь где-нибудь в тени», пока, наконец, «удушливый зной» не принудил его «подумать о сбережении последних... сил и способностей». Так своей собственной фигурой, объективным фактом Тургенев опровергает субъективное мнение Тумана об охоте.

Но бывает и так, что автор нарочно оставляет читателя в недоумении, придавая тем самым повести какую-то таинственную прелесть недомолвки. Касьян с глубоким убеждением заявляет, что он Тургеневу «дичь-то всю отвел». Так ли это? С одной стороны мы знаем, что, несмотря на заклинания Касьяна, одна птица все-таки была убита, а с другой — сам автор признается в своей «неудаче». Так мы и остаемся на грани суеверно-мистического и реального фактов, еще сильнее поддаваясь обаятельной личности Касьяна. Подобное же настроение охватывает нас и при чтении «Бежина луга». Поддаваясь волшебным чарам летней ночи и суеверным рассказам мальчиков, трезвый и смелый Павлуша явственно услышал у реки голос покойного Васи. И все решили, что это не к добру, что это звал Павлушу водяной. Предчувствия мальчиков как-будто сбылись: «в том же году

¹⁾ Грузинский „Литературные очерки“, стр. 231—232.

²⁾ В повестях „Ермолай и мельничиха“ и „Два помещика“ дан только намек, что автор — „молодой человек“: читатель легко может догадаться, с каким негодованием должен был относиться этот „молодой человек“ к Зверкову и Степунову.

Павла не стало», но он «не утонул», как можно было ожидать, а «убился, упав с лошади». И мы опять в недоумении: трезвый читатель, конечно, припомнит по этому поводу рыцарски-смелую верховую езду Павлуши в ночную пору и скажет о беспризорности деревенских детей, о трагической судьбе отважных мальчиков и т. д., а мистически-настроенный читатель увидит здесь необъяснимые тайны природы.

Пока мы видели одну только попытку углубить и расширить гоголевский стиль, манеру говорить в обывательском тоне¹⁾. Труднее обстоит дело там, где нужно выявить в объективной форме свою космическую точку зрения на жизнь. Для упрощения анализа начну с таких приемов, которые нам уже знакомы, и окончно наиболее сложными. По светлому небу автор заключает, что «славная погода завтра будет». Но Калиныч, истый сын природы, побеждает автора, заявляя: «Нет, дождь пойдет: утки, вон, плещутся, да и трава сильно пахнет». Известный уже нам прием: Тургенев себя принижает, чтобы тем самым возвеличить чувство природы у своего любимца. Тот же прием применяется и в «Живых мостах», и трудно понять этот шедевр искусства, если не вдуматься в художественную мозаику рисунка. В начале повести Тургенев рисует себя простачком-обывателем, случайным любителем природы: в дождь он ругается и проклинает погоду («для охотника дождь — существует бедствие; непромокаемые плащи «пропускали воду самым бесстыдным образом»; «холодная струйка забиралась под галстух и текла вдоль спинного хребта»), а в ясное утро приходит в неописанный восторг («даже шапку снял с головы и дышал радостно всею грудью»)²⁾. Стыдно сознаться, читатель, но это наше нервное, больное, неделостное созерцание природы. Тем ярче ослепляет нас лучезарный образ Лукерии, которая знает одно только спокойно-радостное созерцание природы. А вот — уже настоящий пейзаж («Свидание»), где человек с его печальми и радостями — ничтожный атом стихийно-властной природы. Один миг (свидание обманутой девушки и нагло-самоуве-

ренного ее любовника) зарисован как вечный миг кратковременного счастья. Акулине горько расставаться со своим возлюбленным, она всячески хочет продлить счастливый миг любви, но, увы, она и не подозревает, что ей, как и всем людям, суждено будет пойти по вечным законам неумолимой природы: миновал уже «веселый, смеющийся трепет весны», теперь «блестели и волновались бесчисленные нити осенних паутин», как легкий покров воспоминаний о недолгой любви, а впереди «сквозь веселую, хотя свежую улыбку увядющей природы, казалось, прокрадывался унылый страх недалекой зимы» — это «за немилого выдадут сиротиночку». Вся гамма чувств покинутой девушки оправлена в интимную близость осеннего пейзажа и крестьянского быта, а грубо-нахальное поведение Виктора — та же осина, которую так не любит сам Тургенев за «вечное качанье ее круглых, неопрятных листвьев». Вот повесть, где огромная идея Тургенева, «космическое сознание» трепетно бьется в каждом лепестке дерева, играет в каждом жесте человека и своим спокойно-ласковым светом оживляет весь рисунок. Постараюсь теперь выявить эту идею, — и тогда стиль, который мы до сих пор воспринимали сонными чувствами и тусклым вниманием, очарует нас ясной лазурью неба и гулкими перебоями морской волны.

«Трудно, — говорит Тургенев в повести «Поездка в Полесье», — трудно человеку, существу единого дня, вчера рожденному и уже сегодня обреченному смерти, трудно ему выносить холодный, безучастно устремленный на него взгляд вечной Изиды; не одни дерзостные надежды и мечтанья молодости смиряются и гаснут в нем, охваченные ледяным дыханием стихии: нет — вся душа его никнет и замирает; и чувствует, что последний из его братий может исчезнуть с лица земли — и ни одна игла не дрогнет на этих ветвях; он чувствует свое одиночество, свою слабость, свою случайность — и с торопливым, тайным испугом обращается он к мелким заботам и трудам жизни; ему легче в этом мире, им самим созданном, здесь он дома, здесь он смеет еще верить в свое значение и в свою силу»¹⁾. Гениальная

¹⁾ Об этой манере Гоголя подробнее см. в книге Переверзева „Творчество Гоголя“, Москва, 1914 г., стр. 83—94.

²⁾ Все эти случайные на первый взгляд эпизоды, помещаемые обыкновенно в самом начале рассказа, всегда имеют глубокую связь с интимными замыслами художника.

¹⁾ Сочинения Тургенева, т. 6, стр. 230—231. Повесть эта была напечатана в 1857 г., но уже в первоначальном очерке „Певцов“ Тургенев обещал поговорить когда-нибудь подробнее о жителях Полесья (см. Грязинского, стр. 228 и примеч. на стр. 229).

прелюдия к тому, что пережил художник в сосновом, «чрезвычайно старом» лесу, в этом застывшем царстве немых столетий и вечности. От угрюмых сосен веет могильным холодом истории, и бестрепетные тени прошлого бесшумно витают в этом гробе вечности: художник не знает, «бродили ли по нем татары, но русские воры или литовские люди смутного времени уже наверное могли скрываться в его захолустьях». Но вот его историческое предчувствие неожиданно оправдалось: охотник Егор указал ему на остатки стариинного «воровского городка» («дедам нашим за память»). И с этого мгновения космическая душа художника сразу перевоплощается в русскую народную душу и переживает состояние, близкое к ворожбе и сомнамбулизму, близкое к тому, что Гегель говорит о гении¹⁾. «В это мгновение, на этом месте», говорит Тургенев, «я почуял веяние смерти, я ощущил, я почти осязаял ее непрестанную близость». И далее: «Я закрыл глаза рукою — и вдруг, как бы повинуясь таинственному повелению, я начал припоминать всю мою жизнь»...²⁾. В быстром потоке исторических переживаний, на грани веков и столетий величаво выплывает «я», вбирая в себя жизнь всенародную. И художник, подобно Ордынову («Хозяйка» Достоевского), теперь «мыслил не бесплотными идеями, а целыми мирами, целыми созданиями», подчиняя своему вдохновению утонченно-абстрактные идеи философского гения³⁾. Сoverшилось великое чудо преображения, а закончилось оно, конечно, ощущением «дромоты и усталости», страстным желанием «поскорее вернуться под крышу теплого дома, напиться чаю с густыми сливками, зарыться в мягкое и рыхлое сено и заснуть, заснуть, заснуть...». Рванулась душа в просторы веч-

¹⁾ Исходя из животного магнетизма, сомнамбулизма и ясновидения, Гегель учил, что „существует восприятие или познание, независимое от всякой пространственно-временной причинной связи“, что гений переживает магическое состояние, в снах и сновидениях имеет предчувствие, что чувство родины, любовь к отечеству, патриотический долг и т. д.—главный объект магических переживаний гения (Кун-Фишер „История новой философии“, СПБ, 1901 г., т. 8, полутора первый, стр. 662 и 674—676). В письме к г-же Виардо (1849 г.) Тургенев сообщает свой сон, который отчасти лег в основу разбираемой повести („Неизд. письма к г-же Виардо“, 1900 г., стр. 97—99). В книге „Начала и концы в творчестве Достоевского“ (печатается) я доказываю, что Ордынов („Хозяйка“) тоже пережил видения по гегелевской схеме.

²⁾ Немного ниже мы увидим, что эта лирическая часть воспоминаний о своей жизни имела для Тургенева стилистический смысл.

³⁾ Когда чары окончились и Егор пробудил Тургенева от этого гипноза, то он, как сомнамбул, но „с увлечением“ сказал: „Пойдем, веди меня“.

ности, окунулась в безбрежные волны всенародного мироощущения, и, немощно-усталая, потрясенная виденным, она пожелала вернуться «домой», в свой уютный уголок, где она «смеет еще верить в свое значение и в свою силу». Но не даром она побывала на горных кряжах огромной идеи: она постигла то, чего никто еще не знает, — она постигла великую тайну русской души, загадочную фигуру «вора и плуга» Ефрема, одного из потомков тех «воров», которые издавна живут в заповедных лесах России. Это — былинный Василий Буслаев, необычно-своебразный тип «лишнего человека» в крестьянской среде. Вероятно, по цензурным условиям Тургенев не мог подробно развить свои взгляды на православную веру и русскую народность — главные догматы славянофильского учения. Только по случайным намекам, отрывистым сведениям и по художественным произведениям восстанавливается стройная система философских взглядов Тургенева; в этом отношении переписка его с Аксаковыми дает нам богатейший материал. Русский крестьянин, близкий к природе, от этого ледяного дыхания «вечной Изиды» в ужасе ограждает себя домашней средой и «семейственностью», где он чувствует себя полным хозяином и властелином. Собственный дом, хозяйство, семья, труд и т. д. — все заколдовано и строго обведено железным кругом вековечной традиции, и в благоговейном трепете перед неведомой силой он созидает свой сурово-непреклонный быт по образу и подобию безучастно-холодной природы. Отсюда обряды и обычаи, выкованные творческими силами самой природы, — маленькая часть той магической цепи, которая невидимой полосой тянется к немой вечности. Отсюда в характере и действиях крестьянина — какая-то сосредоточенная угрюмость, строгая размеренность и «скромная важность», точно он совешает торжественный обряд — заклинание. Вечный колдун и заклинатель, этот властелин семьи, однако, и сам находится под самодержавной властью вечного покойника, грозная тень которого незримо витает над его домом. И где укрыться от этого вездесущего призрака? У себя в доме о нем говорят исхудалые лики византийских икон и церковные обряды православной церкви, а кругом — суровые заклинания сил природы, причитания воплениц, безнадежно-грустные свадебные песни, незыблально-вечные, как времена года, посты и покаянные молитвы под заунывно-протяженный звон

колоколов¹). Но вырвите из его души этот тленный страх вечно-сти, снимите с него магические цепи, которые одни только и приковывают его к прадедовским обрядам и православной вере,—получится первобытно-красивая стихия (с космической точки зрения) и бесшабашная удаль (с бытовой точки зрения). Таков и Ефром: разорвана веками наложенная связь между человеком и природой, бушует одна только вольная стихия. «В бору, как у себя на двору», говорит Ефрем,—и своими прибаутками и шуточками он цинично нарушает торжественную тишину храма природы, внося туда свои домашние привычки и навыки (обучает сына воровству, устраивает себе шалаш под елью и дымовой занеской). А благолепие домашнего очага, святыню «семейственности» он оскверняет трехдневными попойками и разгулом. Сняты нравственные узы, и нет стыда, совести: при добрых людях величает себя «вором», «проходимцем», бессмысленно вымаливает у барина гриненник, обещая за это угостить его трехдневной попойкой. Все стихийно девственно и непроизвольно, и даже язык пропитан вековой мудростью народных пословиц и поговорок. «Едете на Гарь, не наехать бы на пожар», говорит он путникам забытые слова не то пословицы, не то заговора. А эта окаменелая форма народной мысли в испуганной душе Егора облекается в живую плоть и кровь, звучит каким-то зловеще-пророческим словом. А важнее всего, что перед этой стихийно-нравственной силой пасут даже православная церковь. «Бортовая пчела — дело божие, не береженое; один медведь ее трогает», но он, как медведь, покушается даже на эту общенародную святыню. Угрозы Ефрема, его «слово больно крепкое» так запугали представителя православной веры («дьячка»), что тот, «словно ошпаренный, как тень бродит». И в цензурных тисках Тургенев смог выразить главную свою идею. Словом,

¹) Припомним кое-что из писем Тургенева к Аксаковым: „Я эту зиму чрезвычайно много занимался русской историей и русскими древностями; прочел Сахарова, Терещенко, Снегирева e tutti quanti. В особенный восторг привел меня Кирша Данилов. — Васильку Буслаева считаю я эпосом русским—но к результатам (привело) меня это все далеко не столь отрадным, как вас, любезный К. С.—во всяком случае к другим результатам“ (6-го июня 1852 г.); „Я вижу трагическую судьбу племени, великую общественную драму там, где вы находитте успокоение и прибежище эпоса“ (16-го октября 1852 г.); „трагическая сторона народной жизни—не одного нашего народа—каждого—ускользает от вас, между тем как самые наши песни громко говорят о ней“ (16-го января 1853 г.). Сравн. также рассуждения на эти темы Потугина, который происходит от „священнического поколения“ („Дым“).

у Ефрема своя высшая правда, космическая правда, которая вечно обитает в нетленном храме бессмертной природы, правда, нагретая горячими лучами любви и весенней радости¹.

«Вечная Изида» в лице Ефрема показала его односельчанам — святым (символическое название!) свой лучезарно-солнечный и девственно-чистый вид, а они, верные рабы вековечного обряда, увидели в нем гrimасу ужаса и злые чары колдовства... Художник уже перерос бытовую правду и поднялся, наконец, на белоснежные вершины космической правды. И вот возникает теперь самый трудный вопрос: по какому пути направить свое творчество? Рисовать ли эту правду в объективно-космических красках, т.-е. так, как художник сам ее восприял, или в искаженном виде объективно-бытового метода? По своему обыкновению, Тургенев доходит до этого практическим путем и прежде всего создает образы и того и другого методов. В объективно-космических красках зарисован «Дневник лишнего человека» (1850 г.), а в объективно-бытовых — повесть «Стучит». — В моей книге уже произведен подробный анализ «Дневника», — здесь позволю себе наметить несколько дополнительных пунктов. Любовь — основа мировой жизни, и вокруг нее, как в шахматной доске, правильно и гармонично расположены главные фигуры повести. Чулкатурин, физически и духовно разобщенный с русским бытом и природой, переживает любовь нервно, болезненно и тем самым сразу раскрывает самые несимпатичные стороны своего нравственного существа (эгоизм, зависть, ревность, шпионство и даже готовность итти на доносы); для князя Н., который всем своим существом воплощает быт великосветских кругов, любовь — легкая забава и утеша, а для Лизы любовь — неотразимо-властный

¹) Касьян с Красивой Мечи не дорос до Ефрема и стоит еще на грани религиозного и космического созерцаний, ибо он не победил еще у себя этого страха смерти: его тревожные думы сосредоточены на „смерти“, „крови“ и „грехе“; см. его странную философию о том, что „птицу Богом определенную для человека“, можно убивать, но грешно убивать „птицу вольную, лесную“; такое же разделение трав и цветов: иные из них — „божии“, а иные таковы, что о них даже говорить „грех“, и заговаривать их можно не иначе, как „с молитвой“ и т. д. Он еще только ищет „правды“ и „справедливости“, как и „много других крестьян в лаптях ходят, по миру бродят, правды ищут“. Как миросозерцание его половинчатое, так и семейное его положение неопределенное: себя называет „бессемейным“, но у него есть дочь Аннушка, которую он страстью любит, есть и „дом“, в котором, однако, не может усидеть („как блока“).

призыв природы (см., напр., сцену с закатом солнца). В этой расстановке фигур виден уже великий строитель жизни, а не архитектор, который строит по чужим планам и образцам: огромная идея, как солнце, освещает потемки жизни, в которых мы, маленькие люди, как-то ощущаем и боязливо блуждаем. Жаль только, что объективные намеки (реплики о природе и «примечание издателя»), как сама «вечная Изис», слишком холодны и безучастны к человеческой жизни, да и нервно-взвинченный язык Чулкатуриня разработан до мельчайших тонкостей. Впрочем, может быть, так и нужно с космической точки зрения: угрюмо-спокойной природе противопоставляется пафос нашего лирического по существу языка. Здесь холодный тон природы растворяется в лирике, а в повести «Стучит» — холодный тон быта (бытовик Филофей) поглощает лирику (романтик — автор). Перед нами две фигуры: безнадежно-жалкий романтик (таким рисует себя сам автор) и трезвый бытовик — кучер Филофей. Там одни только взвинченные нервы, болезненно-себялюбивое отношение к своей и чужой жизни, а здесь — сытое довольство, угрюмая домовитость и тяжелый труд. И уже в самом начале повести автор сразу выставляет свою объективно-бытовую точку зрения: речь идет не об эстетических переживаниях охотника, а о самых прозаических вопросах, связанных с нею (покупка дроби, наем ямщика, торговые сделки с ним и т. д.). Отношение к природе и страх смерти лучше всего выясняют нам эти диаметрально-противоположные натуры. Окружающая природа, конечно, не ускользнула от внимания нашего романтика. Лишь кое-где попадаются красивые штрихи, а в общем — все описание субъективно-взвинченная, нудная риторика. Самый красивый момент (погружение тарантаса в воду) — едва только отмечен, ибо испуганный седок в это время дрожал за свою жизнь. А когда опасность прошла, то, довольный и веселый, он приходит в восторг от серенького пейзажика, уснащая свою речь бесцветно-книжными оборотами («прямо русские, русским людом любимые места», куда «езжали богатыри наших древних былин»). В порыве субъективизма он даже думает, что «Филофей — и того проняло». Наивный романтик: он и не заметил, что Филофея тронула не «красота» природы, а ее естественные богатства (крестьяне много сена нагребут, «в заводях рыбы тоже много»). А когда наш поклонник природы услышал о

погоне разбойников, то та же природа сразу потеряла для него свою былую красоту: «кругом плоские, унылые места», « поля, все поля, кое-где кустники, овраги — и опять поля», «пусто... мертвое». Даже близкая смерть судорожно выдавила из его испущенных уст одну только книжную фразу: мысленно прощаюсь с жизнью, он вспоминает стих из Жуковского. Ключи литературы, ключи природы, ключи чувств — вот пестрая композиция души нашего героя. Оторванная от быта, от природы и религии, душа эта, как маятник, качается из стороны в сторону и повсюду разносит запах холодной могилы. Не то душа Филофея: гранитно-цельная и единая, она вековыми корнями вросла в бытовые формы своего народа. И природа, и близкая опасность (переправа через реку), даже страх смерти — все настраивает его на торжественно-спокойный и однообразно-величавый тон. А миновал этот страх смерти, и Филофей весь повеселел, первый стал заговаривать с барином с легкой усмешкой и шуткой. Только о неприятном случае он не любит вспоминать, отделяясь уклончивой фразой:

«Бывало», говорит Тургенев, «как только встречу его, всякий раз говорю ему: — А? стучит?

— Веселый человек, — ответит он мне всякий раз и сам засмеется».

Как бы там ни было, но Филофей своим добродушно-шутливым тоном завершил стиль Тургенева и примирил его с Гоголем: объективно-бытовую правду лучше всего рисовать спокойно-ласковым юмором. Теперь ясно, что «Дневник лишнего человека» и «Стучит» имеют для Тургенева преимущественно стилистическое значение: космически-огромная идея постепенно входит в свои берега и медленно оседает в стихийных отложениях русского языка. Но скоро, очень скоро и неподвижно-угрюмая природа тронется, как снежная глыба, и заговорит своим пророчески-вещим языком: в высшем синтезе двух разобранных повестей, в очерке «Смерть» уже виднеются прекрасные дали тургеневского стиля. Уже в самом начале Тургенев принимает обычательски-непринужденный тон рассказа. Воспоминание детства настраивает его на веселый лад: француз-губернатор называется «добрейшим человеком», вероятно, за то, что он «чуть-было навсегда не испортил... здоровья» мальчика, а затем и вся природа в лесу описывается таким же субъективно-радостным

тоном: стволы, листья, сучья огромных дубов и ясеней, кусты, птицы, звери, трава, цветы, грибы, ягоды, даже угрюмая тишина леса («в полдень — ночь настоящая») — все живет, движется и сияет пестрым счастьем. Но вид срубленных и погибших деревьев настраивает его уже на грустно-минорный тон: «губительная, бесснежная зима 40-го года не пощадила старых моих друзей — дубов и ясеней»; некоторые из них повалились и гнили, словно трупы, на земле; «чахоточная зелень»; «умирающие деревья»; «безжизненные, обломанные ветви»; «толстые, сухие, мертвые сучья» и т. д.

И хороша эта документально-точная ссылка на 40-й год и тон историка, который о немой вечности говорит или субъективным тоном (дубы и ясени — старые мои друзья, «губительная», «безжалостная» зима, «благородные деревья» и т. д.) или человеческим языком тления и разрушения. Пока все это правильно и верно: природу человек всегда воспринимает субъективно. Но вот что странно: дальнейшие наблюдения нашего созерцателя пошли не по субъективному пути, как можно было бы по всему ожидать, а по объективному. Почему?

Тургенев, вероятно, хочет сказать, что и средний человек, поставленный в нарочито-благоприятные условия, сможет иногда подняться на высоту авторского миросозерцания (конечно, бессознательно). Не могу сказать с полной уверенностью, почему смерть подрядчика произвела такое сильное впечатление на этого человека, но, кажется, здесь главную роль сыграла его ожившая народная душа. Случайная смерть в недрах самой природы, покаянное настроение умирающего, торжественно-величавое настроение толпы, даже эти мелочные распоряжения по хозяйству в такую исключительную минуту — все воскресило в подымчивой, уже вззволнованной душе романика забытую красоту истово-русских обычаем и обрядов¹⁾). Так лирика сплетается с эпосом, так субъективным чувством постигается объективная правда: русский мужик «умирает, словно обряд совершают: холодно и просто». Зароились в голове аналогичные воспоминания, и от мужика протягивается линия и

¹⁾ Сужу об этом по аналогии с «Гамлетом», в языке которого так сильно звучит эта бессознательная любовь к быту и обрядам, хотя он, конечно, смеется над ними: его, напр., не столько трогает смерть жены, сколько вся обрядовая сторона похорон; см. также описание чайной идиллии, которая сыграла не последнюю роль в его женитьбе и т. д.

к интеллигентной среде. Оказывается, что и для помещицы-старушки обрядовая сторона религии стоит на первом плане. И даже в романтической душе Авенира Сорокоумова в предсмертный час проснулось что-то народное: правда, он отказался от общепринятых обрядов, как это видно из недовольного письма г. Крупянникова, но зато уж наверное выкурил трубку. Кому как: одним — обряды, а другим — привычка, как замена обрядов. Тоже своего рода прибежище от смерти...

И вот еще один стилистический вывод из разбираемой повести: спокойно-холодным тоном нельзя рисовать космическую правду, ибо наш (литературный?) язык насквозь пропитан субъективно-лирическим пафосом. Смерть подрядчика, обгоревшего мужика, мельника и даже старушки-помещицы можно описать спокойно-ласковым юмором, ибо это подлинно-бытовой язык самого Филофея, но смерть Авенира Сорокоумова, живой дух которого витаёт на гранях вечности, требует уже иного стиля, стихийно-грустного и неизбежно-тургеневского. Что же поделаешь, если наша лирика в лице Ломоносова, Державина, Пушкина, Лермонтова, Тютчева и др. давно уже царствует на вершинах космоса и там начертала свои элегически-грустные законы, а эпос только с Тургенева начинает свою новую жизнь...

Нас долго задержал второй момент объективного метода Тургенева, — центральный пункт настоящего очерка. Дальнейший анализ значительно упрощается. Третий момент — усиленные поиски толкователей своих замыслов с целью скрыть свою авторскую физиономию. Теперь нам понятно, что Тургенев очень скоро должен будет отказаться от той формы объективизма, которая до сих пор им применялась: см. «Андрея Колосова», «Разговор» и «Дневник лишнего человека». И вот в повести «Гамлет Щигровского уезда» Тургенев впервые набрел на счастливую идею, которую в дальнейшем творчестве и постараётся разработать: я говорю о попытке пустить в рассказ Лупихина, который вместе с автором занимает созерцательную позицию по отношению к гостям Александра Михайловича Г. Таким образом, здесь как бы два толкователя, и автор, то сходясь, то расходясь с отзывами Лупихина, тем самым как бы намечает основные приемы своего творчества. И вот оказывается, что можно смело вложить в уста Лупихина и гоголевский юмор и даже некоторые фразы из своих ранних поэм: это не нанесет

никакого ущерба красоте рисунка. Общий тон ласкового юмора можно иногда сменять и суровым осуждением,—в таких случаях, когда автор расходится со своим двойником (см., напр., реплики: он «злобно» посмотрел, «в изгливо засмеялся»). Словом, возможны грубые приемы «натуральной школы», но в маленьких и коротеньких репликах и там, где сами герои безусловно заслуживают этого. Повесть «Два приятеля» (1853 г.), так сказать, объединяет собою технические приемы двух повестей: «Дневник лишнего человека» и «Гамлет Щигровского уезда». Барельефные фигуры «головы с большим хохлом и усами» и Петра Зудотешина превращаются уже в живых людей и толкователей (романтик Вязовнин и бытовик Крупицын). Здесь уже мы вплотную подходим к центральному пункту тургеневского творчества: то мирно уживаясь друг с другом, то вступая в неизбежные компромиссы по разным житейским случаям, Вязовнин и Крупицын оказались непримиримыми врагами в вопросах любви и брака, т.-е. в таких вопросах, которые являются основой всякого романа. И вот обе эти фигуры снова перевоплощаются в первом романе Тургенева («Рудин»): Вязовнин в Лежнева, а Крупицын в Пигасова. Только и в создание этих типов Тургенев вносит как давно-выношенные приемы творчества, так и заново-созревшие — неизбывная черта аналитического таланта, а не синтетического¹⁾). В «Гамлете Щигровского уезда» Лупихин зло смеется над низкопоклонством помещиков, а между тем сам, чуть ли не первый, побежал на поклон к князю Козельскому. За этот поступок Тургенев покарал своего героя одной только репликой: «Лупихин в изгливо засмеялся». Маленькая деталь, но таких пунктов расхождения между автором и Лупихиным можно было предвидеть бесконечное множество: игнорировать их, конечно, нельзя, а всякий раз толковать от себя — антихудожественный прием (см. мой анализ «Брет-

¹⁾ Пора уже оставить легенду о том, что «Рудин» был написан в чрезвычайно короткий срок (с 5-го июня по 24-е июля 1855 г.). Следует хотя бы вспомнить письмо Тургенева к Аксакову (3-го августа 1855 г.), где речь идет, несомненно, о «Рудине»: «Я воспользовался уединением и бездействием, — пишет он, — и написал большую повесть, которую завезу к вам, когда буду в Москве — около 10-го октября — ибо я непременно намерен к вам заехать. Не знаю, что вы скажете; я ни над одним моим произведением так не трудился и не хлопотал, как над этим; конечно, это еще не ручательство; но по крайней мере сам перед собою прав. Коли Пушкины и Гоголи трудились и переделывали десять раз свои вещи, так уж нам, маленьким людям, сам бог велел».

тёра»). Что же делать в таких случаях объективному таланту? Неужели всякий раз закручивать в романе субъективные узлы и намечать неизменно линию своего расхождения? Есть один способ избежать этих узлов и складок в романе: стоит только поднять общественную и психологическую ценность Лупихина и приблизить его к авторской личности. Если мы, напр., Лежнева наделим такими положительными чертами, которые в общем слаживают главные пункты расхождения между автором и Лупихиным, то этим самым устраниются и субъективные реплики. Отсюда понятно, что тип Лежнева создается, как антитеза «лишним людям», как идеальная надстройка к реально-бытовому характеру. Если, напр., Лупихин пресмыкается перед сильными мира сего, то Лежнев, наоборот, держит себя с ними независимо и даже бесцеремонно (отношения его к Ласунской); если «Гамлет» нападает на студенческие кружки, которые прививают одну только «литературную чесотку», то Лежнев, наоборот, придает им огромное нравственно-воспитательное значение; если Чулкатурины любят напыщенную фразу, красивую позу и т. д., то Лежнев представляет собою полную противоположность им: умышленно подчеркиваются и его небрежный костюм, походивший на «мучной мешок», и неуклюжие движения, и простая, местами даже грубая речь (см. его предложение Липиной и разговор с Ласунской); если г.г. Лупихины и Гамлеты клеймят взяточничество, угощая в то же время исправников обильными завтраками, то Лежнев, как безусловно-честный человек, с возмущением вспоминает о таких же проделках Пигасова. А главное — все эти отдельные черты должны показать читателю, что у Лежнева еще не совсем заглох бывой идеализм («любовь» и «эстетика»). В молодости Лежнев писал стихи, подражал Манфреду, ходил на свидание... с молодой лицой и обнимал ее, мечтая, что обнимает всю природу. И любовь имела на него самое благотворное влияние: он стал питать к себе уважение, принял серьезный вид, перестал смеяться и «даже ходить начал тогда осторожнее», точно у него «в груди находился сосуд, полный драгоценной влаги», которую он «боялся расплескать». Но эти порывы молодости не заглохли у него даже и теперь: мечтая о поездках с Александрой Павловной на юг, он шутливо заявляет, что готов устраивать под ее окном «каждый вечер серенаду», готов ямщикам надушить одеколоном и цветы раз-

бросать по дорогам. Словом, по замыслам Тургенева, в лице Лежнева должно видеть лучшего представителя своего времени¹⁾). Но если Лежнев представляет собою идеальную надстройку к Лушихину, то Пигасов только углубляет наиболее резкие черты «лишних людей», освобождая тем самым автора от субъективно-грубых реплик там, где это требовалось бы по ходу романа. Все грехи молодости «лишних людей», а также и самого Тургенева, тщательно собраны в одном собирательном имени Пигасова: кое-что взято от Войницына, кое-что от Гамлета, а больше всего от того же Лушихина и даже от самого автора. В науке Пигасов и Войницын неудачники; от Лушихина жена убежала с землемером, а у Пигасова жена «уехала тайком в Москву». По словам Тургенева, Пигасов «с молоду присвоил себе особый род желчного и раздражительного красноречия» — это он вобрал в себя все грубые приемы «натуральной школы», приемы, которыми любил щеголять и сам автор. Но чаще всего попадаются у него утрированные гоголевские приемы характеристики, приемы, которыми и Тургенев безмерно злоупотреблял в молодости (см., напр., фразу Пигасова: «женщина она хорошая, и горничные у неё толстые», как прием отрицательной похвалы; «он стрелял отлично и умел дрессировать собак», говорит Тургенев, отказываясь характеризовать Войницына). Пигасов свою жену «поймал на удочку своих развязных и насмешливых манер», — а разве в письмах Тургенева к мадам Виардо не слышна подчас та же манера? Впрочем, в некоторых случаях Тургенев и не скрывает своего сходства с Пигасовым. Нападки Пигасова на «системы» — отголосок критических статей Тургенева и переписки его с Аксаковыми. Слова Пигасова, что Дарье Михайловне «легче было бы жить без истины, чем без... повара Степана, который такой мастер варить бульоны», очень напоминают сцену Пеночкина, который так испугался за целость рук своего повара («Бурмистр»). А рассказ Пигасова о том, как Рудин на свидании в гондоле на реке вместо поце-

¹⁾ Вообще тип Лежнева слабо обрисован. К сожалению, и прошлое Лежнева зарисовано как-то туманно и схематично, точно выписки из какого-то дневника. Есть даже некоторые противоречия. Так, напр., Лежнев причисляет себя к «людям уже пожившим и поломанным жизнью», но немнogo ниже о своем прошлом он говорит уже другое: «благодаря моему состоянию, холодной крови, да другим счастливым обстоятельствам, ничто мне не мешало сидеть сиднем да оставаться зрителем, сложив руки».

луев и объятий «гладил француженку по голове, задумчиво глядел в небо и несколько раз повторил, что чувствует к ней отеческую нежность», — этот рассказ выхвачен прямо из признаний «молодого человека» (поэма «Разговор»). Наконец, самая главная черта в характере Пигасова, черта, которая и питает его злобный язык, это — полное отсутствие космического сознания. «Озлобленный противу всего и всех, — говорит о нем Тургенев, — особенно против женщин — он бранился с утра до вечера» и с ожесточением уверял, что «всякому несчастию причиной женщина, стоит только хорошенко вникнуть в дело». Тургенев хорошо теперь знает, что женщина — любимое создание природы и космическое начало в душе каждого человека, и в злобном языке Пигасова казнит свое наивно-дерзкое и почти слепорожденное творчество молодости. Итак, Тургенев разметал свою душу по толкователям; посмотрим теперь, сумеют ли они выяснить идею романа, сумеют ли эти тяжелые грузовики быта направить свой путь по вольным стопам легкокрылой мысли Рудина.

II.

«Рудин»: структура романа и космическая идея.

Если к роману «Рудин» подходить с историко-литературной точки зрения и видеть в нем типическое воспроизведение известной эпохи, то с этой стороны наша критика уже сказала свое веское слово: в галлереи литературных типов Рудину указано определенное, хотя и непрочное, место; собраны богатые исторические комментарии¹⁾; можно указать теперь не только главных, но и второстепенных членов кружка Покорского²⁾ и т. д. Однако, не думаю, чтобы читатель, переживший при чтении романа ряд вдохновенных моментов, был вполне удовлетворен подобного

¹⁾ См. об этом в труде И. Иванова „Иван Сергеевич Тургенев“ Нежин, 1914 г., стр. 195—207 (речь идет о родственных чертах у Герцена Огарева, Станкевича и т. д.) и в статье Боташева „К вопросу о типичности Рудина“ („Русск. Филологич. Вестник“, 1916 г., кн. 3 и 4).

²⁾ И. М. Гутляр „Иван Сергеевич Тургенев“, Юрьев, 1907 г., стр. 46—49 (раскрыты главные члены кружка) и Н. Л. Бродский „Поэты кружка Станкевича“ („Изв. отд. русск. яз. и слов. Акад. Наук“, 1912 г., кн. 4, стр. 58—59; раскрыты второстепенные члены кружка). За последнее время (1918 г.) все эти историко-литературные экскурсы собраны в книге В. В. Данилова „Комментарии к роману И. С. Тургенева „Рудин““.

рода документальными ссылками: живой организм творчества подвергается вивисекции, цельное впечатление рассеивается среди мелочей и деталей, величественное строение превращается в груду развалин. Вот почему и моя работа преследует не историко-литературные задачи, а одни только художественно-стилистические: не повреждая нежной ткани романа, я постараюсь подойти к интимным замыслам художника и к его объективным приемам творчества.

Прикованные к главному герою романа, мы очень часто упускаем из виду бытовую обстановку, в которой он находится, и второстепенных лиц. А между тем «Рудин» без этого фона теряет всю свою свежесть и прелесть...

Вместо ожидаемого барона Муффеля в гостиную входит неизвестный никому человек, плохо одетый (платье на нем было «не ново и узко, словно он из него выброс»). Хозяйка из любезности задала своему гостю два-три небрежных вопроса, а затем решила совсем оставить его в покое. И Рудин сразу был отдан на съедение Пигасову и Пандалевскому (см. коротенькие реплики Тургенева). Но вот первый натиск Пигасова блестяще отбит, и вся обстановка сразу меняется. Дарья Михайловна «захлопала в ладоши» и «тихонько вынула шляпу из рук Рудина»; скучающая барыня понемногу оживает, и начинается травля на Пигасова¹⁾). Травля эта заканчивается полным торжеством Рудина. Дарья Михайловна в восторге и с каким-то бессердечным азартом охотника опять наусыкивает друг на друга обоих соперников. Но Рудин уже неохотно спорит: он сразу почувствовал, что он выше Пигасова «двумя головами», — он перешел на общие темы. Речь его дышала «истинным вдохновением» и звучала «музыкой красноречия»; «вдохновленный общим сочувствием и вниманием, близостью молодых женщин, красотою ночи, увлеченный потоком собственных ощущений, он возвысился до красноречия, до поэзии»...

И вот для нас первая загадка: рядом с такими восторженными отзывами Тургенева об истинном вдохновении Рудина это ласково-ироническое сравнение его с «путешествующим прин-

¹⁾ „Кусь, кусь, кусь!“ — сказал про себя в это мгновение Пандалевский и весь осклабился. Он сразу уловил перемену погоды, и на такие сцены этот пошлынький человек — незаменимый толкователь.

цем“¹⁾) Зачем оно здесь? Не случайно ли оно попало? Нет, это намеренно-сделанный штрих, Слишком быстры и мимолетны наши суждения о том человеке, который вот только сейчас произвел на нас такое обаятельное впечатление: каждый судит по-своему. Басистов и Наташа, конечно, сразу произвели Рудина в «гениальные натуры», Дарья Михайловна была очарована «спокойствием и изящной учтивостью» своего гостя, Волынцев, Пигасов и Пандалевский инстинктивно почувствовали в нем соперника в том или ином отношении и т. д. Не говорю уже о том, что все эти герои безусловно ниже Рудина, а потому они могут по-обывательски или благоговеть или негодовать, а до спокойного тона им еще очень далеко. Лежнев... Но Тургенев прекрасно понимает, что Лежнев в этой сцене только увеличит количество недоброжелателей Рудина, ибо он, как и Волынцев, не на шутку испугается за судьбу своей Александры Павловны. Вот почему и Тургенев, не доверяя никому из своих героев, считает нужным с первого же раза установить пока бытовую точку зрения на Рудина: это не герой, а комическое лицо, которое требует не сатиры, а сочувственно-ласкового юмора. Чапского мы все любим, но его молодые и восторженные речи в фамусовском обществе невольно вызывают у нас иногда одну только грустную улыбку сочувствия. Так и Рудин. Трудно, конечно, осуждать этого младенца за то, что он переоценивает людей, и его речи о Гегеле, Канте, о философии и тому подобных высоких материалах в гостиной г-жи Ласунской должны были звучать каким-то фальшивым аккордом... Бывшие друзья (Рудин и Лежнев) впервые встречаются только в IV-й главе, и встречаются недружелюбно из-за какой-то давнишней истории. Но не сразу люди примиряются в жизни, — не сразу они примиряются и в романе. С V-й главы и до конца романа тянется этот долгий процесс примирения двух прежних друзей, это постепенное замирание мелких чувств и горьких обид, эта свежая струя покаянных чувств и просветленного духа. Точно сам художник в этих интимно-задушевных строках рисует нам многолетний дневник своих переживаний и долгий путь творческих колебаний. И как

¹⁾ „Я вижу фортепиано, — начал Рудин мягко и ласково, как путешествующий принц“. „Видно, он (Рудин) только на словах искал чистых и прелестных душ“. Эти и тому подобные фразы дают даже повод Иванову высказать взгляд, что Тургенев как будто „преднамеренно выводит своего героя на всеобщее посмешище“, стр. 204.

оригинален этот прием параллелизма, раздвоения рассказа: Рудин вступает в жизнь и своими делами расширяет всю канву романа, а сейчас же вслед за ним, в каждой почти главе, начиная с V-й, существует грузная фигура Лежнева и в недоуменной позе старается разгадать прихотливо-брошенный рисунок своего бывшего друга и наставника. Но где же этому увальню угнаться за безумно-молодыми и резвыми прыжками: то он забежит вперед и постараится в прошлом Рудина найти разгадку того или другого поступка, то, усталый и измученный, совсем теряет его из вида, то уныло плется вслед за ним... Рудин начинает лице-действовать, и молодое сердце Наташи сразу забилось в какой-то таинственно-сладкой истоме любви (V гл.). Вслед за ним выступает и Лежнев: он пытается осмыслить этот непроизвольный каприз Рудина и для этого пускает в ход свой скучный запас литературных сведений и биографических справок. И совершенно напрасно. Справки эти о «господах Печоринской школы», о старушке матери, о богатом князье, о барышнике и т. д., справки, выхваченные наспех и кое-как из злобного архива молодости, оказались как-раз во вкусе Пигасова, как заметила Александра Павловна. И он сам согласился с Александрой Павловной, что это «тоже своего рода клевета», что «можно жизнь самого лучшего человека изобразить в таких красках — и ничего не прибавляя... — что всякий ужаснется». Нет, трезвой натуре Лежнева не понять этой утонченной и душистой любви истых романтиков. Здесь нужно опытное и зоркое око женщины, и Тургенев толкователем этой сцены делает *melle Boncourt*, которая в Рудине видела что-то «вроде виртуоза или артиста». VI-я глава опять написана на тему о душистой любви, — и Лежнев, путаясь в своих объяснениях, опять не попадает в цель. А между тем пущена была в ход самая тяжелая артиллерия обвинений: Рудин «умный человек», «хотя в сущности пустой», он «деспот в душе, ленив, не очень сведущ», «любит пожить на чужой счет, разыгрывает роль», «холоден, как лед», «нечестен», «актер», «кокетка» и т. д. В довершение всего Лежнев припомнит, как высший аргумент, свою несчастную любовь, в которой Рудин сыграл будто бы трагическую роль. Но так ли все это было? Прислушаемся внимательно к его рассказу. По общему свойству человеческой природы, Лежнев комический случай описывает трагическим стилем, ибо с этим случаем у него свя-

заны неприятные воспоминания. И вот получается чисто-обывательская схема рассказа: самого себя он ласково и даже с любовью карает, и все остальные герои его рассказа — такие добрые и милые, один только Рудин выступает среди них каким-то злым гением и трагическим лицом (ср., напр., фразы: «Я, может быть, не дешевой ценой купил» право говорить о Рудине «резко», «он разрушил мое счастье», «Гордиев узел какой-то затянулся — пришло перерубить»).

В чем же вина Рудина? Не ищите ответа в этом самолюбиво-трусливом и нарочито-отрывистом рассказе. Только между строк можно заключить, что гнев Лежнева несправедлив, что по милости Рудина он сыграл жалкую и вполне заслуженную роль. Лежнев, видите ли, не хочет «вдаваться в подробности» всей этой истории, а позорит она, конечно, не Рудина, а его. Рудин убедил Лежнева, что «ему, как другу, предстоит священнеийский долг известить обо всем старику-отца, — и он это сделал». И душистая любовь сразу улетучилась, как это случилось с рассказчиком в повести «Андрей Колосов»: Лежнев со своей возлюбленной «расстался... и нехорошо расстался, оскорбительно-неловко, гласно, и без нужды гласно». Главное зло, конечно, в «священнейшем долге» отца и в оглашении любви: хотелось бы под шумок поиграть в любовь и бросить несчастную жертву, а тут вмешивается родительская власть и навязывает молодому человеку какие-то цепи долга! Завершается этот рассказ прямо-таки оперной буффонадой. Лежнев, видите ли, в конце-концов остался даже доволен тем, что Рудин помешал его любви: «а все-таки он (Рудин) разрушил мое счастье, хотя, рассудив хладнокровно, я теперь готов сказать ему спасибо за это». Да и его возлюбленная «вышла замуж за хорошего человека и благоденствует теперь». Об одном только приходится жалеть: «Я бы едва ли женился тогда на моей барышне (столько-то во мне еще здравого смысла оставилось), но, по крайней мере, мы бы с ней славно провели несколько месяцев, вроде Павла и Виргинии¹⁾». Наивное, чисто-обывательское мерило своего и чужого: к своей любовной интрижке он относится очень снисходительно и даже поет дифирамбы своему «здравому смыслу»,

¹⁾ Так и рассказчик с завистью говорит об Андрее Колосове: «Я разыграл плохую, криклившую и растигнутую комедию, а он так просто, так хорошо прожил это время».

ак любовной интриге Рудина — сугубо-сурвое осуждение. И посмотрите, какими трагическими ужасами запугивает он и себя и других по поводу любовной интриги Рудина: у Наташи страсти «сильные, и характер — тоже ой-ой», «такие девочки топятся, принимают яду и так далее»¹). Что же осталось от всех этих ужасов и тревог Лежнева? Пустой звук, трагический стиль, который, очевидно, еще до сих пор не выдохся из его трезвого ума. Но видно уже сразу, что злоба Лежнева утихает, что близко его примирение с Рудиным, что все эти трагические его ужасы пали на добре сердце Александры Павловны и сослужат ему хорошую службу. А Рудин и Наташа в этой главе своим поведением только продемонстрировали трагикомический рассказ Лежнева: по молодости лет Наташа еще думает, что «трагическое в любви — это несчастная любовь», а для Рудина — «это скорее комическая сторона любви». Лежнев сделал свое дело и временно скрылся (VII гл.). Но недобре семя посеял этот «разумный быт» в неразумных головах русских обывателей. Из разных щелей выползают теперь притихшие и временно сконфуженные ненавистники Рудина и с каким-то ожесточением наносят ему один удар за другим. И главным застрельщиком в этом деле является Волынцев, «один из лучших образцов настоящего русского дворянства» (слова Рудина). Недалекий и неуч, бывший офицер, он в злобных нападках Лежнева нашел своему недружелюбному чувству к Рудину твердую точку опоры, и за обедом у Ласунской оскорбляет его, заступаясь ни с того ни с сего за Пигасова: «Толкуют о деспотизме», говорит он, повторяя слова Лежнева²). «По моему, нет хуже деспотизма так называемых умных людей. Чорт бы их побрал!». И по магическому жезлу Волынцева как-то мгновенно оживилось заснувшее царство рутины: «героем вечера» опять становится Пигасов и потешает Дарью Михайловну своими глупыми шуточками, а присмиревший Пандалевский принимается тоже за старое ремесло доносов. И в VIII-й главе главным героем является Волынцев, а Лежнев как-то глупо пасует перед этим торжеством грубого быта. Удивительно в мягких и таинственно-прозрачных тонах проведена эта сцена Рудина и Волынцева. Моральный кодекс Волынцева очень

¹⁾ Опять намек на «Андрея Колесова» (судьба Вари).

²⁾ Ср. слова Лежнева о Рудине: «он умный человек, хотя в сущности пустой»; он «деспот в душе».

прост: он оскорбил Рудина и ждал вызова. А Рудин, по наивному идеализму, хочет на женской любви построить светлое царство общечеловеческой любви и помириться со своим непримиримым соперником. Непроходимая пропасть между теорией и фактом, между идеалом и реальной жизнью. И хорошо сказал по этому поводу Волынцев: «Что вам кажется искренним, нам кажется навязчивым и нескромным... Что для вас просто и ясно, для нас запутанно и темно... Вы хвастаетесь тем, что мы скрываем: где же нам понять вас!». В кривом зеркале старого быта искался лучезарно-светлый лик философской мысли, и ранние предтечи новой правды сразу претворились в безобразную гримасу жизни и в пошлое действие. Только теперь Рудин понял свое жалкое положение, и он, победитель в любви, смиленно извиняется перед побежденным, надменно-торжествующим рыцарем старой чести: «Извините, шепчет он, я больше говорить об этом не стану. Сообразив все, я вижу точно: вы правы и иначе поступить не могли». Но в чем же вина Рудина? В том, что ему вместо любви и дружбы предлагают дуэль? В том, что его философская мысль давно уже переросла эти уродливые формы русского старого барства? И кто его оправдает? Лежнев? Нет, перед всеминым бытом он также склоняет свою голову. Вот какой глубоко-знатомительный разговор произошел между ним и Волынцевым:

«Да скажи мне, брат, ради бога, спросил Волынцев — что это такое: философия, что-ли?

— Как тебе сказать? С одной стороны, пожалуй, это точно философия, — а с другой уж это совсем не то. На философию всякий вздор сваливать тоже не приходится».

Но если апостол Петр в последнюю минуту отказался от Христа, то Лежнев еще легче отрекается от той философии, которую он только сейчас и так восторженно воспевал. Нужно ли теперь продолжать подробный анализ романа? Тургенев окончательно разошелся с Лежневым, наступает время Пигасова, время злых толков и разговоров о Рудине. И в IX главе эту великолепную сцену у Авдюхина пруда Тургенев толкует устами... Пигасова. По словам Тургенева, «не даром про него (т.-е. Рудина) сказал однажды Пигасов, что его, как китайского болванчика, постоянно перевешивала голова». И затем уже не своим грустно-примиренным стилем, а каким-то нарочито-

рассудительным, трезво-общительским языком он осуждает Рудина: «Рудин, умный, проницательный Рудин...», «не прикидываясь даже Ловласом — эту справедливость отдать ему следует — сбил он столку бедную девушку». В X-й главе Волынцев хочет «влепить пулю в его ученый лоб» и подстрелить «проклятого философа, как куропатку», а Лежнев зло смеется над «чувством долга» у Рудина: «У этих господ, говорит он, на каждом шагу долг, и все долг — да долги¹⁾». А в XI главе Пандалевский с торжеством занимает опять прежнее место первого любовника у Дарьи Михайловны. Словом, «все...», как усиленно подчеркивает Тургенев опять-таки общительским языком, все «почувствовали, что попали в прежнюю колею; а это много значит, очень много»...

Рудин, как далекая зарница, блеснул над спокойной и сонной гладью русской жизни, и быстро исчез с горизонта. И каждый получил свое, как-будто его и не было: Лежнев женился, наконец, на Александре Павловне, такое же счастье ожидает и Волынцева с Наташей, даже Пигасов женился на какой-то мещанке, которая его бьет.

Выдвигается и второй мотив бытовой правды: всевозможные земные блага в виде богатства, сытой жизни, уюта и комфорта. Сообразно с этим меняется и прежний прием параллелизма. Раньше главный фон рисунка занимал Рудин, и его капризно-детские шалости взвинчивают нервы остальных героев и сейчас же находят себе отклик в возмущенной душе Лежнева; с VIII-й главы сконфуженный и сраженный Рудин уходит со сцены, и на первый план выдвигается нагло-обнаженный быт в лице Волынцева и Пигасова. Теперь — тот же прием параллелизма, но только на первом плане богатый дом Лежнева, а позади его — «плохонькая рогожная кибитка», в которой сидит одиноко заброшенный Рудин (глава XII). Проделаны все эффекты художественного эксперимента, созданы наилучшие условия для того, чтобы Лежнев высказал, наконец, свой объективно-спокойный взгляд на Рудина. Но, увы, и на этот раз эксперимент не дает желанных результатов. Прежний ненавистник Рудина сам же теперь отказывается от своей несправедливой характеристики:

¹⁾ Рудин занял 500 руб. у Ласунской и 200 руб. у Волынцева.

оказывается, что в Рудине «есть энтузиазм», и нет «холодности»; он «не актер»; «он живет на чужой счет не как проныра, а как ребенок»; у него «честное стремление к истине и к сознанию» и т. д. Где же правда? Но какая может быть вера тому человеку, который сам себе не верит и даже откровенно сознается в этом: там преувеличенно-злая характеристика Рудина вызвана была боязнью потерять свою любовь¹⁾, а здесь выходка неисправимого Пигасова вызвала хвалебные гимны²⁾. Лежнев опять обманул нас. По бытовому масштабу все-таки приходится согласиться с Пигасовым. И действительно, доводы житейской мудрости, которыми мы так любим усваивать наши общительские суждения, как-будто всецело на стороне Пигасова: он с самого начала не взлюбил Рудина и до конца жизни останется при своем «убеждении», а Лежнев сам себе противоречит, путается в объяснениях и не имеет за душой никаких «определенных принципов». Правда, искренняя преданность Рудину такого честного юноши, как Басистов, как-будто подрывает авторитетные суждения Пигасова. Но и здесь нас успокаивает рассудительный Лежнев: «Один фальшивый звук в речи — и вся его гармония для нас (т.-е. пожилых людей) исчезла; а в молодом человеке, к счастью, слух еще не так развит, не так избалован». Итак, Лежнев посрамлен, а торжествует Пигасов? По бытовой правде выходит так... Но тут уже сам художник идет на помощь встревоженному читателю: своим «эпилогом», своими нежно-лирическими строками и космическими красками он сразу подымает нас над этой житейски-объективной, прихотливо-случайной оценкой людей. Мне кажется, что гоголевская «бойкая необговариваемая тройка», которой дают дорогу «другие народы и государства», послужила исходным образом для всего «эпилога», и этот официально-ухарский пафос, как и злобные речи Пигасова³⁾, вызвали у художника элегически-грустный, вкрадчиво-прими-

¹⁾ „Лежачего не бьют... а я тогда боялся, как бы он тебе голову не вскружил“, — откровенно признается Лежнев своей жене.

²⁾ См. опять его слова: „Я от того именно и заступился так горячо за Рудина, что Пигасов был шут. Он смеет называть Рудина лизоблюдом! А по моему его роль, роль Пигасова, во столько раз хуже. Имеет независимое состояние, надо всем издаваться, а уж как льнет к знатным да богатым!“.

³⁾ Говоря о процессе создания „Рудина“, Тургенев признавался: „в „Рудине“ мае прежде всего ясно представился Пигасов, представилось, как он заспорил с Рудиным, как Рудин отдал его — и после того уже и Рудин передо мной обрисовался“ („Тургеневский сборник“, стр. 79).

ряющий аккорд. Разве не видно, что этот длинный, скучный и растянутый диалог двух бывших друзей, этот полу-эпический, полу-драматический эскиз весь окрашен интимно-глубокой лирикой самого Тургенева? Разве над грубыми фразами самого Лежнева о «выдержанке» характера, о «насущном куске хлеба», об «инвалидах» мысли, которые тоже имеют право на теплый «приют», о Покорском, который также «умел остаться нищим», — разве над всем этим не витает незримо тайная и тихая грусть самого творца? И разве этот «приют» для «инвалида» мысли, инвалида, которому суждено «вечн о странствовать», не звучит в устах Лежнева самою горькою насмешкой над космической идеей, которую хотят укрыть в какой-то деревянной коробке? Да, в этих словах Лежнева был окончательно исказил светлый лик вечности, и Тургенев уже от себя посыпает к богу скорбную молитву о «бес приютных скитальцах» в «долгую осеннюю ночь». Так объективно-холодный тон «Дневника» сознательно сменяется космическим лиризмом, который и дает нам единственно-правильное толкование романа. В каждом ландшафте романа, как в древесной листве, сквозят лазурные дали космической идеи самого автора; присмотримся к ним ближе¹⁾.

В жаркий летний день, бог весть откуда, набегают внезапные ливни, — так внезапно подкралась первая любовь и подступили благодатные слезы радости к сердцу Наташи. «День был жаркий, светлый, лучезарный день, несмотря на перепадавшие дожди. По ясному небу плавно неслись, не закрывая солнца, низкие, дымчатые тучи и, по временам, роняли на поля обильные потоки внезапного и мгновенного ливня. Крупные сверкающие капли сыпались

¹⁾ Так и «лишний человек» в «Дневнике» в идею вечности вносит свою идею тления и разрушения.

В полной гармонии с объективно-лирической природой находится и объективно-лирическая пластика чувств героев. Тургенев уже научился глубоко прятать свои взволнованные чувства то в холодном мраморе барельефа, то в скульптурно-выточенной фигуре, то в мозаически-тонком эскизе, точно лирический резец, скользя по твердой массе, оставляет там весь яд своей горечи и боли. Стоя на страже высоких чувств, свято охраняя молодые порывы Басистова и Наташи, вот как он, напр., описывает влияние вдохновенных речей Рудина на их гулко-отзычивые сердца: «Басистов целую ночь не спал и не раздевался: он до самого утра все писал письмо к одному своему товарищу в Москву», а Наталя, «хотя и разделась, и легла в постель, но тоже ни на минуту не уснула и не закрывала даже глаз». Что это: скульптура, или словесное произведение, высокие чувства самого автора, или его героев?

быстро, с каким-то сухим шумом, точно алмазы; солнце играло сквозь их мелькающую сетку; трава, еще недавно взволнованная ветром, не шевелилась, жадно поглощая влагу; орошенные деревья томно трепетали всеми своими листочками; птицы не переставали петь, и отрадно было слушать их болтливое щебетанье при свежем гуле и ропоте пробегавшего дождя...» (гл. VII). В гармонии с природой живет и сердце Наташи: «Долго сидела она в недоумении на своей кроватке, долго размышляла о последних словах Рудина и вдруг сжала руки и горько заплакала. О чем она плакала — бог ведает! Она сама не знала, отчего у нее так внезапно полились слезы. Она утирала их; но они бежали вновь, как вода из давно накопившегося родника» (гл. VI). «Но вот, тучка пронеслась, запорхал ветерок, изумрудом и золотом начала переливать трава» — это окрыленная мечтой Наташа вышла в свежий и душистый сад, и сердце ее «отзываются сладким томлением тайного сочувствия и неопределенных желаний» (второй момент описания природы). Природа немым своим языком вещает Наташе смысл ее любви, но разве стихийно-взволнованная душа великосветской девушки свободна в своих порывах?.. Прислушайтесь дальше. Тихий вечер; свидание Рудина и Наташи в беседке (конец VII главы). Полукруг луны «блестел золотом сквозь черную сетку плачущей березы. Другие деревья либо стояли угрюмыми великанами с тысячью просветов, на подобие глаз, либо сливались в сплошные, мрачные громады. Ни один листок не шевелился; верхние ветки сиреней и акаций как будто прислушивались к чему-то и вытягивались в теплом воздухе. Дом темнел в близи; пятнами красноватого света рисовались на нем освещенные длинные окна. Кроток и тих был вечер, но сдержанный, страстный вздох чудился в этой тишине». А Наташе «страшно», ей чудится, что «Волынцев догадывается», будто «кто-то нас подслушивает». Может-быть, то «сдержанный, страстный вздох» летней ночи, или «угрюмые великаны с тысячью просветов, на подобие глаз»? Нет, нет: ее пугает темнеющий вблизи дом и «освещенные длинные окна» дома, ее пугают зловещие призраки «старой правды», той правды, которая не брезгает даже гнусным

ремеслом Пандалевского. И вот вся эта правда раскрыта в сцене у Авдюхина пруда (IX гл.). Зачем Наташа «с намерением выбрала такое уединенное место» вблизи «дряхлого дубового леса, давно вымершего и засохшего»? Чем прельстило ее это место, «пустое и голое, но глухое и мрачное, даже в солнечный день»? Зачем она преждевременно хоронит свою первую любовь в том овраге, где еще веют призраки былой «садьбы», где ходят «тайные слухи о страшном преступлении», где казалось, что «редкие серые остатки громадных деревьев», эти доживающие обломки старины, точно «злые старики сошли с замышают что-то недоброделое»? Необычно — грубым языком обычателя («сбил он с толку бедную девушку») Тургенев уже сам отвечает на эти вопросы. В ожидании Наташи Рудин стоял «на юре», т.-е. на открытом месте, никак не боясь ни отгаски своей любви, ни порывов сердца. Но в последнюю минуту «голова» его перевесила чувство, и он спустился в «овраг», в «лощину», отдавшись всецело пугливому страху горничной Маши и ее барышни.

Восторжествовала «старая правда»: Наташе не уйти из той среды, где «любви стыдятся, мысли гонят, торгуют волею своей, главы пред идолами клонят и просят денег да цепей». Не природа, а темные силы быта уже с детства решили ее судьбу, и ей останется одно только отрадное воспоминание о том времени, «когда, бывало, гуляя вечером, она всегда старалась идти по направлению к светлому краю неба, там, где заря горела, а не к темному» (гл. XI).

И вот несчастный финал ее любви (гл. XII). Лежнев сообщает радостную весть о том, что Наташа выходит замуж за Волынцева. А весенняя майская природа приветствует эту радость закатом солнца и легкими тучками в вышине. Для Лежнева «все обещало постоянную погоду», а для Наташи потянулись уныло-сумеречные дни жизни...

Упоенный летней ночью, которая «и нежилась и нежила», Рудин подошел к раскрытыму в темный сад окну и вспомнил одну скандинавскую легенду. В темный сарай, где сидел у огня царь со своими воинами, влетела птичка и улетела. Царь по этому поводу замечает, что она напоминает собою судьбу человека в мире: «она прилетела из темноты и улетела в темноту,

и недолго побыла в тепле и свете». А Рудин легенду эту заключает своим выводом: «Точно,—говорит он,— наша жизнь быстра и ничтожна; но все великое совершается через людей. Сознание быть орудием тех высших сил должно заменить человека все другие радости: в самой смерти найдет он свою жизнь, свое гнездо» (гл. III). Двуликий символ, который можно толковать и с бытовой и с космической точек зрения. До сих пор Рудин жил в «темноте» (в неизвестности), временно нашел себе «тепло и свет» в доме Ласунской, а потом исчез «во тьме» и там нашел свое «гнездо», как сказал старый воин,— вот бытовой смысл этой легенды. Но с космической точки зрения эта легенда получает иное толкование: «тепло и свет» Рудин видел в Германии в свои студенческие годы, в доме Ласунской он нашел непроницаемую тьму («душистая мгла» летней ночи, «темный сад»)¹⁾ и в смерти на баррикадах нашел «свою жизнь, свое гнездо». И вообще, где бы он ни появился, что бы ни сказал, везде ему сопутствует двуликая правда, двояко-разное измерение. Да и сам он как-то нетвердо стоит на земле и, как подлинно-трагическое лицо, все время витает на грани быта и вечности, смерти и бессмертия. И когда вдумаешься в этот сверхчувственный образ, то поневоле увидишь в нем, быть-может, последнюю дань художника своему прошлому, последний отголосок утихшей боли. Притуплена острота жизненной боли, червь самолюбия и самокритики безжалостно убит в лице Чулкатурина и Гамлета, — все стихло и умолкло перед величием космической идеи²⁾. И если Лежнев бессилен понять Рудина, то остается только автору занять место неудачного толкователя. И вот опять своеобразный прием творчества, как результат пережитого и выстраданного. С бытовой точки зрения Рудин вызывает слишком много несправедливой злобы и неспокойных чувств, ибо свои шкурные вопросы нам ближе всего, — поэтому только в космическом освещении предстанет его подлинный лик. Но как это сделать? Пройденный путь творчества намечает определенный ответ. Необходимо прежде всего поставить Рудина выше среды

¹⁾ „Эта музыка и эта ночь,—заговорил он: — напомнили мне мое студенческое время в Германии: наши сходки, наши серенады“...

²⁾ Насколько можно судить по биографическим данным, Тургенев уже с 1852—1853 годов подвергает серьезной переоценке свое мировоззрение и готовится писать „для потомства“ (см. прим. к стр. 115—116 моей книги).

и наделить его космическим сознанием, которое, к сожалению, погребено у нас под густым слоем быта. В этом отношении Рудин близко подходит к самому Тургеневу, но не совсем. Дело в том, что космической идеей наделены не только поэты и художники, но и представители отвлеченной мысли (философы и учёные).

Высший синтез теории и факта, высшее примирение идеала с действительностью может быть только в сознании великих художников, ибо они, призванные «глаголом жечь сердца людей», не могут не считаться с реальной жизнью, — но философы и мыслители в этом отношении находятся в полном разладе с окружающим миром. Как философ и мыслитель, Рудин принадлежит ко второй категории лиц, а не к первой¹). Погруженный в созерцание огромной идеи, зачарованный величием космоса, он сознательно игнорировал реальную жизнь со всеми ее тревогами и заботами; опьяниенная мысль его все время витает над землей, и всякий неприятный случай, всякую мелочь он сейчас же отмечает от себя, быстро растворяя их в философских испарениях. Такое направление ума у нас неправильно называют незнанием жизни, неподготовленностью к труду, эгоизмом, актерством и т. д. На самом деле Рудин переживает то высшее упоение духа, которое ведомо одним только избранным натурам: он только бережно охраняет от грубой жизни свой долговременно-налаженный аппарат идеализма и свою душевную гармонию. К сожалению, критика наша пошла по стопам Лежнева и несправедливо зачислила Рудина в отряд «лишних людей», возводя на него всякие были и небылицы. Но мы пойдем не за Лежневым, а за самим Тургеневым, и в нежном трепете его космического лиризма постараемся уловить интимно-задушевную связь его с Рудиным. Так, мы уже видели, что Тургенев рядом с бытовой намечает и свою (космическую) точку зрения на Рудина (гл. III): человек, все мысли которого «казались обращенными в будущее», ока-

¹) Прошу припомнить читателя, что одно время (1842 г.) Тургенев попытался занять кафедру философии и даже сдал экзамен на магистра при петербургском университете (подробно об этом см. у Гуттмана, стр. 57 и статью Венгерова в „Энциклоп. словаре“ Брокгауз, 67 полутом). Очевидно, это философское направление ума и продиктовало ему „объективно-философский“ метод первых повестей. По словам Тургенева, „в описаниях его (Рудина) недоставало красок“ — тоже указание на философский, а не поэтический склад мысли.

зался пророком своей собственной судьбы и в смерти нашел «свою жизнь, свое гнездо». Таким же провидцем он оказывается и в тех сценах, где выявляется космическое чувство Наташи. В VII гл. природа вещает ему, что после теплого летнего ливня «пыльные дороги дымились и слегка пестрели резкими ударами частых брызг». Но так и Рудин говорит Наташе о себе: «Мне остается теперь тащиться по знойной и пыльной дороге, со станции до станции, в тряской телеге». Предсказание его, как мы знаем, в точности сбылось. Но, как философ, он остался глух к вещим знамениям природы там, где она говорила об ударах судьбы: он совсем не видел, что на жизненном его пути уже начинаются «резкие удары частых брызг» (встреча с Волынцевым и шпионство Пандалевского). Не видел... и разыграл комедию. И в IX гл. природа предлагала ему или остаться «на юре», т.-е. на виду у всех, или укрыться в «лощине», чего так хотели и Наташа и ее горничная Маша, привыкшая, очевидно, к тайным свиданиям. Две непримиримые позиции, которые он, как философ, не мог понимать. Наконец, эта торжественно-скорбная молитва самого Тургенева о «бесприютных скитальцах», эта неожиданная смерть Рудина на парижских баррикадах уже окончательно подымают наш дух на ту высоту, где витает светлая душа Рудина. И эта однозначность высоких настроений, эта притягательная сила высокого лиризма не обманет нас при окончательной оценке Рудина.

По свежим следам космической символики выпишем теперь те реальные сцены любви, которые более всего ставятся в вину Рудину.

«Наталья приподняла голову. Прекрасно было ее бледное лицо, благородное, молодое и взволнованное — в таинственной тени беседки, при слабом свете, падавшем с ночного неба.

— Знайте же, сказала она: — я буду ваша.

— О, боже! — воскликнул Рудин...

Что означают слова Наташи (вольный брак, или церковный?) и возглас Рудина (радость, или отчаяние), можно судить различно. Да это и неважно: быт (Пандалевский) и природа («резкие удары частых брызг») не сулят им счастья.

«Я надеюсь, что со временем, — говорит Рудин, — вы отдастите мне справедливость; вы поймете, чего мне стоило отказаться от счастья, которое, как вы говорите сами, не налагало на

меня никаких обязанностей. Ваше спокойствие мне дороже всего в мире, и я был бы человеком самым низким, если бы решился воспользоваться...»¹⁾). Только теперь выясняется для нас истинный смысл предыдущей сцены: Наташа вполне полагалась на Рудина в выборе формы брака, хотя свидание назначила «в лощине»²⁾, а он в ее словах и в немом языке природы прочитал призыв к церковному браку, хотя стоял «на юре», т.-е. помышлял о вольном браке и свободной любви. Но не церковный брак прельщает Рудина, даже не любовь, а вечная влюбленность, как высочайший прилив лирических восторгов, как беспрерывный приток творческих озарений. Каждая женщина сулит ему все новые и новые чары волшебства, извлекает из души его чистые звуки космической любви. И чем виноват он, что наш старый быт веление природы принимает за веление долга, девичью грезу любви сейчас же облекает в суровую форму христианского брака? Мечта любви сразу претворяется в мертвящий обряд, в «священнейший долг»; светлый праздник весны становится хмурыми днями осенней непогоды...³⁾). Еще одна сцена. Наташа теряет самообладание и наносит Рудину кровную обиду: «...Но, верно, — говорит она, — от слова до дела еще далеко, и вы теперь струсили точно так же, как струсили третьего дня, за обедом, перед Волынцевым». «Вы трусите, а не я! — крикнул Рудин вслед Наталье⁴⁾). Кто из них прав? Владелец крестьянских душ, оседлый помещик, Волынцев думал, будто есть права на сердце и чувство девушки, что дворянская честь заста-

¹⁾ И в прощальном письме к Наташе Рудин развивает ту же мысль: «Я просто испугался той ответственности, которая на меня падала, и потому я, точно, недостоин вас; я не стою того, чтобы вы для меня отторглись от вашей сферы».

²⁾ Пребывание в «овраге» Виктора и Параси завершилось браком. Вообще первую поэму Тургенева и «Рудин» очень роднит космический лиризм, разлитый в обоих произведениях. Очевидно, бессознательное творчество молодости претворяется теперь в зрело-обдуманный прием

³⁾ Творчество как-будто освещает нам и кое-что из биографии самого Тургенева. По словам В. С. Аксаковой, Тургенев после долгих увещаний дал «обещание быть у обедни в будущее воскресенье», но наотрез отказался признать брак таинством («Дневник В. С. Аксаковой», СПБ., 1913 г., стр. 47); 3-го апр. 1854 г. Тургенев писал К. Н. Леонтьеву: «... я, вероятно, когда-нибудь кончу, как все, женитьбой, но это время еще не настало» («Русская Мысль», 1886 г., кн. 12, стр. 75), а в июне—июле того же года кончилась его романическая история с О. А. Тургеневой («Хронологическая канва для биогр. И. С. Тургенева» Гуттмана, стр. 25). Какая причина разрыва—испугал брак-тайство?

⁴⁾ Курсив подлинника.

вляет его защищать эти права если не прямым убийством, то благородной дуэлью.

А кочующая душа Рудина вступается за высшие права свободной девушки, бездомный скитаец делает смелый вызов крепостному быту дворянской усадьбы. И разве в упреке Наташи, в ее словах: «Я буду ваша», не слышится непроизвольная защита своего собственного рабства и обветшалой морали? Нет, слова «трус» и «актер» совсем не подходят к Рудину, как не подходит к нему и целый ряд эпитетов, на которые так щедры разные Лежневы и Пигасовы¹⁾). Мертвожденные чада быта, охраняемые слепым «царем», который и сам спасается от темной вечности в «сарае», «в тепле и свете», они не знают еще истинно-свободного языка, не понимают, что в благолепии и благообразии их быта кроется вечный страх смерти и разрушения. Кто оказался «лишним»: Рудин, «гениальная натура» которого претворилась в гримасу жизни, или обще-русский колдун, который своими злыми чарами отравил все творчество Тургенева? Великий художник оправдал Рудина, оправдал себя, а главное — оправдал свое творчество²⁾). Трагедия творчества (космическая идея) сочетается с личной трагедией (отрицание церковного брака). Разве это не высшее моральное достижение?..

III.

После «Рудина».

... Тонкая мозаичная работа над языком героев сыграла огромную роль в творчестве Тургенева: лирическая накипь этого языка мало-по-малу утихает и всплывает на поверхность, а на

¹⁾ Вот один пример. Играя словами, Лежнев говорит о Рудине: «У этих господ на каждом шагу долг, и все долг—да долги». Для Лежнева, действительно, «долг» и «долги»—синонимы, как нечто тяжелое, обязательное и принудительное. А для Рудина—«долг»—вольный порыв и вдохновение (первые уроки любви, раавившие Наташу). И разве этот бесценный подарок можно измерять той суммой денег, которую Рудин задолжал матери Наташи и Волынцеву?

²⁾ Любопытно отметить, что и родоначальница нашей лирической драмы («Чайка» Чехова), вся написанная в космических тонах, в основе своей имеет роман «Рудин». В последнем действии Нина говорит Треплеву: «Сядем и будем говорить, говорить. Хорошо здесь, тепло, уютно. Слышите ветер? У Тургенева есть место: „Хорошо тому, кто в такие ночи сидит под кровом дома, у кого есть теплый угол“. Я—чайка... Нет, не то... О чем я? Да... Тургенев... „И да поможет Господь всем бесприютным скитальцам“... Ничего”...

дне души, так сказать, отстаивается спокойная гладь рисунка, где так прозрачно светят стиль, манера и характер героя. Так на лирической канве «Дневника лишнего человека» и «Гамлета Щигровского уезда» был зарисован роман «Рудин». «Переписка» и «Фауст» предшествуют появлению «Дворянского гнезда». А дальше уже сам Тургенев говорит нам о «дневниках», которые он вел от имени своих героев: четвертый момент в его объективном творчестве. Так, напр., создавая роман «Отцы и дети», Тургенев около двух лет вел дневник от имени Базарова, расценивая все явления и факты с точки зрения своего героя. Из этого дневника вышла «претолстая тетрадь», но кто-то ее зачитал. Другой дневник велся от имени Шубина («Накануне»), дневник, который по размерам был «значительно объемистее романа»; — к сожалению, Тургенев сам сжег эту рукопись¹⁾.

Только опыт с Лежневым окончательно убедил Тургенева, что бытовики — плохие толкователи авторских идей, хотя в чисто-бытовых сценах без них все-таки нельзя обойтись.

Вот почему в лучших романах великого стилиста роль их значительно суживается, взаимно переплетаясь друг с другом; кроме того, среди них всегда имеются герои, которые по своей профессии и миросозерцанию близки к идеям самого автора: в «Дворянском гнезде» — гениальный музыкант Лемм²⁾, в «Накануне» — художник Шубин и учёный Берсенев, а в «Отцах и детях» — Одинцова — это яркое воплощение земного «тепла и света», этот манящий уют и покой испуганного смертью Базарова...

К. К. Истомин.

¹⁾ См. „Минувшие годы“, 1908 г., август, стр. 70; „Литературный Вестник“, 1903 г., кн. 6, стр. 164; „Русский Курьер“, 1884 г., № 150 и т. д. Внешним поводом к составлению дневников от имени героев могла послужить „повесть Каратаева“, легшая в основу романа „Накануне“ (об этой повести Тургенев упоминает еще в письме к Некрасову от 22-го октября 1854 г.). Нельзя ли предположить, что и в основу „Рудина“ положен был дневник Лежнева, который вадумал себе выяснить „гениальную природу“ своего автотипа? За это говорит и отрывистый язык Лежнева, язык, который будто выкраивается из какого-то более цельного рассказа, и своеобразная композиция романа (параллелизм).

²⁾ Тоже „бесприютный скитаец“. Деген („Мир Божий“, дек., 1901 г., стр. 114—116) справедливо говорит, что Лемм вышел из „Фантастических рассказов“ Гофмана. Напрасно так преувеличивают роль Лаврецкого в толковании образа Лизы: его роль такая же, как и роль Лежнева в „Рудине“.

Один из приемов композиции у Тургенева.

I.

Говоря о самых простых видах повествовательного искусства, о зачаточных его формах, можно назвать две первоосновы: сказку и рассказ. Повествующий сказку — вездесущ и всевидящ, он знает все; и слушателю не приходит в голову спросить: откуда ты это знаешь? Форма рассказа — повествование очевидца и участника событий. Рассказчик оговаривается, откуда он знает, и повествует лишь о том, что он сам действительно видел.

К форме сказочной, в указанном мною смысле, относятся многие романы и повести, те из них, в которых автор держится этой позиции всевидящего духа. Так именно ведет и Тургенев свои романы; ему, как автору, все доступно и все известно; он не дает читателю отчета об источниках своих сведений; он почти даже не видит этого слушателя или читателя.

Но вот Пушкину в «Евгении Онегине» угодно было обосновать свой рассказ о герое: «Онегин — добрый мой приятель», рекомендует он нам Евгения. И в ходе романа целый ряд замечаний рассказчика; их не должно смешивать с лирическими отступлениями автора, и они придают свой особый тон роману. Передать повесть от автора рассказчику — это задание берет на себя Пушкин, связывая «Капитанскую дочку» с Гриневым и замечая о повестях Белкина, что «Смотритель» рассказал был ему (Белкину) титуллярным советником А. Г. Н., «Выстрел» подполковником И. Л. П., «Гробовщик» приказчиком Б. В., «Метель» и «Барышня» — девицею К. И. Т.».

Лермонтову понадобился Максим Максимович и сам Печорин, как рассказчики, Гоголю — Рудый Панько, собравший «Вечера на хуторе», почтмейстер, повествующий про капитана Копейкина; целая вереница изумительных рассказчиков у Лескова; и, наконец, большинство рассказов и повестей Тургенева ведутся в форме рассказа очевидца и одновременно участника событий.

«Записки охотника» были именно тем опытом, в котором окрепло уменье Тургенева быть очевидцем и наблюдателем; в этих очерках усвоил он на всю жизнь манеру повествователя-очевидца. Говорить о том, что якобы видел сам, и только под тем углом зрения, который доступен простому наблюдателю, а не сказочнику, всеведущему и вездесущему, — эта манера повествователя Тургеневым предпочиталась другим приемам, и разбор ее — основная тема моей статьи.

II.

Я оставляю в стороне романы Тургенева, беру только рассказы и повести. И обнаруживаю следующее: повестей в форме сказки (в данном мною определении) у Тургенева очень мало. Среди «Записок охотника», единственный рассказ: «Конец Чертопханова». В отделе повестей и рассказов — следующие: «Бреттер» (1846 г.), «Петушков» (1847), «Муму» (1852 г.), «Постоялый двор» (1852 г.), «Два приятеля» (1853 г.), «Затишье» (1854 г.), «Песнь торжествующей любви» (1881 г.), «Клара Милич» (1882 г.).

Такого рода повесть имеет у Тургенева типическим началом следующее: «В одной из отдаленных улиц Москвы, в сером доме с колоннами, антресолью и покривившимся балконом жила некогда барыня, вдова, окруженная многочисленной дворней». Таково начало «Муму».

«Весной 1878 года, проживал в Москве, в небольшом деревянном домике на Шаболовке — молодой человек, лет двадцати пяти, по имени Яков Аратов». Это — первые строки «Клары Милич».

Начав таким образом повесть, Тургенев, как автор, знает в дальнейшем, из неведомых нам источников, всю историю Герасима и Аратова, и ведет ее обычной линией автора повествования.

Данный выше перечень показывает список рассказов этого типа, и, за исключением «Чертопханова», мы не найдем в нем лучших вещей Тургенева. Все по-настоящему тургеневское начинается иначе и иначе ведется.

Он, автор, был на охоте, и вдруг стеченье обстоятельств, какая-нибудь сломавшаяся ось, ставит его в необходимость заехать на выселки и там встретить Касьяна. Или: компания приятелей слушает рассказ одного из собравшихся. И здесь, в этой манере, рассказчик определен более человеческими глазами доступных ему встреч и наблюдений; это не то, что безграничные берега авторских возможностей.

Этой авторской безграничности Тургенев боялся, почитая ее, пожалуй, некоторой бесформенностью; и всегда передавал свою повесть от чьего-либо лица, искал этого рассказчика в той или другой форме. Порою он сам забывал об этом своем заместителе, но все-таки начинал с него, с этого рассказчика. «История лейтенанта Ергунова» есть история, много раз этим лейтенантом рассказанная, но переданная потом автором самостоятельно. «Вешние воды» — воспоминания Санина, опять-таки переданные автором, а не Саниным.

Я хочу сказать, что выдерживал или не выдерживал Тургенев этот прием до конца (случалось и так и этак), но держался его упорно. И, повторяю, перечень его произведений, где он оставил за собою свои авторские права всецело, не содержит в себе лучших его творений. И «Постоялый двор», и «Петушков», и «Два приятеля» — все это далеко от вершин творческих его достижений. К таковым принадлежат: «Три встречи», «Бригадир», «Ася», «Фауст», «Степной король Лир», «Старые портреты», — все вещи, от первого лица рассказанные, в определенной манере рассказа, как такового, выдержаные.

III.

Вчитываясь в рассказы и повести И. С. Тургенева, где рассказчик преобладает над автором обычного типа, я делю их на две группы.

Первая группа и в ней такие вещи, как «Уездный лекарь», «Гамлет Щигровского уезда», определяются рассказом о себе

главного действующего лица; автор в подобных новеллах — всего лишь слушатель.

Группа вторая характеризуется участием рассказчика в событиях, в которых он сопутствует главному лицу, и о которых потом вспоминает: «Первая любовь», «Несчастная», «Стук... стук... стук...», «Пунин и Бабурин», «Отчаянный».

Преобладают у Тургенева очерки и повести второго типа. Большинство «Записок охотника» именно в таковой манере выдержано. И потом эта выработанная уже техника рассказа дала и «Асю» и «Первую любовь». В. М. Фишер в своей статье «Повесть и роман Тургенева», в главе второй¹⁾, касаясь вопроса, мною затронутого («Рассказчики повестей»), не разделяет этих двух видов рассказчиков.

Я позволяю себе на этом делении настаивать и продолжу свой разбор, начав с первой группы; с той группы, где главный герой говорит о себе, и где автор слушает и бездействует.

IV.

Первая группа повестей определяется для меня рассказом главного лица о самом себе. Сюда отношу: «Уездный лекарь», «Петр Петрович Карапаев», «Гамлет Щигровского уезда», «Дневник лишнего человека», «Собака», «Часы», «Рассказ отца Алексея».

Есть в «Записках охотника» еще несколько очерков, в которых основное — тоже рассказать о самом себе рассказ, лежащий в центре очерка и его определяющий. Это: «Льгов», где основное — отрывочные замечания Сучка, данные в ответ на ряд вопросов, поставленных охотником-барином, и заключающие в себе всю повесть его жизни. Таков же смысл и значение его бесед с Лукерьей («Живые монстры») и с Касьяном.

Все эти очерки скомпанованы так, что рассказ героя о своей жизни поставлен на пьедестал всех подготовительных замечаний; все предшествующее, — повод к встрече, первое впечатление, обстановка жизни, — все это дано лишь затем (у Лукерьи, например), чтобы лучше понять и оценить ее сны, ее думы, ее чувства — все то, что она сама про себя рассказывает.

Подобный очерк начинается с того, что мотивируется встреча. С уездным лекарем автор познакомился потому, что простудился на охоте и заболел; с Карапаевым разговорился в ожидании лошадей на станции, и т. д.; примеров много.

Следующее — внешняя обстановка встречи, более или менее очерченная; отсутствует она в «Уездном лекаре», где очевидно сам рассказ настолько прост, что не требует поддержки извне, и эта же обстановка дана в «Гамлете Щигровского уезда», как необходимый комментарий к рассказу ночного, весьма своеобразного собеседника.

Один из главных признаков всех этих «рассказчиков» — это их отдаленность от духовного мира автора. Каждый по разному, но все они изумляют слушателя, они подходят из далекого и чуждого ему мира какой-то не его жизни. Про Карапаева, дав его внешний почти ноздревский облик, он говорит: «Такие фигуры встречаются на Руси не дюжинами, а сотнями; знакомство с ними, надобно правду сказать, не доставляет никакого удовольствия».

«Я приблизился и остался от удивления. Передо мною лежало живое человеческое существо, но что это было такое?» Это про Лукерью. Про Касьяна: «Я, признаюсь, с совершенным изумлением посмотрел на странного старика».

Удивляет автора и ночной собеседник, уездный Гамлет («И зачем, кажется, английской болезни забраться Курской губернии в Щигровский уезд?») и лекарь, в своем стеснении и угловатости, — воспринимается им, как чужой (не то, что Санин или Лаврецкий — вот они люди своего круга). То же самое скажем и про священника, отца Алексея; рисуя не раз лица духовного звания, Тургенев всегда обнаруживал здесь свою отчужденность; хоть бы взять священника в «Отцах и детях», дьякона в «Конце Чертопханова», то же и здесь, в «Рассказе отца Алексея», хотя рассказчик и явно отделен от своих собратьев, в выгодную для него сторону. «Меня поразили в отце Алексее (так звали священника) две особенности. Во-первых, он не только ничего не просил для себя, но прямо заявил, что ни в чем не нуждается, а во-вторых, я ни на каком человеческом лице не видывал более грустного, вполне безучастного, — как говорится, — «сбитого» выражения».

¹⁾ Творчество Тургенева. Сборник изд. „Задруга“, Москва, 1920 г.

Опять отмечаем изумление и любопытство к облику инородного от себя существа. То же наблюдается и по отношению к рассказчику «Собака», к «мужчине среднего роста и средних лет, с брюшком и лысиной». Написанный от первого лица «Дневник лишнего человека» тоже должен быть отнесен к разряду этих повестей. Характер героя, который был с детства «мнительным, подозрительным, натянутым человеком», лишним, гамлетиком сельца Овечьих-Вод, — его характер передается автором тоже, как нечто объективированное, вынесенное за скобки его авторской личности. К. Леонтьев, только что обливавшийся слезами над «Дневником лишнего человека», при встрече с Тургеневым был особенно рад тому, что он «гораздо героичнее своих героев».

V.

Передавая рассказы этих чуждых ему по духовному складу людей, Тургенев тщательно старается уберечь их язык. В повестях иного типа — воспоминания Санина («Вешние воды»), письма «Фауста», язык «Степного короля Лира», «Якова Пасынкова» — все это язык Тургенева; во всех этих произведениях автору нужна точка зрения рассказчика, а не его стиль.

Стиль всех этих «рассказов» и «воспоминаний» — это манера языка чисто тургеневского.

Но, когда автор заставляет рассказывать Тумана, Лукерью, Каратаева, лекаря, — он очень помнит особенности их речи, бережет и отделяет ее. «Его речь звучала не мужичьей речью (язык Касьяна): так не говорят простолюдины, и краснобай так не говорят. Этот язык обдуманно-торжественный и странный... Я не слыхал ничего подобного».

Язык Лукеры — язык религиозной народной легенды. Про уездного лекаря Тургенев замечает, что он «выражался бойко и довольно забавно», и далее: «Я постараюсь выражаться словами лекаря».

— «Да и сама беднеющая, — рассказывает лекарь о помещице, — двух целковых ожидать тоже нельзя, да и то с умнительностью». Что-то простецкое в этих выражениях доктора Трифона Ивановича, ими его речь изобилует: «смелο бей на две депозитки», «девка тут сидит и хранит во всю иванов-

скую» и т. д. Рассказывает он живо, передавая прямой речью беседу, давая минимально короткие фразы: «Однако приезжаю. Домик маленький, соломой крыт. В окнах свет: знать, ждут. Навстречу мне старушка, почтенная такая, в чепце; спасите, говорит, умирает. Я говорю: не извольте беспокоиться... Где больная? — Вот сюда, пожалуйста».

Отступлений от рассказа в область общих суждений у лекаря мало, его волнуют чувства, а не мысли.

И обратно, у Гамлета Щигровского уезда: речь витиеватая, периодическая, с вводными предложениями, отступлениями, рассуждениями; его речь изобилует сравнениями, без которых лекарь обходится совершенно. Этой же окраски и язык «Дневника», иронический, с отступлениями и со сравнениями. Конечно, самая форма его — дневника — мешает той живости разговорной речи, которая есть в «Гамлете» и в «Каратееве» и в «Живых москах», но все-таки это стиль своеобразный, стиль, местами переходящий в тургеневский склад.

Рассказ отца Алексея тоже умышленно соблюден в его стиле: «Я постараюсь передать его рассказ его же словами», говорит Тургенев. «Отец Алексей говорил очень просто и толково, без всяких семинарских и провинциальных замашек и оборотов речи». Однако, в его языке мы все-таки все время чувствуем священника: он говорит, что прижил с женой восемь человек детей, про сына замечает, что он в отрочестве отличался прилежанием и скромностью; «опечалился я гораздо от этого письма»; «что стало с моим Иосифом Прекрасным, с тихоней моим?».

Чувствуется особая речь и у повествователя «Собаки», это язык житейский, крепкий и грубоватый: «Однако, принял я в те поры муки! Комнатка небольшая, жара эта, духота, мухи, да какие-то клейкие; в углу киотище необыкновенный с древнейшими образами». В этих словах степного помещика, с брюшком и с лысиной, чувствуется полное отделение автора от рассказчика. Сам Тургенев рассказал бы всю эту историю иначе, в иных выражениях и с иным отношением к происходившему. То же ощущается и в истории отца Алексея, и отчасти в «Часах».

Здесь любопытен один психологический момент. Тургенева последние годы все больше и больше влекло таинственное. Но он боялся эти мысли выдавать за свои. «Призраки» — вещь явно

тургеневская (хотя и не из лучших его вещей); тургеневская по одному тому, что мы знаем, как Тургенев видел себя во сне летающей птицей, — эта вещь, однако, выдана за рассказ какого-то помещика-степняка, отягощенного болезнями и эмансипацией. «Песнь торжествующей любви» — он вычитал в «старинной итальянской рукописи»; «Часы», «Собака», «Рассказ отца Алексея» переданы так, что вы рассказчика не примете за Тургенева.

Ведя дальше мои мысли об языке этого рода повестей, я должна заметить, что язык этот, всегда индивидуальный, кроме того — разговорный живой язык.

Часто бывает, что передав повесть рассказчику, автор оставляет стиль письменной речи. Такова манера повестей второй нашей группы; к ним приложимо замечание В. М. Фишера: «Но, нуждаясь в фикции рассказчика, Тургенев, с другой стороны, не желает стеснять себя манерой рассказчика».

Повторяю: когда Тургенев заставляет Карапаева, лекаря, отца Алексея и прочих рассказывать о самих себе, они это делают по настоящему разговорной манерой. Посадив себя рядом с ними, автор заставляет их все время чувствовать слушателя и говорить образно, драматично и просто. Изумительного совершенства, в умении естественно сливать свой рассказ с речами действующих лиц, достигают повествования Карапаева и уездного лекаря. «Вот вхожу я в переднюю, спрашиваю: дома?.. А мне высокий такой лакей говорит: как об вас доложить прикажете? Я говорю: доложи, братец, дескать, помещик Карапаев приехал о деле переговорить. Лакей ушел: я жду себе и думаю: что-то будет?».

Опять краткость предложения обращает на себя внимание. То же чувство слушателя, а не читателя наполняет и рассказ отца Алексея и повесть помещика с лысиной («Собака»). Как ни сложна, сравнительно, речь Гамлета Щигровского уезда, но и она явно расчитана на слушателя, а не на читателя.

К тому же «Гамлет» все время жестикулирует своим ночным колпаком, мы не только слышим рассказчика, но и видим его.

— Да, что же вы находите ужасного в кружке? — спросил я.

Мой сосед схватил свой колпак и надвинул его себе на нос». Страницы через две: «Он опять потупился и опять скинул колпак».

Рассказы Карапаева, Сучка, Касьяна добавлены сценами, их характеризующими, в которых рассказчики зrimы, — не только слышимы. Рассказ отца Алексея прерывается все время замечаниями, в таком духе: «Тут отец Алексей достал из кармана клетчатый носовой платок и стал сморкаться, — да, кстати, утер украдкой глаза». Что касается «Дневника лишнего человека», то там эти ремарки автора или слушателя заменены отступлениями в рассказе самого Чулкатурина: он говорит о погоде, о своей смерти, о старушке, его служанке, и все это обрамление настоящего подчеркивает еще раз характер его воспоминаний, как таковых, как рассказ, если не выслушанный автором, то изданный им, по какой-то счастливой случайности; опять таки он, автор, тут не при чем; до него «Сею рукопись читал и содержание Онной не Одобрил Петр Зудотешин».

Этот прием обрамления рассказа, выдержан во всех повестях и очерках данного типа. Это обрамление помогает объективированию и рассказа и рассказчика. Петр Зудотешин, ставший между Чулкатуриным и Тургеневым, очень помогает установлению пространства между рассказчиком и «издателем». Пространственная разобщенность Касьяна, отца Алексея и без того ощущима. Все они, конечно, не Тургенев — они говорят своим языком, о своей далекой от слушателя жизни, языком этой жизни, простым и чуть угловатым.

Что касается расположения событий в этих рассказах, то оно отличается большой простотой: что за чем следовало, то так и идет.

Когда лекарь ведет свой рассказ, он, не мудрствуя лукаво, передает все хронологически последовательно. Он про себя все знает; знает всю свою историю с Матреной и Карапаев, и ничьих повествования бесхитростно проста. Конечно, искусство повествования заставляет Тургенева давать сцены наиболее показательные, как бы естественно делая пропуски и скачки. Так Чулкатурин, начав с детства, делает перерыв, сразу переходя к своему роману.

Вторжение диалога, конечно, перестраивает эту естественную линию повествования. Это особенно заметно на Сучке, которой, не умея рассказывать, отвечает на вопросы барина. И тогда лента его жизни развертывается перед нами с конца к началу. Что теперь? а что было прежде? а еще раньше? и т. д.

Зато Лукерья на изумленное восклицание собеседника: «Помилуй, Лукерья: что это с тобой случилось?» излагает последовательно и ясно историю своей беды. Вопросы собеседника нужны ей в очень малой степени; она умеет и может и хочет рассказывать; и говорит сперва о прошлом, потом о настоящем.

Наиболее витиеват и сложен рассказ «Гамлета», но сложность эту можно определить как ярко выраженную языковую его особенность. Об ней мы уже говорили, и переходим теперь к повестям второй нашей группы.

VI.

В повестях этой второй группы рассказчик причастен про исходящему событию, но главная роль его — роль наблюдателя. Повести эти основаны на чисто тургеневской системе встреч. И главные их особенности чисто композиционного характера, а не языкового. Эти повести оформлены точкой зрения рассказчика-наблюдателя.

Кто этот рассказчик?

В «Записках охотника» — барин-охотник, любитель природы, человек образованный и просвещенный, интересующийся соседями-помещиками и крестьянами, ему встречающимися. Зовут его — Петр Петрович. Это имя вставлено в рассказе «Живые Мощи». Оно же повторяется и в других повестях. «Пунин и Бабурин» — рассказ Петра Петровича Б. В «Фаусте» письма подписаны двумя буквами: П. Б. Павел Александрович Б. Умышленно или не умышленно, рассказчик один, и лицо это — сам автор. Молодой человек, герой повести «Первая любовь», «Степной король Лир» — тоже он сам.

Это так и психологически и технически. По языку, все эти повести рассказаны явно самим Тургеневым. Как он писал свои романы, так же повествует и герой «Фауста» и «Аси».

Общая литературность языка объясняет и тот факт, что подставной рассказчик очерчен всегда очень официално, вернее — никак. «Мы все уселись в кружок — и Александр Васильевич Ридель — наш хороший знакомый (фамилия у него была немецкая — но он был коренной русак) — Александр Васильевич начал так». Это единственная вводная фраза рассказа «Стук... стук... стук...». Во время повествования ни-

кто из слушателей не прерывает рассказчика, и мы в конце концов забываем, что ведет речь Ридель, а не Тургенев.

Собственно говоря, эта манера рассказа есть система построения большинства очерков из «Записок охотника», где повествует открыто сам автор. В некоторых повестях, не входящих в книгу охотника, продолжает действовать тот же охотник, ведущий свой рассказ с тем же подходом. Возьмите «Три встречи», возьмите «Бригадира», — в них тот же наблюдатель, бродящий по полям и болотам с ружьем и с собакой. Порою просто видящий, порой подсматривающий, иногда слушающий, иногда подслушивающий. Откровенное я «Записок охотника», «Трех встреч», «Бригадира», «Старых портретов», прикрытое порой фамилией Риделя («Стук... стук... стук...»), инициалами Н. Н. («Ася»), именем Петра Гавриловича («Несчастная»), все больше сбивается к буквам П. Б. («Фауст») и к тому Петру Петровичу, который создал «Записки охотника».

Ясно, что везде он говорит одним языком. Это, конечно, тоже язык индивидуальный, но это тургеневский язык; это также естественная его чистота, музыкальность и ритмичность, исследование которой нас увело бы, пожалуй, в сторону от прямой задачи: уяснить себе архитектонику рассказа.

Что же нам остается, если рассказчик и автор сливаются? Остается следующее: манера рассказа и точка зрения очевидца. Рассказчик говорит интимнее автора; самый язык его, пусть даже не индивидуализированный, отличен от языка автора обычного порядка. Я видел, я заметил, я понял, — все это, сказанное от первого лица, приближает к нам событие, делает его конкретнее и доступнее. Это то, чем владел Тургенев в совершенстве: «Дайте мне руку, любезный читатель, и поедемте вместе со мной». Это то общение рассказчика со слушателем, на котором построен, скажем, весь очерк «Лес и степь». «Вы бросаетесь на землю, вы напились, но вам лень пошевельнуться. Вы в тени, вы дышите пахучей сыростью, вам хорошо»... Кому это — вам? Обоим: и рассказчику и его слушателю.

VII.

Все рассказы этого порядка построены на системе встреч. Одна из повестей так и озаглавлена «Три встречи». Очерки из «Записок охотника» основаны на одной, двух встречах, а повести

посложнее, как «Степной король Лир» или «Ася», на десятке встреч и разговоров. Сталкиваются с автором на охоте Чертопханов и Недопюскин, поражают и заинтересовывают; «эти два господина сильно возбудили мое любопытство... Что могло связать узами неразрывной дружбы два существа, столь разнородные? Я начал наводить справки. Вот, что я узнал». Излагается прошлое Чертопханова, судьба Недопюскина, их встреча, их дружба. И затем: визит автора к новым знакомым, живая изумительная сцена, с Машей во главе.

Вот по этой системе построены в большинстве случаев все аналогичные произведения Тургенева: первый этап — встреча и удивление, второй — справки и розыски, третий — завершающие рассказ события. Этот путь делает рассказ особенно напряженным. Автор дает слушателю иллюзию, что и он, рассказчик, ничего не знает и, чего доброго, пожалуй, и не узнает. Автор, канонизированный автор, ушедший за кулисы или в суплерскую будку, тот всегда все знает; он во всяком случае предвидит развязку а этот рассказчик, блуждает впопыхах, сам наводит справки и теряется в догадках.

Встрече всегда предшествует некий момент самоутверждения рассказчика в пространстве и во времени. Если это «Записки охотника», то заранее известный рассказчик определяет по большей части момент года и дня: осенний день в «Свидании», вечерние иочные блуждания в «Бежине луге»; тот же охотник предполагает «Трем встречам» описание охоты около Глинного и вид усадьбы, которая его постоянно привлекала к себе; в «Бригадире» чудесное описание одной из тех «небольших дворянских усадьб, которыми, двадцать пять, тридцать лет тому назад, изобиловала наша великая русская Украина». — «Вот такую-то усадьбу пришлось мне посетить лет тридцать тому назад».

Определяя себя, таким образом, в данной обстановке природы или дома, рассказчик тем самым обставляет все действие рассказа. Осенний день, которым он любуется в начале «Свидания», это та декорация, на которой идет действие рассказа; усадьба в начале «Трех встреч», мертвый лес в начале «Смерти», ночь в «Бежине луге», городок на берегу Рейна в «Асе», — все это, сперва определяя обстановку, где находится рассказ-

чик, одновременно подготавливает и действие, являясь его фоном и декорацией.

Иногда обстановка жизни рассказчика, данная, по обычай Тургенева, в начале I главы, иногда она лишь определяет пункт наблюдателя, определяет ту точку зрения, откуда будут рассматриваться события. Студенческая комната в доме тетки в «Несчастной», барский дом бабушки в «Пунине и Бабурине», родительский дом за городом в повести «Первая любовь» — все это определяет точку зрения наблюдателя. Он, по большей части, юноша, почти подросток, с особенным удивлением, из своего тихого семейного угла, созерцает чужую драму. Так в «Первой любви» рассказчик, описывая бурные забавы у Зинаиды, признается: «Мне, уединенно и трезво воспитанному мальчику, выросшему в барском степенном доме, весь этот шум и гам, эта бесцеремонная, почти буйная веселость, эти небывалые сношения с незнакомыми людьми так и бросились в голову. Я просто опьянял, как от вина».

Вступление, определяющее местонахождение рассказчика, предшествует, за редкими исключениями, встрече.

Подготовив обстановку усадьбы, нарисовав картину ночи, Тургенев дает наконец тот звук женского голоса, ту встречу с незнакомкой, которая и пробуждает все дальнейшее («Три встречи»); определив и описав себя в своей усадьбе, рассказчик «Фауста» встречает Веру; описав себя молодым туристом в прирейнском городке, Н. Н. встречает Асю; дав образ родительского дома и себя, юношей и мечтателем, Владимир Петрович дает свою первую встречу с Зинаидой; после подготовительных страниц о пустеющих дворянских усадьбах и о скуче не охотящегося охотника — фигура бригадира; Сусанна в «Несчастной» — тоже, как встреча после подготовительных страниц, дающих обстановку жизни рассказчика и его приятеля; Джемма после вступительной главы о пребывании Санина во Франкфурте.

Показав, таким образом, героя или героиню рассказа, Тургенев делает его или ее всегда загадочными. Новый образ встает; как вопрос, как задача. «Я шел потупя голову», сказано в «Первой любви». «Вдруг мне послышались голоса; я взглянул через забор — и окаменел... Мне представилось странное зрелище». Через несколько страниц в той же повести:

«На прощанье Зинаида мне крепко пожала руку и опять загадочно улыбнулась».

«Когда она вышла мне навстречу, я чуть не ахнул: семнадцатилетняя девочка, да и полно! (говорится про первую встречу в «Фаусте») ... А ей теперь двадцать восемь лет, и трое детей у неё было... Непонятно!»

«Я долго не мог заснуть, читаем мы в «Трех встречах». «Кто она такая?» беспрестанно спрашивал я самого себя: — русская? Если русская, отчего она говорит по-итальянски?.. Староста толкует, что она не молодая. Да он врет. И кто этот счастливец?.. Решительно, ничего понять нельзя»... И далее рассказчик повествует о своих розысках, расспросах и догадках.

Поведение Аси, ее отношение к Гагину ставит перед Н. Н. загадку: «Полно, сестра ли она его?» И он пытается разгадать их взаимоотношения, пока сам не вступает третьим в сложный узел их жизни.

Несколько строк из «Бригадира»: «Вот где проявился Вертер!» думал я на следующий день, снова направляясь к жилищу бригадира. Я был тогда очень молод — и, быть может, именно потому и считал своей обязанностью не верить в продолжительность любви. Все же я был поражен и озадачен слышанным мною рассказом, и ужасно мне захотелось расшевелить старика, заставить его разговориться».

Из «Несчастной»: «Весь тот день я провел в размышлениях о Фустове, о Сусанне, о ее родственниках; мне смутно удалось нечто похожее на семейную драму. Сколько я мог судить, мой приятель был неравнодушен к Сусанне. А она? Любила ли она его? Отчего она казалась такой несчастной? И вообще, что она была за существо? Эти вопросы беспрестанно приходили мне на ум».

Далее у Тургенева загадка усложняется. Попытка разговаривать с бригадиром дорисовывает его образ в настоящем, но мало выясняет прошлое; розыски относительно таинственной неизвестной «Трех встреч» лишь запутывают наблюдателя; дальнейшее знакомство с Асеей совершенно обескураживает Н. Н., и он уходит на прогулку в горы; странность в поведении Зинаиды усложняется причастностью отца рассказчика к жизни этой девушки; после ряда вопросов, поставленных самому себе, рас-

сказчик «Несчастной», в своих сношениях с семьею Ратча, запутывается все больше и больше; удивление нарастает и в рассказе «Пунин и Бабурин» с появлением Музы, так осложнившей жизнь стариков.

Одним словом, загадочное появление героя или героини рассказа, данное в неожиданной встрече, в повестях Тургенева дальше все усложняется. «В «Записках охотника» это одна встреча, сопровождаемая какими-то справками, добавочной сценой, воспоминаниями, тут же и разрешается, не осложнившись. Таковы: «Бирюк», «Малиновая вода», «Мой сосед Радилов», «Чертопханов и Недопюшкин». Не то в повестях и рассказах: в них Тургенев умеет усложнить интригу, завлечь внимание осложнением обстоятельств и психологической многогранностью. Новые сцены делают и Асю, и Сусанну, и Вери, и Зинаиду все сложнее и все как будто непонятнее для того, кто их наблюдает. Загадочная улыбка Зинаиды вдруг сменяется ее непонятной тоской: «Настоящие мои терзания, повествует рассказчик, начались с того мгновения. Я ломал себе голову, раздумывал, передумывал, — и не отступно, хотя по мере возможности, скрыто наблюдал за Зинаидой. В ней произошла перемена — это было очевидно». Долго и тщетно юноша ломает голову: кто герой романа Зинаиды? В главе XII: «Дни проходили. Зинаида становилась все страннее, все непонятнее».

Следует оговориться, что эти странности, за редкими исключениями («Бригадир», «Степной король Лир»), проявляются в женщинах. Рассказчик — мужчина, в большинстве случаев, ведет речь о молодой девушке. И, заметим себе, таким образом громадное большинство героинь Тургенева показаны именно с мужской точки зрения.

Показывая их загадочность,—Веры, Зинаиды, Аси, Сусанны, Софии (в «Странной истории»), Музы (в «Пунине и Бабурине»), Тургенев дает ряд сцен, где девушка проходит в различных своих обликах, как бы друг другу противоречащих. Во-первых, Ася, которая вся соткана из этих переходов: то она отчаянный повеса, то скромная русская девушка, то чопорная барышня, то добродетельная хозяйка. Зинаида в «Первой любви» — то капризное, кокетливое существо, то воспитанная княжна, то скорбная тоскующая женщина, то покоренная, отдавшаяся любви девушка. Сусанна гордая, красивая, скорбная,

холодная, как статуя — в первую встречу. Во-вторую — страстное и бурное исполнение Бетховена, грозный вызов ненавистному Ратчу (статуи больше нет); третье свидание — Сусанна в комнате у рассказчика: гордая девушка разражается слезами и рыданиями, она молит и жалуется.

«Я не скоро опомнился», говорит рассказчик после этой третьей встречи. «Я только что начинал жить тогда: не испытывал ни страсти, ни скорби, и редко бывал свидетелем того, как выражаются в других те сильные чувства... Но искренность этой скорби, этой страсти меня поразила. Если бы не тетрадка в руках моих, я, право, мог бы подумать, что я все это во сне видел — до того все это было необычайно и пронеслось, как мгновенный грозовой ливень».

VIII.

Эти строки из «Несчастной» еще раз подтверждают следующее: рассказчик, молодой неопытный человек, особенно расположен к удивлению, ибо впервые видит настоящую жизнь чувства; это удивление молодости сопутствует большинству тургеневских повестей. Это удивление, это недоумение зрителя и очевидца сопровождает интерес слушателя и читателя. Автор обычного порядка, подстрекая наше любопытство, и вида не показывает, что знает о нем; здесь же рассказчик заинтересован как бы вместе со слушателем, ему, раз он здесь налицо, нельзя, да и не для чего скрывать свое отношение к происходящему. Его заинтересованность в герое, его сочувствие и понимание — все это открыто, все это явлено нашему взору и уху, и мы покорно отаемся руководству его наблюдений и чувств.

Заинтересованность эта подстрекается многогранностью того образа, который дан в центре повести. Давая новую сцену, Тургенев никогда не повторяет того поворота головы, который уже был дан. Он ставит свою модель все в новые и в новые позы, и это кажется удивительным, это манит загадкой и тайной.

Что же разрешает эту тайну? В «Несчастной», на которой мы только что остановились, эту тайну в некоторой мере разрешает исповедь Сусанны, ее тетрадка, под заглавием «Моя история». Прием, конечно, самый обычный: *Forgeschichte*, про-

шлое героя. Прошлое Аси рассказывает Гагин господину Н. Н., повествует и рассказчик «Фауста» о прошлом Веры, которое ему известно. Про бригадира рассказывает Наркиз и затем заинтересованный наблюдатель получает для прочтения весьма много вскрывающее письмо бригадира.

Обозревая эти примеры, укажем те приемы, которыми дается это прошлое: во-первых, исповедь самого героя, таков письменный рассказ Сусанны, устный рассказ матери «Сна» и героини «Трех встреч». Эти рассказы, между прочим, совсем иного рода, чем рассказы повестей первого типа, которые даны целиком в форме повести о самом себе: сам Тургенев сознавался, что языком Сусанны он не овладел, и ее дневник писан как бы не ею.

Второй способ ввести в прошлое героя — рассказ о нем осведомленного лица. Про бригадира повествует Наркиз, про Аси — Гагин.

Третий путь: сам рассказчик знает это прошлое и, припоминая его, кстати рассказывает. Так вводят нас в историю жизни Веры П. Б., так припоминается рассказчиком в свое время молодость Якова Пасынкова, так всплывает в памяти барина-охотника прошлое мельничихи (рассказ про помещика Зверкова в «Ермоле и Мельничихе»), так излагает он собранные им сведения о Чертопханове и Недопюскине.

Бывает и так, конечно, что Тургенев обходится без *Forgeschichte*. Как росла и воспитывалась Зинаида, мы догадываемся, подробности излишни.

Примечательно то, что если Тургенев дает эти справки о предшествующих событиях, то дает он их, по большей части, тогда, когда нас интересующее лицо действительно уже показано и действительно нас заинтересовало. История Аси послевает как раз ко времени, и отвечает на вопрос, настойчиво поставленный в уме ее нового знакомого. Исповедь Сусанны оказывается в руках молодого человека, как раз тогда, когда он весь потрясен и поглощен ее драмой. Разгадка непонятных свиданий в «Трех встречах» — после этих самых встреч. Воспоминание о Зверкове, владельце Арины, после встречи с нею, с мельничихой. История Чертопханова и Недопюскина — после их живых портретов. Исповедь матери, — после загадочного явления отца, в рассказе «Сон».

Эти справки о прошлом стоят обычно между точкой высшей загадочности и развязкой. История о прошлом развязкой служить не может. Только в «Записках охотника» очерк может быть заключен этой справкой в перевернутых уже страницах жизни. Объяснить дружбу Чертопханова и Недопюскина, горькую судьбу Арины, происхождение «художественных» вкусов племянника Татьяны Борисовны, судьбу Лежёна, — и сразу после этого оборвать нить повествования, поставить точку — это и значит дать очерк, а не рассказ.

В повестях Тургенева, полных динамики, вслед за взглядом на прошлое, события разрешаются драматическим взрывом.

Характер героя всегда показан в конце концов в его поступке, рассказ о событиях предшествующих подготовляет развязку, но самой развязки не образует.

IX.

Приближаясь к развязке повестей, мы должны подумать теперь о степени участия рассказчика в событиях рассказа.

Если взять «Записки охотника», то там это участие — минимально. Рассказчик видит издали свидание Акулины и Виктора, подслушивает разговор Ермолая с мельничихой; прислушивается к беседе мальчиков у костра, слушает состязание певцов в кабачке, беседует с Хорем. Его роль, в высокой мере — пассивная. Однако, при всей своей пассивности, она очень значительна. Тургенев дает всегда нечто, что объединяет его, наблюдателя, с ними, с действователями. Ночные блуждания, страхи, таинственные птицы и камни в начале «Бежина луга», это одинаково значительно и для него и для мальчиков, — в этих ночных страхах — они вместе. Осенний день «Свидания» и для него и для Акулины нужен наравне. В «Записках» Тургенев входит в очерк через природу, по преимуществу, в этом его значительность и, пожалуй, действенность.

Затем: ставя себя наблюдателем, он тем самым продвигает кого-то вглубь. Припомните чеховского «Егеря», где сцена, аналогичная сцене «Свидания», проходит перед читателем. Проходит перед читателем — непосредственно. А у Тургенева: перед читателем стоит наблюдатель, а перед наблюдателем Акулина и Виктор. Они обрамлены, отдалены этим третьим лицом.

И замечу следующее: что наиболее драматические лица его рассказов стоят даже не на втором, а на третьем месте, совсем в глубине сцены. Мужиченко в «Бирюке» воспринимается через лесника, а лесник через барина. Влас в «Малиновой воде» (единственно действующее лицо, а прочие — говорящие) дан с комментариями Тумана, а Туман преломлен через барина-слушателя. Несчастные просители в «Бурмистре», старик и малый, стучащие лбом в землю («Заступись, государь!») — они тоже даны эпизодически в далекой перспективе, где-то, и за наблюдателем этой сцены и за бурмистром.

Я полагаю, что Тургенев делал это умышленно. Вернее, не мог иначе делать. Принять себя прочь, выдвинуть Власа и какого-нибудь несчастного воришка из «Бирюка» на первое место — это значило взяться за повесть в духе «Антона Горемыки» или написать «Постоялый двор». Тургенев пробовал это, и получилось — слабо: надуманно и натянуто. Эта натяжка есть даже в «Муму», — где Герасим, в конце концов, сравнивается со львом!

Оставляя себя свидетелем, зрителем и рассказчиком, Тургенев отстаивал тем свое право видеть так, как ему виделось, понимать, чувствовать все в меру своего понимания и своего чувства. Лица наиболее забитые и страдающие были от него в отдалении; так он и давал их в своих очерках. Поставь он их впереди, была бы мелодрама.

Эти замечания, полагаю, достаточно оправдывают мое утверждение: роль рассказчика — пассивная, но весьма значительная роль. Она создает обрамление и располагает фигуры в расчетливой перспективе.

Этот рассказчик втягивается в действие. Во Льгове все охотники вместе идут ко дну на дощанике, в «Стучит» замирают страхом и седок и возница; в «Свидании», на последней странице: «Я не выдержал и бросился к ней!». Вот такого рода активности рассказчика в повестях, конечно, гораздо больше. Характер созерцателя, его вкусы и манера видеть для «Записок охотника» имеют значение исключительное, но в повестях, кроме этой манеры и видеть и оценивать видимое, рассказчик выступает соратником в битвах любви и ненависти.

Есть, правда, и среди повестей такие, где роль наблюдателя та же, что и в «Записках».

В такой же манере рассказан «Бригадир», «Старые портреты», «Степной король Лир», «Странная история», и, пожалуй, «Три встречи». Степень активности пожалуй та же, что и в «Записках»; те же подслушанные разговоры и неожиданно подсмотренные свидания; но только более откровенный и открытый к ним интерес; с желанием продолжить эти наблюдения и разгадать какие-то отношения (конечно, более сложные, чем в «Записках»).

Перечисленные повести интересны как раз тем, что прием обработки материала, его оформление, усвоенные когда-то в начале писательской работы, сопутствовали Тургеневу всю жизнь, и «Отчаянного» в 1881 году он пишет той же техникой ряда встреч, добавленных справками, как писались и «Три встречи» и «Чертоухов и Недопюскин».

Но вернемся к рассказчику-действователю.

Скажу сразу же следующее: это лицо, лицо рассказчика, ни разу не явлено главным действующим лицом. Оно участвует в событиях, но не его поступок разрешает конфликт и завершает драму.

Рассказчик тургеневских повестей выступает часто товарищем какого-то другого действующего лица. Он — товарищ Якова Пасынкова, Андрея Колосова, Тархова («Пунин и Бабурин»), Давыда («Часы»). При этом условии, он вмешивается в личную жизнь, в жизнь своего друга, или наблюдает со стороны роман своего старшего приятеля. И в том и в другом случае рассказчик пассивен: в «Андрее Колосове» он, проведя свою линию рядом с поступком Колосова, признает себя побежденным, то же и в «Якове Пасынкове». Еще незначительнее роль рассказчика в «Часах», «Пунине и Бабурине» и «Несчастной»: здесь он совсем растерян и изумлен.

Своей неудачей, своим юным изумлением молодой созерцатель встает, как лицо оттеняющее кого-то. Он оттеняет Давыда, Колосова, Пасынкова определенно в их пользу. Этим он выполняет одну из главных ролей всякого действующего лица во всяком рассказе: своим бытием определить и подчеркнуть бытие другого человека.

И, думается, что во всех повестях Тургенева, данного типа, роль рассказчика — прежде всего роль оттеняющая. Он может выступить даже на роли влюбленного, но все-таки Тургенев

никогда не сделает его героем своей повести. Возьмем Н. Н. в «Асе», возьмем П. Б. в «Фаусте»; про них можно сказать, что они помогают выявиться героям, Асе и Вере, но сами они малозначительны.

В «Первой любви» действует Зинаида и отец рассказчика, в «Стук... стук... стук...» поручик Теглев, в «Степном короле Лире» — Харлов и его дочери, а он — он наблюдает и оттеняет.

И, когда совершается заключительное событие повести, его совершает кто-то помимо рассказчика. Это Вера говорит первая о своей любви, она зовет на свидание, и она умирает; это Ася признается в любви, зовет на свидание и затем уезжает; также помимо мальчика-наблюдателя идет роман «Первой любви» и семейная драма Харлова; мимо студента, наивного и неопытного, идет драма Сусанны, история Музы. И, повторяю, завершает повесть всегда сцена: разгром усадьбы Харловым, удар хлыстом в «Первой любви», самоубийство Теглева, неудачное свидание в «Асе», казнь в «Жиде»; — именно этими драматическими событиями завершается повесть. Страницы прошлого играют роль в разоблачении тайны, но не они делают выстрел; призванное к действию главное лицо совершает некий поступок, и в нем определяется его духовная сущность: Харлова — в его смерти, Аси и Зинаиды — в их любви, Сусанны — в самоубийстве, Софии — в ее блужданиях с юродивым, Веры — в видениях матери и в смерти.

И, конечно, рассказчику остается всего лишь видеть. И еще того чаще — подсматривать; герой «Фауста» крадучись видит умирающую Веру, в дверь открытой спальни; подсматривает и рассказчик «Аси» сцену Гагина с Асей; подсматривает и сын Наталии Николаевны в «Степном короле Лире» свидание Слеткина с Евлампией; то же и в «Первой любви», когда Володя подстерегает отца ночью, когда он неожиданно делается свидетелем последней сцены у окна Зинаиды.

X.

Подведем итоги. Вступая в действие, рассказчик у Тургенева никогда не становится главным действующим лицом, не изменяет своего наблюдательского положения. Он оттеняет других героев, но сам — в стороне. Однако, роль его чрезвычайно

значительна; она оформливает всю композицию повести, дает ей поворот.

Автора, вездесущего и всеведущего, нет. Видит все некто, весьма ограниченный в своих умозаключениях, видит юноша. Видит он это украдками, урывками, наездами, неожиданно и случайно. Даже, будучи заинтересован и вовлечен в интригу, он лишен возможности узнать все до конца. Так рассказчик «Короля Лира» бродит вокруг и около усадьбы Харлова и собирает крупицы и крохи. Для наблюдателя в «Бригадире» осталось всего лишь какое-то случайное письмо, скучные свидетельства Наркиза и выживший из ума бригадир, от которого трудно добиться толку.

Этот оборот дела позволяет дать иллюзию особенно напряженного выслеживания фактов.

Читатель заражается любопытством рассказчика и принимает сведения с двойной благодарностью, как добытые с трудом или случайно. Автора нет, и не с кого спросить абсолютно достоверного и исчерпывающего.

То, что излагает автор обычного типа, то имеет тон абсолютного и до конца изведенного. То же, что знает и видел случайно какой-то Б. или Н., это весьма относительно; это рассказ очевидца, не больше. Автор — иное дело; автор — лицо, наделенное высшей мудростью и некими атрибутами божества, «иже везде сый и вся исполняй».

Тургенев явно избегал этого литературного абсолюта: выдигая рассказчика, он выдвигал определенную точку зрения на происходящее, и по этой стрелке компаса вел свое плавание. Этот рассказчик — он же сам и есть. Но все-таки это не автор обычного типа. И повесть строится, не как сказание или сказка, а как рассказ очевидца.

Итак, нами описано два типа «рассказов» Тургенева. Первый тип — повесть героя о самом себе, повесть, с соблюдением языка рассказчика и с его точкой зрения на события («Уездный лекарь»). Второй тип — тот, где рассказчик повествует о ком-то, с чьей жизнью его столкнула судьба; все события повернуты определенной стороной; какой-то сторонний наблюдатель и очевидец их отмечает и передает со своей точки зрения. Он оттеняет

других героев своим присутствием, но не он становится центральным лицом драмы.

В повестях Тургенева вещи, исполненные без участия рассказчика, не принадлежат, за малыми исключениями, к лучшим его вещам. «Постоялый двор» и «Муму» слабее «Записок охотника»; среди повестей первого десятилетия лучшими остаются «Три встречи» и «Дневник лишнего человека», произведения, сделанные в манере передачи от первого лица, оставленные без автора обычного порядка.

И, наконец, последнее замечание: даже в немногих повестях, сделанных без участия рассказчика, но все-таки сделанных по-тургеневски, этот рассказчик чувствуется; вернее, чувствуется его точка зрения. Заставив Санина вспоминать, Тургенев, понятное дело, все события «Вешних вод» передает через его взгляд; в «Кларе Милич» опять не от лица героини выступает автор, а от лица Аратова; в «Песни торжествующей любви» созерцает все наименее активный, Фабий, созерцает со стороны поступки и чувства Муция и Валерии.

И в этом должно видеть не только определенный художественный прием, но и определенный философский подход к жизненным фактам, абсолютное знание которых нам, конечно, недоступно.

Не потому ли Тургенев дает музыку Лемма, вместо душевных переживаний Лизы, после свидания в саду, не потому ли обмолвился он, что «слово не выразит того, что происходило в душе девушки: оно было тайной для нее самой; пусть же оно останется и для всех тайной». Никто не знает, никто не видел и не увидит никогда, как, призванное к жизни и расцветанию, наливается и зреет зерно в лоне земли». («Дворянское гнездо», гл. XXXIV).

М. Рыбникова.

тить внимание на то, как одна и та же тема приводила автора к пользованию одними и теми же приемами для ее изображения.

2.

В 1854 году Тургенев написал повесть «Затишье». Любопытно, что в тексте этой повести, напечатанной в «Современнике» (1854 г., книга 47), совершенно отсутствует сцена свиданья Веретьева с Марьей Павловной, занимающая в изданиях Глазунова и Маркса место четвертой главы, и, кроме того, в текстах этих изданий против текста «Современника» насчитывается около восьмидесяти поправок, сделанных Тургеневым либо постепенно для тех изданий, которые вышли при его жизни, либо для его «повестей и рассказов», изданных Анненковым в 1856 году с предисловием самого Тургенева, указывающего, что в «Затишье» им сделаны необходимые добавления. (Н. М. Гуттар, Хронологическая канва для биографии И. С. Тургенева, Спб, 1910 г., стр. 32).

Большинство тех поправок, в которых читателю ясны причины, вызвавшие их, относятся, как и сцена свиданья, к работе над выпуклостью образа Веретьева, нужного для трагедии Марии Павловны, и благодаря этим поправкам особенно понятно становится и обреченность героини, и неизбежность ее самоубийства, вовсе не обязательного без сцены свиданья.

К этому надо прибавить еще и то, что чувство Марии Павловны все в той же сцене свиданья высказывается с несомненной определенностью, как непреодолимая страсть, делающая эту гордую девушки в решительные минуты детски-откровенной и беспомощной: в ее несложную тихую жизнь вторгается грозой иррациональное начало, и с этого момента девушка перестает строить судьбу согласно своей воле, отдаваясь игре случая и чужой прихоти.

К несчастью, нет таких розысканий в области текстов Тургенева, которые дали бы основания убедиться, что все существенные поправки внесены им сразу, под влиянием однажды посетившего его озарения, но самый характер поправок, так заметно подчиненный одному уклону мысли, заставляет подозревать, что «Затишье» было создано как бы дважды — точно в 1854 г. Тургенев дает его приблизительный эскиз, страдающий

Тема страсти у Тургенева.

1.

Мастерство писателя, как бы ни был он разнообразен в своих приемах, все-таки сводится к легко исчислимому количеству этих приемов, так как их кажущееся разнообразие есть, в сущности, искусные комбинации одних и тех же элементов, облюбованных мастером.

Шесть больших романов Тургенева, его повести, рассказы, драмы — весь этот богатый мир родных нам образов — не только он сводит при упрощении к немногочисленным психологическим типам, обличающим неизбежную ограниченность кругозора даже у выдающегося автора, но то же самое при внимательном вчитывании обнаруживают и художественные приемы писателя: их так же немного и так же они повторяются, как типы и образы, у одного и того же творца с большей или меньшей выразительностью, то мелькая в деталях, то господствуя на первом плане.

Впрочем — это так понятно: обычно у писателя бывает несколько основных тем, которые как бы гипнотизируют его на протяжении всего творчества. К ним тяготеют все его наблюдения над жизнью, ими определяется его художественное миросозерцание, потому-то именно вокруг них, в некой от них таинственной зависимости, складываются и приемы повествования.

Если трудно сейчас перечислить темы Тургенева, то это объясняется лишь той причиной, что мы стоим перед мало исследованной областью, еще ожидающей углубления в нее и к этому углублению зовущей.

Настоящая статья, не претендующая на исчерпывающую полноту привлеченного материала, как раз посвящена попытке установить одну из тем, властно занимавших Тургенева, и обра-

недовершенностями, а потом, когда-то (может быть, именно в 1856 году) и отчего-то по-новому обдумавши написанное, придает ему окончательный вид и, вместе с тем, усложняет тему определенным мотивом страсти, исправляющим некоторую необоснованность финальной катастрофы.

3.

Таким образом, этот сложный творческий процесс в своих этапах для нас пока пребывает темным. Возможно, что одновременно складывается он под влиянием и личной жизни Тургенева и его литературных работ, следовавших непосредственно после «Затишья».

Тема губительной страсти, разрушающей даже тогда, когда человек с нею борется, звучит, например, в коротенькой повести «Переписка». Там есть место, прямо-таки требующее сближения ее, созданной в 1855 г., с «Затишьем» в его окончательной обработке.

Говоря от имени героя в последнем письме о природе любви, Тургенев заканчивает этот сильный отрывок, налитый, может быть, горечью личного опыта, такими словами: «Любовь даже вовсе не чувство, она болезнь, известное состояние души и тела... Она овладевает человеком без спроса... Подцепит его, голубчика, как коршун цыпленка, и понесет его, куда угодно,—как он там ни бейся и ни упирайся... В любви нет равенства... в любви одно лицо раб, а другое — властелин»... («Переписка», т. VI, изд. Маркса, стр. 180).

И в параллель к этой сентенции, родственно и, конечно, не независимо от нее звучат из уст Марии Павловны в сцене свиданья стихи Пушкина:

И умер бедный раб у ног
Непобедимого владыки.

сказанные, как признанье, в лицо Веретьеву.

Но тема страсти из «Переписки» дана в слишком сжатом как бы конспективном пересказе, хотя и проливающим, может быть, некоторый свет на вопрос об отделке «Затишья». Лишь

намеченная в основных своих очертаниях с ее внезапным приходом и неизменно убивающим концом, эта тема страсти здесь не выявлена со стороны своего развития, быстрого в темпе и богатого неожиданными осложнениями, ускоряющими финал, и еще не даны Тургеневым излюбленные приемы для ее трактовки.

Вместе с тем все это очень близко: в том же 1855 году Тургенев пишет бесконечно сложное по задачам произведение и называет его «Фаустом».

По форме своей являясь как бы техническим продолжением «Переписки» (тоже письма и, стало-быть, рассказ от первого лица),озвучное ей и по некоторым особенностям темы (немолодые герой и героиня, внезапная страсть с горестным исходом), это произведение особенно тяготеет к более раннему «Затишью» темою страсти в основе своей, целым рядом общих им приемов и смертельный исходом для героинь.

Создавая «Фауста», Тургенев точно снова пересмотрел «Затишье» и на этот раз решительно утвердился в своей манере — трактовать тему страсти согласно тому образцу, который приблизительно был набросан им, когда писалось «Затишье».

Вместе с этим, может быть, у Тургенева возникла мысль и о необходимых добавлениях к «Затишью» для издания 1856 года, т.-е. после опыта, полученного им в работе над «Перепиской» и особенно над «Фаустом».

К такой догадке убедительно зовет целый ряд фактов.

4.

Среди других писателей ему современных, Тургенев исключительно заметно выделяется пристрастием украшать свои произведения ссылками на самые разнообразные памятники искусства и цитатами из поэтов, особенно из Пушкина.

Живя в семье Виардо, где атмосфера была насыщена культом искусств, любя живопись, кажется, не меньше музыки и поэзии, он делает страницы своих романов и повестей как бы дневником, отмечающим в его жизни наиболее значительные минуты углубления в искусства.

Оттого так часто его герои и особенно героини бывают похожи либо на лица с картин, либо на персонажей из мира

поэтических образов, оттого, вероятно, из всех своих современников он для нас, читателей Оскара Уайльда, Габриэл д'Аннуцио и Генриха Манна, остается до сих пор особенно близким, точно принадлежит гораздо больше веку нашему, чем прошлому, знаявшему его живым.

И никак нельзя пропустить без внимания то знаменательное обстоятельство, что больше всего живут напоминанием о созданных и уже отмеченных историей творениях искусства, как раз те повести, которые полны темой страсти. Если удалить из этих повестей цитаты, названия различных памятников искусства и с ними вместе имена поэтов, художников и композиторов, трудно сказать — что останется нам от повестей — до такой степени все это вплывено, вращено в них и сделано их органами, до такой степени это все живет одной душой с Тургеневскими замыслами, одновременно служа им и украшая их, от них зажигаясь огнем новой жизни и силы.

Возможен ли «Фауст» Тургенева, даже как общая концепция, без «Фауста» Гете?..

Эта повесть насыщена эстетизмом чуть ли не больше, чем изящной мистикой — герой повести постоянно помнит Пушкина, цитирует Тютчева, ненароком пользуется для полушутки словами Шекспира, сам не зная, что события ответят ему на эту шутку трагическим и загадочным эхо, наконец — тот же герой, так любящий читать «Фауста», в руках таинственной судьбы становится марионеткой, играющей Фауста, повторяющей не только его слова, но и его настроения, переживающей до того искренно, что разбивается у этой бедной марионетки ее не марионеточное, но человеческое сердце.

И ведь это еще не все — героиня повести призвана также напомнить о пленительных женских лицах из прежней литературы — она и Маргарита (даже в предсмертном бреду автор заставляет ее говорить словами Гретхен), она и бессмертная Манон — столь разные образы совмещены в ней, объединенные лишь ореолом страдания и праведной кончины.

Все это звучит в повести Тургенева очень сложным хором голосов, развивая действие в лейт-мотиве и напоминая о лейт-мотиве даже тогда, когда цитата или намек на факт из области искусства имеют право быть только стильным орнаментом.

Если мы после «Фауста» рассмотрим «Затишье», все это мы найдем и там, только в значительно меньшем количестве: схема трагедии еще загромождена бытовыми подробностями.

Цитатам и образам, созданным до Тургенева, также принадлежит первое место, но только сделано это как бы с меньшей уверенностью. Впрочем, это вполне понятно, если принять во внимание, что «Затишье» есть первая, а «Фауст» вторая разработка темы страсти.

А вот и факты.

Стихотворение «Анчар» (как известно, Тургенев сначала предполагал назвать «Затишье» именно этим пушкинским именем), играющее в повести почти роль гетеевского «Фауста», четыре раза упоминается на протяжении рассказа (т. VI, стр. 37, 100, 107, 115) в самых важных моментах действия, при чем его загадочное (как и «Фауста») влияние на развитие действия было выделено Тургеневым еще тогда, когда повесть печаталась в «Современнике».

Что «Анчару», как сильному фактору в развитии действия, уделялось автором большое внимание — это свидетельствуют и поправки, о которых говорено выше — заменены, например, одни строки «Анчара» другими, гораздо более характеризующими страсть Мары Павловны (стр. 100), а в сцене свиданья цитатой из «Анчара» Марья Павловна (сначала как и Вера из «Фауста», предубежденная против поэзии) признается в любви.

Это общее для двух повестей окончательно становится роднящим их и не случайным, если вспомнить, как заботливо ведутся Тургеневым два ряда сравнений для образа Мары Павловны, одинаково сильно вскрывающих две неслыханные стихии в природе ее души (то с Церерой и Герой, то с Медеей и Федрой, стр. 80, 88, 115), и уж конечно не случайно эти различные ряды (как Гретхен и Манон в «Фаусте») сталкиваются в сознании Веретьевы, предвещая для Машиной души смерть одного начала и рождение другого.

— «Я твой раб... Ты мой владыка, моя богиня, моя волоокая Гера, моя Медея» (стр. 115). В скобках и мимоходом отметим, что «раб» и «владыка» то же не случайно взяты из «Анчара».

Чтобы усилить вероятность переделки «Затишья» именно в 1856 г., т.-е. под влиянием только-что созданного «Фауста»,

остается напомнить, что этих слов, как и всей главы, заключающей ими, в тексте «Современника» не было.

5.

Ичерпать все пушкинское, заложенное в «Затишии», или гетеевское в «Фаусте» Тургенева так же трудно, как трудно исчислить без остатка вообще все то, чем как бы стремятся эти повести друг к другу, влияя друг на друга и друг друга усложняя, хотя на первый взгляд они по общему своему характеру различны, — «Затишие» кажется большой деталью грандиозной бытовой картины, которую так часто продолжал Тургенев в своих повестях и романах, а «Фауст» так удален от быта, весь насыщенный жутью соприкосновений с нездешними силами и близостью прозрений в какие-то иные планы жизни.

Однако, так ли это? Предвестия той нервности, какую Вера навевает на героя «Фауста» своим присутствием, живут ведь и в «Затишии».

Мало того, что намеки окружающих, мимолетные и, как будто, нечаянные, предрекают судьбу главной героине — возле нее даже Астахов, такой положительный и прозаический человек, испытывает смутные волнения: после встреч с нею ему не спится, и, войдя загадочным образом в круг ее настроений, он, точно избранный, оказывается единственным свидетелем самых важных моментов в ее жизни — когда она вобрала в себя страсть вместе со строфами «Анчара» и когда она бежала топиться.

Впрочем, в этих произведениях сама природа наивно полна тревогами и предвестиями — и паук в уютной беседке, облюбованной для чтения «Фауста», и загадочные ночные вопли, и грозы, пророческие грозы, неизменно предшествующие моментам, когда героины становятся на путь к неизбежной смерти.

Нельзя не заметить, что именно с этого времени тема страсти, вплетаемую в позднейшие повести, у Тургенева неизменно сопровождают грозы — возьмем ли мы «Первую любовь» (гл. VII), «Накануне» (гл. XVII) или «Вешние воды» (гл. XX и XVII). Правда, в них эта тема не является господствующей, звучит как бы издалека, однако, любопытно то, что чем определенее она вырастает, тем полнее воспроизводятся нам уже знакомые подробности из ее прежних сопровождений, как это мы

видим в истории Санина и Полозовой («Вешние воды»), где вслед за грозой обязательно выступает и литературное сравнение героя с Энеем.

Гроза не упоминается только на страницах «Клары Милич», написанной Тургеневым незадолго до смерти, а между тем, как и в «Фаусте», в ней тема страсти всецело владеет вниманием автора, не загороженная ни бытом, ни большим количеством действующих лиц, но именно «Клара Милич» во многих иных отношениях является особенно показательной для иллюстрации того, что тема, нами исследуемая, попадая в круг литературных замыслов Тургенева, влекла за собою прежние, как и она сама, приемы ее разработки.

6

В самом деле — прошло больше двадцати шести лет разнообразной жизни и большой литературной работы после того, как был написан «Фауст», и вот мы опять видим, что Тургенев совлекает с жизни ее обманывающие одежды, дабы за ними показать таинственный мир, где простым случайностям находятся глубокие причины, куда своими корнями уходит страсть, черпая там силу и непобедимую, всегда губительную власть над человеком.

Мы вправе были бы ожидать, что за эти годы, обильные литературным опытом, Тургенев в чем-то по-новому разработает старую тему, но этого нет в «Кларе Милич».

Наоборот — до чего полны образы Аратова и Клары нам уже знакомыми особенностями «Затишья» и «Фауста», и до чего Тургенев, обдумывая их, не захотел уйти от обаяния старых приемов, — доказательства тому во множестве рассыпаны по всей повести.

Прежде всего, она пророчески обвеяна напоминанием автора о трагической участии Клары Мобрай, героини романа Вальтера Скотта «Сен-Ронанские воды», а затем и частные соответствия: у Клары, убившей себя от безнадежной любви, как и у Марьи Павловны, целый ряд общих особенностей не только в судьбе, но и в наружности, даже одна манера держать себя пальцами сложенных рук за локти, а Вера снова живет в женственном Аратове — так же насыщена его наследственность загадочными предрасположениями к мистике, так же в любви

признаются ему стихами из «Онегина», и умирает он, подобно Вере, в бреду, принимая себя за действующее лицо из трагедии.

Для полноты впечатления трудно не сопоставить некоторые моменты, общие всем трем повестям.

Вот как, например, Тургенев дает особенно подсказывающие характеристики наружности своих героинь: «Марья Павловна его поразила...» («Затишье», стр. 88). «...Когда она вышла ко мне навстречу, я чуть не ахнул» («Фауст», стр. 238). «Чем Маша не Клеопатра или Федра? Посмотрите на нее!» («Затишье» стр. 88); и, наконец, цитата из «Клары Милич» «...какие у нее трагические глаза» (стр. 13).

В описании любовного порыва то же повторяющееся, доходящее до совпадения в словах, однообразие, точно преднамеренное: «Он вдруг бросился к ее ногам и обнял ее колени... Марья Павловна хотела оттолкнуть его, но руки ее замерли на густых его кудрях, и она с улыбкой замешательства уронила голову на грудь»... («Затишье», стр. 216).

«Какая-то невидимая сила бросила меня к ней, ее ко мне. При потухающем свете дня ее лицо с закинутыми назад кудрями мгновенно озарилось улыбкой самозабвения и неги» («Фауст», стр. 264).

«Он ринулся к ней, он хотел поцеловать эти улыбки ющиеся, эти торжествующие губы» («Клара Милич», стр. 59).

Были ли все эти совпадения сознательно повторяемыми приемами в творчестве Тургенева (хотя бы тогда, когда он писал «Клару Милич») или в писательских навыках, помимо его воли, жил шаблон для оформления темы страсти, разработанный почти до мелочей? Как ни соблазняют приведенные примеры, на выводы — более, чем определенные, с выводами все-таки следует погодить до той поры, когда будут достаточно изучены все возможные документы, относящиеся к творчеству покойного мастера.

М. Самарин.

Харьков, 1922.

Тургенев и русские писательницы 30—60-х гг.

Характеризуя Тургенева, как художника «объективного», в своих этюдах о нем в 1896 г., Д. Н. Овсяннико-Куликовский лучшим доказательством этой объективности считал женские образы, созданные писателем. Напомню слова критика: «Обращаясь к лучшим женским типам Тургенева, мы прежде всего видим, что в них воспроизведены такие женские натуры, умы, характеры, для создания которых художник не мог найти отправных точек в пределах своей субъективной сферы — ни в себе самом, ни в женщинах своей семьи, круга, среды. Но этого мало: не только в своей субъективной сфере, а и в области объективного наблюдения Тургенев не мог располагать — в должном размере — тем материалом, обобщением которого явились бы Лиза в «Дворянском гнезде» или Елена в «Накануне». Он встречал в действительности только намеки на возможность таких женских натур, может быть, отдельные редкие образчики их, которые, он не мог изучить хотя бы приблизительно так, как изучил Толстой оригиналы Китти, Наташи и др. И вот, на основании таких ничтожных данных действительности, создаются женские образы, в которых нет и тени чего-либо деланного, сочиненного»¹⁾.

Метод, которого держался Овсяннико-Куликовский в своих статьях о Тургеневе, сыгравших такую большую роль в деле если не научного — то «наукообразного» (выражаясь термином покойного ученого) изучения Тургенева, требует, как известно, обращения к биографическим данным — в виде воспоминаний, писем, автобиографических признаний и т. п. В конце 90-х

¹⁾ Этюды о творч. И. С. Тургенева. Харьков, 1896, 92—93.

годов разработка тургеневской биографии, значительно подвинувшаяся в наше время, была, можно сказать, еще в зачатке.

Немудрено, что сейчас мы читаем выписанные строки Овсянико-Куликовского с некоторым недоумением. Образ писателя, каким он представлялся автору «Этюдов», на основании, главным образом, статей П. В. Анненкова в «Вестнике Европы» и «Первого собрания писем» (1885), для нас уже не тот; и реальный комментарий к произведениям Тургенева в 90-х г.г., создаваемый больше всего по данным интуиции пишущего критика — теперь получил возможность опираться на факты. Уже по книге Н. М. Гутьера (1907) можно было бы представить Овсянико-Куликовскому ряд возражений; с 1907 по 1922 год количество биографических материалов еще более возросло, и в данный момент почти для каждого женского образа в романах и повествованиях Тургенева биографы указывают исходный реальный пункт — и в пределах «субъективной сферы» писателя — в женщинах его семьи, круга, среды — и за пределами этой сферы. Разумеется, не исключены споры о «должном размере» материала, полученного Тургеневым из действительности; но споры эти едва ли могут быть поставлены на научную почву; ведь в конце концов о том, каковы были оригиналы Китти или Наташи Л. Н. Толстого, мы судим на основании свидетельств той же научной ценности, какую имеют данные для нашего суждения, напр., о воспитаннице матери Тургенева — Аннушке, внушившей писателю образ «Аси» или об оригиналах Варвары Павловны Лаврецкой в лице А. Я. Панаевой, первой жены Огарева — Рославлевой и др. Расстояние между действительностью, давшей материал или толчок к творчеству, и результатом преломления и переработки этой действительности в творческой фантазии поэта при современном состоянии науки о творчестве еще очень плохо поддается учету. Несомненно одно: утверждать, что женские образы созданы Тургеневым на основании и ч то ж ных данных действительности — более ничтожных, чем у Л. Н. Толстого — у нас нет права. Этого права не дают нам и признания самого Тургенева — в статье «По поводу отцов и детей», в разговорах с разными лицами, оставившими о нем воспоминания, в переписке.

Напоминать-ли, что, по указаниям биографов, мать Тургенева, Варвара Петровна Лутовинова отзывалась и в образе помещицы из «Муму» и гневной бабушки из «Пунина и Бабурина», п

в Наталье Николаевне, помещицы из «Степного короля Лира», не доискиваясь других ее отражений? Что основой для Ирины из «Дыма» послужила, по свидетельству Анненкова, Альбединская, а в образе Ласунской из «Рудина» многие увидели А. О. Смирнову-Россет, так же, как, напр., по поводу «Клары Милич» вспоминали артистку Кадмину, а для Веры из «Фауста» отыскали оригинал в лице М. Н. Толстой, а для В. П. Лаврецкой только что указанные мною прототипы? Сам Тургенев невольно направил своих будущих исследователей на путь таких поисков, неоднократно указывая или намекая на связь своих героинь и героев с «областью своего объективного наблюдения».

Работая, напр., над «Дворянским гнездом», он писал графине Е. Е. Ламберт (1857): «Я теперь занят большою повестью, главное лицо которой — девочка — существо религиозное. Я был приведен к этому лицу наблюдениями над русской жизнью¹⁾). И как в 1869 году, окончив «Странную историю», он рассказывал Фридлендеру о реальном факте, послужившем для него импульсом при создании сюжета и героини повести, так в 1873 г., разговаривая с Бойзеном о «Дыме», он сообщил об Ирине: «Характер ее был внушен мне действительно существовавшей личностью, которую я знал лично. Но Ирина в романе и Ирина в действительности не вполне совпадают. Это то же, да не то. Всякая написанная мною строчка вдохновлена чем-либо, или случившимся со мной, или тем, что я наблюдал²⁾). Нет надобности переписывать целиком перечень фактов, уже указанных биографами Тургенева и исследователями его творчества.

Разумеется, почтенный автор «Этюдов о творчестве Тургенева» просто неудачно формулировал свою мысль. Полемизировать с ним, располагая фактами, какими он и при желании не мог располагать — незачем: его интересовал, прежде всего, процесс творческой мысли, выразившийся в созданных Тургеневым женских образах, при чем начальная стадия этого процесса, повидимому, интересовала его менее последующих. Но результаты становятся совершенно ясными только при условии знакомства с их причинами и истоками; для историка русской литературы

¹⁾ Письма Т. к гр. Ламберт. М. 1915, 19—20.

²⁾ „Мие. Годы“, 1908, август, стр. 69.

туры XIX века и для исследователя тургеневского творчества, конечно, не безразличен вопрос о генезисе женских образов у Тургенева. В этом генезисе существенную роль играли непосредственные житейские переживания автора. Долгое время характеристика Тургенева, как «однолюба», была обязательной для его биографов: властный образ Полины Виардо заслонил перед ними образы всех других женщин, с которыми Тургенев был в дружбе и которых он любил, и создавалась легенда несколько меланхолического оттенка, ныне полуразрушенная, но еще стойкая и сейчас для многих. Любовь к Виардо, самое властное и длительное из испытанных Тургеневым увлечений — если только можно приложить к ней это слово — не исключала, однако, возможности и других, иногда мимолетных, иногда при всей своей краткости проводивших глубокие борозды по сердцу. В 1841 году — Авдотья Ермоловна Иванова, мать будущей Полины Брюэр, в 1851—1853 г.г. Феоктиста Петровна Волкова — были, конечно, случайными связями, и не их вспомнил биограф, говоря о вдохновительницах тургеневского творчества: но они не одни. Еще Анненков, утверждавший, что Тургенев не отвечал «ни на одну из симпатий, которые шли к нему навстречу», сделал, однако, оговорку насчет «трогательных связей его с О. А. Т (ургеневой)», продолжавшихся, впрочем, недолго (1854) и кончившихся мирным разрывом и поэтическим воспоминанием о прожитом времени¹). Еще раньше, как мы знаем теперь, имело место увлечение Татьяной Александровной Бакуниной (1841—1842), хотя бы сама героиня этого романа, серьезная и глубокая девушка, и увидела его мимолетность и легкость, хотя бы и сам Тургенев признавался, что увлечение это не было настоящей любовью²). Глубже отпечатились в сердце образы бар. Ю. П. Вревской и М. Г. Савиной, — эта «последняя любовь», может быть, самая страстная и яркая из всех пережитых Тургеневым³). Все они, и разделенные и неразделенные открывали поэту путь к познанию женской души и, конечно, так или иначе, отклинулись в его творчестве. Эта женская душа

интересовала Тургенева-человека и вне круга его любовных переживаний: мы знаем, что у него было много друзей, именно среди женщин, что письма его, обычно скучные и сдержаные, становятся красноречивыми и содержательными именно тогда, когда он обращается к корреспонденткам; уже давно отмечено значение писем его к Виардо — подле которых мы поставили теперь изданные позже письма к гр. Е. Е. Ламберт и к. М. Г. Савиной. Судьба охотно сводила Тургенева с самыми яркими и противоположными друг другу женскими личностями его эпохи: в 1848 г. она познакомила его с Н. А. Герцен, у которой так много общего — насколько мы можем судить теперь — и с Лизой Калитиной, и с Еленой Стаховой — о чем, может быть, и не подозревал их создатель в момент своего короткого и неудачного знакомства. В 50-х годах, невольно сойдясь с Аксаковыми, он познакомился и с сестрой обоих братьев Верой Сергеевной — «исключительным явлением даже и в этой, особо талантливой семье»: со страниц ее дневника, не так давно изданного, на нас веет ароматом комнатки Лизы: еще раз вспоминается «Дворянское гнездо» и, конечно, не в последний. А рядом с этими двумя столь различными по житейской судьбе, хоть и не столь чуждыми друг другу по духу, как можно было бы ожидать — проходят иные образы: Огарева-Тучкова, «роковая женщина», — талантливая, увлекающаяся украинка М. А. Маркович, — ее соплеменница В. Я. Карташевская, в дружеском кругу прозванная «башибузуком» — и сколько иных! Здесь и жены поэтов, музыкантов, художников — А. Я. Панаева, Ж. А. Полонская, гр. С. А. Толстая, В. С. Серова; чуткие и умные дамы большого света и взбалмошные представительницы литературной богемы, соседки-помещицы и общественные деятельницы, гости заграничных курортов и жены эмигрантов, руководительницы солонов и участницы подпольных кружков. Целая галерея женских портретов. И все эти женщины, в большей или меньшей степени явились сотрудниками тургеневской музы; и по мере того, как выплывают из неизвестности сохранившиеся от них человеческие документы, проясняются документы художественные — произведения самого Тургенева, получая новые данные для реального комментария.

Среди имен этих знакомых, приятельниц и корреспонденток Тургенева внимание останавливается на именах, более или менее крупными буквами вписанных в историю литературы. Это писа-

¹) „Вестник Европы“, 1884, 2, стр. 462.

²) „Гол. Мин.“, 1919, 201 (М. Клевенский, Неизд. письма Тургенева).

³) Тургенев и Савина, Пг., 1918 (срв. Н. Л. Бродский, Юбил. литер. о Тургеневе в „Научных Известиях Акцентра Наркомпроса“ Сборн., 2, 1922, 196—198).

тельницы — иностранные и русские: называя одних, поднимают вопрос даже о влиянии их на Тургенева; других он сам выводил в литературу, обучая их технике, покровительствуя им перед редакторами журналов. Кроме Жорж Санд — из иностранных, Евгении Тур из русских, Марка-Вовчка (Маркович) — из украинских, редко кого вспоминают: переписка Тургенева и воспоминания о нем прибавляют к этим именам ряд других. Таковы, напр., Буташевская-Буткевич, к книге которой «Дневник девочки» (1862) Тургеневым написано предисловие, Л. Я. Стёчкина, автор «Первой грозы» (1875) и «Вареньки Ульмины» (1879), устроенной Тургеневым в «Вестнике Европы» и ему посвященной, — Е. И. Бларамберг (Ардов), беллетристка 70—80 годов, автор двух романов «Без вины виноватые» (1877) и «Руфина Каздоева» (1884), — С. И. Лаврентьева беллетристка из «Наблюдателя» 80—90 г.г. и детская писательница — А. Луканина, сотрудница «Северного Вестника» (80—90-х г.г.), оставившая о Тургеневе содержательные воспоминания. Дело не ограничивалось личным знакомством или покровительством: Тургенев читал писательниц и поэтесс, и романисток, и их произведения могли стать для него также ключом, открывавшим двери в мир женской души. Его отзывы о Жорж Санд известны и много раз цитировались. Высоко ставил он, судя по данным воспоминаний, и знаменитую английскую романистку — Джордж Эллиот, с которой познакомился лично во время франко-прусской войны в Лондоне, и автор «Адама Бида» в свою очередь отвечала ему такой же высокой оценкой его произведений. От него не ускользали и факты «женской» литературы Запада, проходившие у нас незамеченными, несмотря на значительность их в глазах европейской критики: немцы до сих пор выдвигают в разряд своих классиков, напр., поэтессу Аннетту фон Дросте-Гюльсгоф (1797—1848) — по словам наиболее пылких поклонников «величайшую поэтессу не только Германии, но и всех стран и времен¹⁾: в России автор «Степных картин», «Битвы в Лунской расщелине» и религиозной лирики «Духовного года» и сейчас почти неизвестен. Тургенев читал его — и по поводу изданной посмертно прозаической повести Аннетты ф.-Дросте-Гюльсгоф в 1869 г. писал Фридлендеру: «Рассказ Дростэ произвел на меня

глубокое впечатление по своей силе, и хотелось бы мне сказать — по своей яркой реальности. Только действие так запутанно, что в конце концов нельзя разобраться во всей истории»¹⁾.

Еще больше примеров его внимания к русским писательницам. Первая половина века, лучше сказать вторая треть его, 1830—1860 годы были у нас расцветом «женской» литературы — вполне понятным в эпоху преобладания романтических веяний; критика охотно обсуждала вопросы о том, должны или не должны писать женщины, и какова область, где женское дарование может развернуться во всей своей силе; искали специфических примет и особенностей женского творчества и с нетерпением ожидали — по крайней мере, некоторые — появления русской г-жи де-Сталь или русской Жорж Санд. Их не явилось, но в рамках указанного периода историк отметит ряд имен, когда-то звучавших более или менее громко. И в своем собственном сознании, и в сознании современной им критики эти женщины-писательницы 1830—1860 г.г. выделялись из среды пишущих в обособленную до известной степени группу и часто трактовались, как сказано мною, со стороны именно женских особенностей своего творчества. К 60-м годам это различие между писателями и писательницами перестает ощущаться читателями и критикой: волна специфического «жорж-сандинизма» спадает, вопрос о социальном равенстве полов заставляет притти к выводу и об их психологической однородности. Во вторую треть века дело обстояло иначе. В преддверии группы писательниц 1830—1860 годов стоят образы исключительных женщин, не столько своими произведениями, сколько рано сделавшимися предметом общего интереса реальными личностями, подготовивших читателя к иному восприятию «женской» литературы, чем воспитанное в нем зоилами начала XIX-го века. Таковы, напр., образы кн. Зинаиды Волконской, «царицы муз и красоты», поэтессы Елизаветы Кульман, гениальной девочки-полиглота, Надежды Дуровой, легендарной кавалерист-девицы, гр. Сары Толстой, рано умершего чудесного ребенка, словно вырвавшегося со страниц гофмановской сказки и др. Слухи и толки о них уже замолкли, когда Тургенев явился на горизонте литературного мира. Но зато

¹⁾ «Вестник Европы» 1906, окт., 837 (в русском тексте письма опечатка: Проста, вм. Дросте).

перед его глазами — глазами читателя, современника, а отчасти и критика прошли все остальные русские писательницы 30—60 годов; поэтессы Е. Н. Шахова, А. П. Глинка, романистка Е. А. Ган (Зенеида Р—ва), малозамеченная, но талантливая беллетристка М. С. Жукова, прославленные в салонах поэтессы гр. Е. П. Ростопчина и К. К. Павлова, беллетристки 50—60-х г.г. — Н. Д. Хвошинская (В. Крестовский), Е. Я. Панаева (Н. Станицкий), графиня Евгения Салиас де-Турнемир, урожденная Сухово-Кобылина (Евгения Тур), С. В. Энгельгардт (Ольга Н*), Кохановская. С большей частью из них Тургенев был лично знаком: Е. Н. Шаховой он приходился отдаленным родственником, и сохранился рассказ самой поэтессы об их встрече в 1837 году — рассказ, к которому мы еще обратимся¹⁾. Бывая в Москве 40—50-х годов нельзя было миновать литературного салона Павловых, и трудно было не встретиться с гр. Ростопчиной: впрочем, о стихах этих двух поэтесс Тургенев был невысокого мнения (письмо к С. Т. Аксакову 22 января 1853); о знакомстве Тургенева с сестрами Хвошинскими мы знаем, напр., из воспоминаний Боборыкина; отношения его к Е. Я. Панаевой известны по ее воспоминаниям; с С. В. Энгельгардт, автором многочисленных повестей и рассказов, «непрятязательных, но искренних», по впечатлению современной им критики, Тургенев познакомился через Полонского, в письме к которому 15 сентября 1868 года он отзыается о ней, как об «очень милой, хорошей и умной женщине», несколько удивившей его своей преувеличенной боязнью ему надо есть (ср. в другом письме от 8 окт. 1868 г. Полонскому же упоминание о прочитанной им повести С. В. Энгельгардт, Ольги Н., где в числе действующих лиц выведен Фет, под его же собственным именем: имеется в виду, очевидно, повесть «Не одного поля ягоды» в «Русском Вестнике» 1868 года, в августовской книжке). Е. А. Ган Тургенев не знал лично, но с теплым сочувствием вспомнил о ней в критической своей статье о «Племяннице» Евгении Тур — называя уже забывавшуюся в 50-х годах романистку женщиной, в которой было «и горячее русское сердце, и опыт жизни женской, и страсть убеждений», и те «простые и сладкие» звуки, в которых счастливо выражается вну-

¹⁾ В начале жизни и на пороге вечности (Посвящено памяти И. С. Тургенева). „Русск. Стар.“, 1913, № 11, 162—167.

тренняя жизнь»; к сожалению сочинительство, по мнению Тургенева, ее погубило, «и Марлинский окончательно наложил на нее печать своей пагубной витиеватости». Суждения Тургенева о Евгении Тур нам известны по упомянутой только что статье — хотя, если верить Галахову¹⁾, эта статья написана под известным нажимом со стороны редакции «Современника», не жаловавшей автора «Племянницы», чей талант сам Тургенев склонен был оценивать выше, чем сделал это в статье. В пятидесятых годах Тургенев вводит в дом гр. Салиас — Евгении Тур К. Леонтьева, в разговоре с которым очень хвалит «Ошибка» — первую повесть писательницы, за то, что в ней слышен «жар искреннего внутреннего чувства». — «Эта искренность сильного личного чувства неотразимо действуют на читателя», говорит он²⁾.

Какое значение имели для Тургенева эти личные связи с писательницами и знакомство с их творчеством? Я сказал выше, что оно давало Тургеневу возможность заглянуть в глубину женской психологии, возможность тем более ясную, что речь почти сплошь идет у нас о писательницах, считавших своей обязанностью высказывать и подчеркивать именно свое женское «я». Об эстетической ценности женского литературного творчества в 1852 году Тургенев был не особенно высокого мнения. «В женских талантах — и мы не исключаем самого высшего из них, Жорж-Санда — есть что-то неправильное, нелитературное, бегущее прямо из сердца, необдуманное, наконец, — словом, что-то такое, без чего они бы на многое не покусились...»³⁾. Здесь другими словами выражены мысли, часто высказывавшиеся вообще русской критикой. Отношение Тургенева к Жорж-Санд, как известно, не раз менялось — вплоть до того момента, когда он, уже после смерти писательницы, провозгласил ее «однью из наших святых»: так и в отношении к русской женской поэзии увлечение у него сменялось критикой, охлаждение приводило к интересу и усердному попечению о начинающих женских талантах. В 1837 году, услыхав о громком успехе первой книжки стихов юной Елизаветы Шаховой, лауреата Российской Академии, он спешит «лично познакомиться с новоявляющимся русским поэтом». В конце 30-х годов выход в свет книги женских

¹⁾ Галахов, Сороковые годы, „Истор. Вестн.“ 1892, т. XLVII, стр. 144.

²⁾ „Русск. Вестн.“, 1888, 3, стр. 276.

³⁾ Соч., изд. 6-ое, т. X, 423.

стихов был еще событием: «Мне всегда хочется поклониться везде, где я встречаю талант, но женщина с талантом имеет в себе что-то особенно привлекательное», писал один из русских идеалистов 30-х годов (И. В. Киреевский). И вот — молодой человек, с густыми светло-русыми волосами, окружавшими его голову, с крупными чертами лица, в золотых очках на продолговатых голубых глазах», автор ненапечатанной поэмы «Стено» и напечатанной рецензии на «Путешествие к святым местам русским» Муравьева появляется в доме Шаховых в Петербурге для того, чтобы не без удивления увидеть юного поэта «девочку по виду едва 14-ти лет, с темно-русыми, раскинутыми по плечам крупными локонами, в голубом шерстяном платье и черном шелковом переднике»; встретились на несколько минут для того, чтобы резко разойтись потом по путям литературы и жизни. Мать Шаховой, в ответ на поздравления и комплименты Тургенева, выразила предубеждение против выступления дочери на литературное поприще: не столько литературные способности дочери, сколько религиозные убеждения, которые она может растерять в погоне за славой поэта — ей дороги. «Не в монастырь же вы готовите Елизавету Никитичну», пошутил Тургенев. Но шутка оказалась пророческой: жизнь обманула ожидания сердца Елизаветы Шаховой, двадцати трех лет ушедшей в монастырь, под руководство Марии Тучковой, вдовы Бородинского героя и архимандрита Игнатия Брянчанинова, наложившего временный запрет на ее поэтическое творчество. По семейным преданиям, еще в 1840 году на вечере у кн. Т. В. Юсуповой Тучкова, игуменья Спасо-Бородинского монастыря, предсказала в разговоре с поэтессой ее судьбу и звала ее к себе: «если мир вас обманет, вспомните Марию, которая призывала вас в свои объятия». И когда в 1859 году на страницах «Современника» появилось «Дворянское гнездо», знакомые увидели в Лизе Калитиной первоплещение Лизы Шаховой, находя между ними сходство и в чертах характера, и во внешней судьбе. Поэтесса, сама сообщающая об этом в своих воспоминаниях, разумеется, старается это опровергнуть: но, кажется, очень редки случаи, когда живой оригинал поэтического изображения согласился бы публично признать себя в литературном герое. Вместе с другими наблюдениями над русской жизнью и эта короткая встреча Тургенева с Елизаветой Шаховой могла привести его к созданию образа

Лизы. И не столько, конечно, самая встреча, сколько рассказы и слухи, доходившие до Тургенева позже и особенно знакомство его с произведениями самой поэтессы. Они забыты сейчас, несмотря на переиздание их в 1911 году, как забыта и она сама, несмотря на попытки ее внука о ней напомнить, напр., изданием пьесы П. М. Невежина на темы ее биографии — где в числе действующих лиц второго действия выведен (не очень удачно) и сам Тургенев¹⁾. Забвение вполне понятно, так как Е. Н. Шахова (1822—1899) представляет довольно мимолетное явление в русской литературе 30—40-х годов, где она еще почти девочкой выступила с преувеличенно-прославленными некоторой группой критики, еще помнившей об Анне Буниной и Елизавете Кульман — стихами. Стихи эти — «Исповедь прекрасной души», драгоценный человеческий документ, весьма показательный для конца эпохи чувствительности, не изжитой в среде русских читательниц и к концу 30-х годов; исповедь в рифмованных, часто формально-беспомощных и почти всегда подкупавших искренностью строчках. Поэтессе так же не поддается стиль, как не удается Лизе Калитиной быть красноречивой — и в то же время, как в любом движении тургеневской героини оказывается «невольная, несколько неловкая грация» — так и в стихах Шаховой, на которые легла паутина времени, мы готовы ощущать эту грацию в наивных излияниях к милой маменьке, к голубой куцавейке сестрицы Алины, к бедным воробушкам, к дружбе и к розе. И вот в эту душу — в комнатку «чистую, светлую, с белой кроваткой, с горшками цветов по углам и перед окнами, с маленьким письменным столиком, горкою книг и распятием» — незваною гостьей приходит любовь, и как Лизе Калитиной — Лизе Шаховой становится «страшно». Она ищет опоры:

Жизни спутник родной,
Мать, и первый друг!
Разгадай мне, какой
У меня недуг?
Я полночи не сплю,
Страх и грусть таю
И с подушкой делю
Всю тоску мою!..
... А когда я одна,
Тени я боюсь,

И от страха, без сна,
По ночам молюсь,
Чуть заутренний звон
Грянет в тишине..
И один только сон
Затвердился мне:
Я куда ни пойду,
Вижу этот сон.
И пугаюсь, и жду,
Как предстанет он... („Думка“).

¹⁾ Собрание сочинений в стихах Е. Н. Шаховой. Издал внуk автора Н. Н. Шахов (3 ч. в одном томе). Стр. XIV + 664. СПБ. 1911. — П. М. Невежин, Елизавета Шахова, историко-бытовая хроника в 4 д. Пгр., 1917. Стр. XI + 66.

Этот сон о любви «бледной девушки в розовом платьице, с черной косой» жизнь обманула. Как именно, мы не знаем — да и не все ли равно? Говорят, проживая в 40-х годах в Москве вместе с матерью у двоюродной тетки Н. К. Скуратовой, она помолвлена была с богатым помещиком московской губ. В. Г. Вершинским, у которого обнаружилась старая любовная связь, послужившая поводом к разрыву. В стихах поэтессы мы не услышим про это: неизвестно, любила ли она своего нареченного, или настоящей ее любовью было чувство к первому читателю и ценителю ее стихов — В. М. Д. (Дунаевскому), имя которого выставлено в заглавии «Стансов», вспоминающих уже невозвратное прошлое. Чувство это так и не названо своим прямым именем, осталось «тайным письмом под запрещенной печатью», унесенным, может быть, в сердце и за монастырские стены. Драма Лизы Калитиной кончается для писателя с уходом ее в монастырь: что она переживала там — об этом нельзя рассказать, как нельзя передать словами взгляда, каким обменялись Лаврецкий и Лиза в момент своей последней встречи. Конечно, и драма Е. Шаховой для нас пока темна: будут, может быть, напечатаны ее «Памятные записки» и письма, но едва ли они откровенно расскажут о пролитых слезах, о минутах душевного исступления, о придавленной внутренней борьбе, какая кипела в отрыске крымских ханов и Малюты Скуратова под монашеской власяницей. Только по сдержанным намекам в ее стихах мы можем увидеть, что не легко ей далась «простая и смиренная доля» монахини, что стиснутое уздою креста сердце не раз просилось выплыть в отчаянных звуках: но уста сковало молчание.

Перелистывая сборники Шаховой, мы не раз отметим у нее настроения, аналогичные настроениям и переживаниям Лизы Калитиной. И ее пришлось бы назвать «иррациональной натурой». Уже в ранних своих стихах она говорит о необходимости жалеть: «мою мыслью вечной было несчастных братьев сожалеть». Покорность — призвание и участь женщины: «любить, всем жертвовать, таиться, повиноваться и молчать», вот как она говорит об этом призвании. Эта покорность не обозначает, однако, и у нее, как у Лизы Калитиной, безразлично-пассивного отношения к замечаемой ими неправде: если Тургеневская героиня, отправляясь в монастырь, хочет замолить и свои грехи, и чужие — Лиза Шахова за монастырской стеной в своих сти-

хах возвышается до гражданского пафоса; грустные думы охватывают ее при мысли о русской общественности, о русских подделках Гамлета среди представителей интеллигентии, о бюрократическом гнете, о народе:

Вот и он, народ наш, труженик убогий,
Темный, захудалый, в страде жизни многой,
Тяжко пригнетсяный в крепостной неволе,
Тщетно, страстотерпец, ждет он лучшей доли...
Вот он, русский мир весь, мир такой огромный,
Гнета и застоя мир тупой и темный,
Немощи гражданской смрадная больница...¹⁾.

Автобиографические подробности дополняются рассказами о сверстницах, о пришельцах в монастырь из той же социальной среды, к которой принадлежит сама поэтесса: в поэме-литописи «Древний монастырь Успения Богородицы в Старой Ладоге» мы опять находим черты родства с Тургеневской Лизой у некоей Сашеньки Козьминой, проводящей детство у бабушки-старушки, в одном из дворянских гнезд Тамбовской губернии. Ее досуг наполняют любимые работы, чтение вслух и бабушкины рассказы «о жительстве святых» — которые она слушает с жадностью Лизы, внимавшей мерным и ровным повествованиям Агафьи о святых, как они жили в пустыне, как спасались, терпели голод и нужду — и царей не боялись, Христа исповедывали... Но не будем продолжать сравнения: сказанного достаточно, чтобы предположить, что в ряду слагаемых, сумма которых дана в «Дворянском гнезде» в образе Лизы, стояла и Е. Н. Шахова. В данном случае ее приходится называть, конечно, не как художницу, а как известное явление русской жизни. Но есть случаи, позволяющие утверждать, что писательницы (иностранные и русские) воздействовали на Тургенева и чисто-литературно, сообщая ему своими произведениями сюжеты, композиционные приемы, отдельные образы для его произведений.

2.

Относительно одной из них Жорж Санд — мы это давно слышали и почти в каждой книге и статье о Тургеневе с теми или

¹⁾ Собр. соч., III, 190—191.

иными оговорками вопрос о влиянии знаменитой французской писательницы на Тургенева ставится. Как известно, сравнивали деревенские романы и повести Жорж Санд с «Записками охотника»: общего оказалось немного, да и для того, чтобы найти это общее, приходилось выходить за пределы собственно деревенского жанра у Ж. Санд, обращаясь к другим ее произведениям: так возникла параллель Касьяна с Красивой Мечи и Пасьянса из «Мопра», впервые проведенная в небольшой статье покойного Н. Ф. Сумцова¹), встретившая возражения и тем не менее, вновь проводимая в недавней статье Вл. Каренина в сборнике петербургского Тургеневского общества 1921 года²). Образ Касьяна, однако, гораздо убедительнее объясняется из русских источников³). В этой же статье Вл. Каренина, подводящей итоги мыслям ее автора об отношении Тургенева к Ж. Санд, отмечается близость, напр., Ораса и Рудина, «Бежина луга» и «Ночных видений в деревне»: автор статьи по поводу последней параллели указывает сам, что о заимствовании не может быть и речи, что трудно даже передать, в чем сходство обоих произведений, — «но если прочесть их одно за другим, впечатление схожести, одинаковости настроения и манеры передачи бросаются в глаза». Не объясняется ли это впечатление просто тем, что Тургенев и Жорж Санд представители одного и того же художественного стиля, в котором они породнились бы, даже вовсе не читая друг друга и не будучи друг с другом лично знакомы? Тем более, что оно ведь и не идет, в большинстве случаев, дальше «смутного воспоминания о читанных где-то у Жорж Санд страницах», которое навевают на автора многие страницы Тургенева. Это вполне понятно у такого исключительного знатока произведений Ж. Санд, каким является Вл. Каренин, — но таким аргументом трудно орудовать в научном исследовании. В частности, мысль о том, что «Записки охотника» своим происхождением в какой-либо степени обязаны деревенским повестям и романам Жорж Санд, повидимому, нужно оставить. Различие между ними гораздо явственнее, чем сходство. Это различие в самом подходе обоих

художников к жанру: вспомним, что привело к нему французскую писательницу (ее предисловие к «Чертовой Луже»): никакого намерения еще раз противопоставить трогательную и простую жизнь деревень сложной и фальшивой жизни городов у Тургенева не было, да и не могло быть. Не было у него и мысли в мире идиллии найти отдых от бурных событий современности. Канвой большинства романов Ж. Санд из деревенской жизни является, как и всегда, любовная история: у Тургенева в четырех-пяти из 25 рассказов «Записок охотника» мы ее найдем. «L'art n'est pas une étude de la réalité positive, c'est une recherche de la vérité idéale», провозгласила Ж. Санд. Тургенев, напротив, ищет и жаждет в своих крестьянах подлинной реальности, сознательно нигде не идеализирует их, не берется за них с эстетической предвзятостью, тогда как у Жорж Санд этот подход сознателен. Еще резче различия формальные: там большие романы — пасторали, здесь — бытовые наблюдения, лишь иногда окрашенные сдержаным лиризмом. Говорить о сходстве типов не менее трудно, так как именно крестьянских типов (в настоящем смысле этого слова) у Тургенева, за вычетом Хоря и Калиныча, бурмистра и еще немногих — остается мало: Бирюк, Лукерья, Касьян — психологические портреты лиц, исключительных по своему душевному складу и внешнему положению в крестьянской среде. Наконец, хронологическое соотношение очерков Тургенева и романов Ж. Санд само по себе не позволяет говорить о влиянии.

Убедительней были бы сближения, делаемые В. Карениным для других произведений Тургенева и Жорж Санд, если бы опять-таки их возможно было бы доказывать. Из того, что у обоих писателей мы встречаем противопоставление типа хищного и типа смиренного (по терминологии А. Григорьева), людей ума, оказывающихся несостоительными перед людьми воли и сердца, — еще трудно что-нибудь заключить: в русской литературе такое противопоставление нередко, но возводить все факты этого рода у русских писателей к воспоминаниям о Жорж Санд нет оснований. А между тем, «впечатление схожести» двух художников остается, и его нельзя отнести только на счет субъективных читательских впечатлений автора цитируемой статьи. Отчего бы конкретных признаков этого сходства не поискать в той области, где в личных наблюдениях и впечатлениях своих Тургенев не мог

¹) Влияние Ж. Санд на Тургенева. Кн. Недели, 1897, № 1.

²) Тургенев и Ж. Санд, «Тург. Сборн.» под ред. А. Ф. Кони, Птг. 1921, стр. 87 и сл.

³) Н. Л. Бродский, И. С. Тургенев и русские сектанты, Москва, 1922, стр. 3—25.

не ощущать недочета — именно в области, открытой для Жорж Санд и полуоткрытой для Тургенева: в понимании и изображении ее движений женской души и женского сердца?

Известны, по дневнику Гонкуров, по воспоминаниям Полонского те разногласия и недоразумения, какие имели место у Тургенева с его французскими друзьями, участниками «бедов Флобера», когда в приятельской компании заходил разговор о любви и женщинах. Французам будто бы казалось смешным и немного «варварским» искреннее и сердечное отношение Тургенева к любви, его чувство уважения к женщине и благодарности к ней за счастье, доставленное ее любовью. На основании этих сообщений некоторые русские биографы Тургенева (в том числе И. И. Иванов) писали красноречивые обвинительные акты против французов вообще и сотрапезников Тургенева в частности. Возможно, что за свое легкомыслие французские друзья Тургенева заслуживают порицания моралиста — но не меньшего ведь заслуживает и он сам за свою юношескую поэму («Поп»). Делать какие-нибудь выводы о духе русской литературы сравнительно с французской из данного факта не приходится. Герой, уклоняющийся по нравственным соображениям или из страха потерять душевное равновесие от раскрытий перед ним женских объятий казался смешным беллетристам натуралистического стиля — будто бы именно в силу французской их психологии. Мы, действительно, не найдем сочувственного изображения такого героя ни у Мопассана, ни у Золя. Но разве не это «тургеневское» отношение к женщине свойственно многим героям Жорж Санд? Вспомним хотя бы Жака, жертвуемого собою ради счастья любимой — или особенно оперного певца Лелио из «Последней Альдини» (1837), одной из венецианских повестей Ж. Санд. Кстати, образ Алезии Альдини, молодой красавицы, гордой и причудливой, играющей своими поклонниками, приводит на мысль образ Зинаиды из «Первой любви», где так много автобиографического и где, тем не менее, возможность литературных реминисценций из Жорж Санд не исключена. Мать Алезии влюбляется в гондольера Лелио и готова пожертвовать для него своим положением и богатством — но Лелио не принимает ее жертвы; точно также, сделавшись знаменитым певцом, много лет спустя, отстраняет он протянутые к нему объятия гордой Алезии, не боясь показаться французскому читателю смешным,

хоть, может быть, и являясь смешным в глазах главарей натуралистического стиля³).

Возникает, однако, вопрос — тот самый, которым не раз уже побивали критиков и исследователей, заговаривавших о литературных заимствованиях Тургенева: можно ли предполагать литературные влияния у писателя, неоднократно подчеркивавшего, что он в своем творчестве всегда отправляется от живой действительности, а не от идей или книг. Еще Белинскому бросилась в глаза эта черта, когда он говорил Тургеневу, что видит его призвание — в наблюдении действительности, лишь пропускаемой через фантазию. Отрицательное отношение Тургенева ко всему, что пахнет литературой, известно.

Влияние одного писателя на другого может оказаться в усвоении последним чужого сюжета или отдельных эпизодов сюжета, в перенимании особенностей постройки, в элементах слога. У Тургенева это бывает (влияние Гоголя, Пушкина) —

³) Имея в виду, главным образом, аналогии и параллели к Тургеневу из произведений русских писательниц, не продолжаю сравнивать между ним и Жорж Санд, равным образом как не останавливаюсь и на вопросе об отношении тургеневского творчества к творчеству других иностранных писательниц. Мимоходом хотелось бы отметить близость мотивов и настроений в „Стихотворениях в прозе“ (связи которых с Бодлером, Леопарди и друг. указывались исследователями) и творчеству французской поэтессы Луизы Аккерман (1813—1890), поэта-философа, воспитавшего свое пессимистическое мировоззрение на изучении Шопенгауэра и Дарвина (в 70-х гг. Л. Аккерман приобрела некоторую известность и у нас; ее стихи переводили В. Курочкин и П. Вейберг; о ней появлялись статьи, напр., в „Отеч. Записках“ т. 226, 1876 г.; позже см. статью Кавос-Дехтеревой, лично знавшей французскую поэтессу, в „Сев. Вестн.“ 1894, кн. 4, стр. 133 и сл.). У меня нет прямых указаний на то, что Тургенев читал ее стихи, да это и несущественно; свои пессимистические настроения Тургенев не вычитал из книг — но любопытно, что и на этом последнем своем пути, пути мыслителя и поэта, Тургенев нашел, может быть, неизвестную ему, но родственную женскую душу. Два стихотворения из цикла „Философских поэм“ Л. Аккерман „La Nature à l'homme“ (1867) и „L'Homme à la Nature“ (1871) представляют особенно интересный материал для сравнения с „Природой“ Тургенева (1879). Одни и те же мысли, выраженные в сходных словах: но у Тургенева — декоративное обрамление (сон, подземная храмина), которого нет у поэтессы, дающей два монолога вместо сжатого тургеневского диалога; у Тургенева человек отдает почтительный поклон Природе, не говорит, а лепечет свои слова, только собирается возражать; у поэтессы он бросает Природе в ответ на звуки ее железного голоса гневные проклятия, пророча ее конечную гибель:

Que la Force en ton sein s'épuise perte à perte!
Que la Matière à bout de nerf et de ressort,
Reste sans mouvement, et se refuse, inerte,
A te suivre dans ton essor!

(Oeuvres de L. Ackermann, Paris, Lemierre, 119).

но сравнительно редко. Чаще мы встречаем у него другое явление, для него особенно характерное.

Критика отмечала уже не раз, как чужой образ, чужой сюжет, стилистическая формула сплошь да рядом являются для Тургенева средством осознания, прояснения какого-нибудь своего, смутно носящегося в воображении, образа или сюжета. Известны случаи «Гамлета Щигровского уезда» и особенно «Степного короля Лира». Для помещика Харлова и его богатой соседки Натальи Николаевны у Тургенева были живые оригиналы в воспоминаниях; происшествия, составившие сюжет, повидимому, когда-то действительно имели место; но для того, чтобы их изобразить, понадобилось воспоминание о шекспировской драме, как для изображения «Певцов» в «Записках охотника» понадобилось воспоминание о певцах у Гомера. «Видите ли, нам, маленьким литераторам ценою в два су, нужны крепкие кости для того, чтобы двигаться», шутливо замечает, заговорив о «Певцах», Тургенев в известном письме своем к Виардо (26 октября 1850 г.).

Эти «крепкие кости» обратились в привычку. Сходное явление мы найдем и в ряде других повестей, где заглавие не дает прямого указания на литературную реминисценцию. Вспомним сказанное автором, напр., о «Призраках» Половцеву¹⁾: накопился ряд картин, эскизов, пейзажей — не было объединяющего мотива, потом он нашелся, в лице странной Эллис, уносящей прозаического героя повести в мир настоящего и прошедшего — как другого степного помещика в романтической повести кн. В. Ф. Одоевского проносит Сильфида — и над вечным Римом, и над картинами земной любви и радости, но не к ужасу смерти, а туда, где сверкает вечное солнце, в сердце кристалла, в вечный свет.

От Шекспира и Гомера до кн. Одоевского долгий путь, не менее долгий, чем от автора «Сильфиды» до безвестного повествователя Каратеева, чья тетрадка подоспела во время при создании «Накануне». Но разве сам Шекспир, напр., не пользовался одинаково — новеллой итальянского поэта, рассказом Плутарха, драмами своих предшественников и наивными сказаниями летописцев? В одном случае — «крепкие кости», в других —

легкая тросточка. Вполне естественно, что этой опорой в отдельных случаях для Тургенева могли быть и произведения писательниц — и не только Жорж Санд, а несоизмеримых с нею по влиянию — русских писательниц.

Нет такого произведения поэзии, которое стояло бы изолированно в литературной среде, и к которому нельзя было бы подыскать аналогий и параллелей в области сюжета, композиции, стиля. Мы отыскиваем обычно эти аналогии для того, чтобы возвестить факт литературного заимствования, сделанного одним писателем у другого. Эти заимствования обыкновенно доказываются случайным упоминанием имени такого-то писателя у исследуемого поэта, ссылками на биографические факты, непреложность которых почти всегда не окончательна и т. п. Но явления сходного порядка исследователь может собирать и независимо от возможных догадок о том — взял или не взял, мог или не мог воспользоваться произведениями своих предшественников и современников тот или иной писатель. Сравнение, устанавливающее не только черты сходства, но и черты различия, помогает нам глубже понять само изучаемое нами явление. Установив, напр., черты, сближающие Тургенева с писателями романтического стиля, с «женской» литературой, с какой-либо иной поэтической группой, мы гораздо отчетливее увидим место Тургенева в художественной среде, его питавшей, и индивидуальную сущность его творчества.

Возвращаясь к писательницам. Прекрасной иллюстрацией сказанного о точке опоры — о посредствующем литературном звене, соединяющем факты личных переживаний Тургенева с фактами его творчества, может служить история его повести «Несчастная», которой придется коснуться хотя бы в самых кратких словах.

Переписка Н. В. Станкевича, воспоминания Анненкова, намеки и указания самого Тургенева и другие материалы, среди которых отметим не так давно опубликованные архивные документы следственной комиссии по делу Герцена и Огарева 1834 года¹⁾ не позволяют сомневаться, что не только в основе сюжета данной повести, но и в отдельных ее подробностях лежат

¹⁾ См. особенно переписку Н. В. Станкевича 1830—1840, М. 1914 245—247 и др.; М. Клевенский. К биографии Герцена и Огарева, «Голос Манувшего», 1919, № 1—4, 65—71.

действительные факты. Мы знаем имена действующих лиц этой драмы, где тургеневскому Ратчу соответствует музыкант Гебель, Сусанне — его дочь Эмилия, Фустову — студент московского университета Почека, рассказчику — сам Тургенев. «Эта девушка действительно сидела на окне у меня в комнате московского дома и действительно царапала ногтем льдинки», лисал Тургенев Полонскому 27 февраля 1869 г. Стихотворение молодого студента-поэта, приводимое в повести, из которого в памяти Тургенева в 1868 г. оставались лишь последние четыре стиха, мы читаем теперь среди стихотворений Станкевича, собранных в книге его литературного наследия в 1890 г.¹).

В истории несчастной Эмилии, действительно умершей в 30-х годах в Москве, оставалось много загадочного, чего не удалось разъяснить и заинтересовавшейся ею следственной комиссии. Вопросами, остающимися без прямого ответа, кончает и Тургенев свою повесть: но тайна несчастной Сусанны для нас, читателей, уж не так велика, потому что мы вместе с рассказчиком прочитали ее исписанную трепетным пером тетрадку — исповедь. Подобные исповеди нам не раз приходится выслушивать в романах русских писательниц 30—60-х гг.: это излюбленнейшая форма «женской» беллетристики. В истории Сусанны немало черт, заставляющих вспомнить историю Антонины Бертини, рассказалую Евгенией Тур в хорошо известном Тургеневу романе «Племянница».

История Антонины самостоятельный эпизод в романе Евгении Тур и его без всякого ущерба можно было предложить читателю в виде особой повести, как это и сделано было автором в 1851 г. на страницах альманаха «Комета». В своем разборе «Племянницы» Тургенев отмечает эпизод Антонины, как «счастливый вымысел», который, по его твердому убеждению, останется в русской литературе. — «Нам хотелось бы верить, говорит он, — что Антонину не забудут, не забудут первых годов ее молодости, ее любви к Мишелю, со всей обаятельной свежестью и прелестью первых сближений, со стыдливым торжеством неожиданного блаженства, с раздирающим горем внезапной разлуки. Самая небрежность формы в рассказе Антонины есть прелесть²).

¹) Н. В. Станкевич. Стихотворения. Трагедия. Проза, М. 1890, стр. 41 («На могиле Эмилии»).

²) Соч. Тургенева, изд. 6-ое, X, 432—433.

В процессе писания «Несчастной» Тургенев сознательно или бессознательно мог обращаться памятью к «Антонине». И вот подле параллельного ряда перечисленных выше реальных фигур и образов Тургенева, перед нами другой параллельный ряд, где Ратчу с его металлическим смехом соответствует англичанин Милькот, с мерной походкой, взглядом змеи, притягивающей к себе жертву, и резким голосом, Сусанне — его падчерица Антонина, Мишелю Колтовскому — Мишель Б*, а тургеневскому «рассказчику», до известной степени играющему в повести роль посредника, Дмитрий З*. Фабулы в целом не совпадают: но отдельные моменты сюжета тождественны. — «Вы хотите борьбы, вражды, неукротимой ненависти, хорошо; но знайте же, что я силен и пригну вашу дерзкую голову к ногам моим — будете просить помилования, но поздно. Раскаетесь вы, но поздно, говорю я вам». Так угрожает Милькот Антонине, отвергнувшей предложенное им примирение, за которым, повидимому, скрывается тайное увлечение вотчима падчерицей¹). — «Ну, погоди же, царевна Меликитриса! Я тебе этого не забуду», хрипло шепчет Ратч, когда Сусанна отказывается просить своего отца Колтовского простить ее вотчиму его мошеннические проделки.

И как Милькот подстерегает свидания влюбленных Мишеля и Антонины на хорах в зале помещичьего дома, так шпионит Ратч за Мишелем и Сусанной; как неудачно кончается попытка Сусанны бежать с Мишелем, так же неудачно кончается попытка Мишеля Б* и Антонины; наконец, сцена ночного визита Сусанны к рассказчику — находит себе некоторую параллель в сцене ночного же посещения Антониной Мишеля, посещения, приводящего их грустный роман к развязке.

Житейские воспоминания предлагали Почеку в главные герои повести; в ней оказался, однако, не один герой, а два — Мишель Колтовской и Фустов, при чем поэтическим ореолом окружены первый, правда, показанный нам только сквозь призму влюбленной души Сусанны. Фустов герой не сделался: не от того ли, между прочим, что на него перешли кое-какие черты слaboхарактерного и пассивного Мишеля Б* Евгении Тур, преломившиеся в Фустове в себя любовь, умеренность и аккуратность? В ином освещении предстала и героиня. Антонина активнее рано

¹) Комета, изд. Н. Щепкина, М. 1851, 294—295.

надломленной, воистину «несчастной» Сусанны; она упорнее в своей борьбе с Милькотом, хоть обстоятельства оказываются все же сильнее ее, и как неразлучна с Ратчем Сусанна, так же не может отделаться от навязанного ей судьбой в спутники жизни Малькота — Антонина. Из всех испытаний жизни она выносит не отчаяние, а чувство известного удовлетворения: «честь борьбы, правда жизни, чистота стремлений остались за мною — и это богатство донесу я до могилы!» восклицает она в конце рассказа. Сусанна уносит в могилу сознание полной беспрозванности. Ее образ загадочнее, сложнее: так и весь рассказ Евгении Тур наряду с рассказом Тургенева напоминает эскиз углем на холсте, где впоследствии заиграют яркие переливы красок.

«Антонина» Евгении Тур могла оказать известную помощь Тургеневу в постройке действия «Несчастной», в разработке характеров действующих лиц. Ту же самую помощь мог получить Тургенев гораздо раньше, при создании «Фауста» — от произведений других русских писательниц.

Как известно, приблизительно с 1855 года — когда и написан «Фауст», в творчестве Тургенева наметился некоторый перелом. Заканчивается эпоха исканий, этюдов «à la manière de...», «старой манеры»; начинается серия произведений, где художник выступил перед нами сформировавшимся мастером своего стиля. Настроение повестей 1856—1859 г.г. элегическое: почти в каждой — сожаления об уходящей молодости, поворот к воспоминаниям, грустная лирика. Преобладающей формой рассказа окончательно становится форма монолога (рассказ от первого лица) и диалога (переписка); усиливается лирическая окраска повествования, сказываясь и в лирическом характере пейзажей, и в лирических перерывах, заключительных аккордах — целых стихотворениях в прозе («Поездка в Полесье»). В таких повестях, как «Фауст», «Переписка», перед нами не столько изображение характеров, сколько — настроений действующих лиц. Все это черты, свойственные и «женскому» литературному творчеству 30—50-х г.г., такому же автобиографическому по элементам сюжета, лиро-эпическому по форме, с таким же особым вниманием к женской психологии и к прекрасным декоративным деталям, для обрамления господствующих женских образов. Понятно поэтому, что, напр., в «Фаусте»

мы можем указать не мало особенностей, сближающих его с повестями русских писательниц 30—50-х г.г. — Елены А. Ган, М. С. Жуковой, и уже упомянутой выше Е. Н. Шаховой.

Сюжет «Фауста» несколько особняком стоит в русской литературе. Его реальных основ мы сейчас не будем касаться; поэтическую же обработку данный сюжет до Тургенева получил в повести Е. А. Ган «Напрасный дар», вошедшей в посмертное собрание ее сочинений, изданных в 4-х частях в 1843 году. В первой части «Напрасного дара», незаконченного за смертью писательницы, мы — в заброшенном среди херсонских степей имении, где полуразрушенный барский дом напоминает «редклифский» замок, где аллеи парка заросли травой, вода в пруде затянулась зеленою тиной, и плесень испестрила узорами переплеты книг богатой библиотеки. Здесь в приземистом домике управляющего Байченки — растет его дочь, Анюта, странное дитя, созданное писательницей, вероятно, под впечатлением статей и рассказов о Елисавете Кульман, учитель которой Гроссгейрихи в свою очередь вызвал образ учителя Анюты, случайного пришельца, старого немца Гейльфрейнда повести Е. Ган¹⁾. Заинтересовавшись даровитою девочкой, Гейльфрейнд ревностно занялся ее воспитанием; но система его педагогики — особенная: он убежден, что для Анюты в ее положении наиболее опасно развитие чувств сердечных, и что помешать этому можно усиленным развитием ума. И как мать Веры Ельцовой, он изгоняет из круга преподавания поэзию и учит Анюту наукам опытным, говорящим о «мертвой» существенности. Устранено все, что могло бы «окрылять воображение» девушки, выраставшей умом и остававшейся в младенческом неведении страстей человеческих и той восторженной мечтательности, которая держит людей в вечном разладе с действительностью. Но не человеку торжествовать над законами природы: смутные чувства по временам волнуют Анюту, «тяжесть положительного и существенного» ее гнетет; и судьба ведет девушку во флигель, к заброшенной библиотеке, где перед ней открывается новый, поразительный мир в книгах поэтов. Душа ее потрясена до основания: в ней, полунищей сироте, пробуждается поэтический дар — напрасный дар, потому что жен-

¹⁾ См. биографии Е. Кульман (новейшие — Э. Томсона в «St. Petersburger Zeitung» 1908 и 1910 и в «Fahresberichte der Schule d. Reformiert. Gemeinden in St. Petersburg 1908—1909»).

щине нечего делать с вдохновением в стороне почти дикой и непросвещенной, где женщина-поэт, женщина-писатель кажутся всем чудным и даже страшным зверем¹). Развязку угадать нетрудно: Анюта не выдержала резкой перемены, произшедшей в ее душе после того, как из мира существенного она вырвалась в мир поэтической грязи, ослепивший ее потоками яркого света; она умирает, уничтожив свои поэтические произведения, отрекаясь от них и от поэзии. Так умирает, пораженная молнией двойного откровения — поэзии и любви тургеневская Вера.

Сходство общих очертаний сюжета — налицо, налицо и глубокое различие в его трактовке: романтической антитезы поэзии и существенности у Тургенева нет, и вопрос переведен на почву наследственности — «тайных сил», того запаса скрытых страстей, который получен Верой от матери и деда. В двух словах сообщает нам Тургенев о том, что дед Веры жил в Италии, что ее бабушкой была простая крестьянка из Альбано, убитая на другой день после родов своим бывшим женихом, трансверинцем и т. д.; к этой истории, «в свое время наделавшей шуму», он не возвращается после. И она находит себе известную аналогию у Е. А. Ган — но уже в другой повести «Суд божий», где отвергнутый жених Камиллы, правда, не крестьянин, а граф, итальянец Монтерозини, мстит ей — переодевшись рыбаком — и вместе с нею бросаясь в море²). Как будто намеренно в своем «Фаусте» Тургенев обращается к романтическим мотивам, давая им новое освещение, чуждое романтическому стилю. Госпожа Ельцова укоризненно глядит на героя повести глазами своего портрета, после того, как герой этот ввел ее дочь в мир фантазии, как бы нарушив ее запреты. В этой подробности, равно как в других деталях повествования, все время осторожно намекающего на тайную цепь, связывающую живых с мертвыми, мы угадываем отзвук романтического мотива «Завет матери», не раз занимавшего воображение наших поэтесс и романисток. В наивной форме своей поэмы «Перст божий» (1839 г.) Е. Н. Шахова, напр., близко подходит к тургеневской трактовке: страшный рок преследует семью Лидии за грехи ее предков

¹⁾ См. полное собрание сочинений Е. А. Ган (Зенеиды Р—вой), СПБ., изд. Мерцца, 1905, 1753.

²⁾ Там же, «Суд Божий» — (форма повести — письма Александра к приятелю), 373—378.

(в чем эти грехи — мать Лидии сообщает дочери туманно: они, т.-е. предки «расточали сокровища души», «не молились богу» — и накануне исполнения какого-нибудь своего замысла, все они умирали внезапно смертью); мать Лидии берет с дочери обет «вооружить рассудок против сердца»; но Лидия не внемлет, она готова умереть, но пусть умрет она женою любимого юноши Избрана — и вот молния поражает ее во время грозы, при самом входе в храм, где должен был свершиться обряд обручения. В другой поэме той же писательницы «Страшный красавец» (1840 г.) призрак матери берет с княжны Елены обет вечной чистоты и верности небу; любовь к Елене преображает душу «страшного красавца» Валериана, мизантропа и атеиста, после встречи с Еленой подобно лермонтовскому Демону впервые примиренного с небом («Я жаждал неба — и тебя!» говорит он): но в этой любви — ее погибель. Мотив полюбился — мы найдем его позже в повести М. С. Жуковой — «Падающая звезда»¹), где мать Антонины перед смертью заклинает ее, во что бы то ни стало, сохранять верность долгу: «жизнь здесь кратковременна, это сон... пробуждение там — не безумство ли для одного приятного мгновения жертвовать вечностью?» И всякий раз, как Антонина колеблется в исполнении клятвы, падающая звезда должна ей напомнить завет матери. Но у Жуковой, через все повести которой красной нитью проходит мотив самопожертвования, история не кончается трагической развязкой, а как всегда разрешается элегией²).

Как ручейки в озеро, вливаются эти произведения своими темами в тургеневского «Фауста», то содействуя формовке сюжета, то подсказывая повествовательные детали и сообщая мягкий, лирический колорит всей окраске рассказа. Как далёк стал Тургенев от своей «старой манеры» и в общем, и в частностях — в обрисовке, напр., эпизодических лиц, вроде немца Шиммеля. Образ немца-учителя повторяется у Тургенева несколько раз на протяжении его творчества и, смягчаясь постепенно, доходит до Лемма также не без известного влияния со стороны писательниц. Вспомним, в самом деле, немца-гувернера из поэмы «Помещик»:

¹⁾ Повести, ч. 2. 1840. См. стр. 88.

²⁾ Прекрасную общую характеристику М. С. Жуковой дала М. Коноплевая, «Гол. Мин.» 1913, 7, 19—38.

Адам Адамыч, читавший «Республику» Платона и тиснувший длинную статью

о божествах самофракийских,
Чтоб жизнь убогую свою
Влачить среди дворян российских —

худой и маленький, с чувствительной душой, вздыхающий и покачивающий головой при виде красот природы — изображен мимоходом, без всякого сочувствия и не очень далек от карикатурного Адама Адамыча из позднейшей повести М. Л. Михайлова (1851), в свое время возмущавшей благонамеренную критику «натурализмом». Шиммель обрисовал уже с мягким юмором, но остается на втором плане; Лемм — лицо, без которого немыслим роман и неполон был бы образ Лизы. Вспоминается галлерея портретов «добрых немцев» у русских писательниц: в том же «Напрасном даре» Е. А. Ган — Гейльфрейнд, когда то даровитый студент берлинского университета, после ряда неудач сделавшийся добровольным изгнаником, опустившийся, одряхлевший — и возрождающийся под влиянием привязанности к своей ученице: «меж этим сирым стариком и отчужденным от всех ребенком составился тесный союз; он просвещал ее разум, она услаждала его сердце; он учил ее познавать жизнь, она заставляла его забывать ее — и бог знает, кто из двух должен был более благодарить другого»¹⁾). А вот образы «добрых немцев» в повестях М. С. Жуковой — от Гутенгерца («Медалион») до Карла Адамыча («Дача на Петергофской дороге») и Филиппа Антоныча («Наденька»). Ближе всех к Лемму учитель несчастной Зои, Карл Адамыч, для которого его ученица «сделалась воплощенной идеей музыки, воплощенной идеей музыкальной Германии»: он привязался к ней, как артист к идеалу, как старик к существу, на закате жизни подарившему его отблеском утренних радостей²⁾). Но в самом действии повести ему не отведено роли: мы узнаем о нем только из рассказа о прошлом Зои, и фигура Карла Адамыча остается в тени. Тургенев из такой же фигуры сумел сделать одно из основных лиц своего романа.

Можно было бы продолжать сопоставление тем, лиц и приемов Тургенева с произведениями отдельных писательниц, но

гораздо важнее, пожалуй, этих совпадений и аналогий в деталях — та роль, которую, по моему мнению, сыграли их произведения в целом — как продукт определенной писательской группы — в выработке нового типа романической героини, как у Тургенева, так и вообще у русских писателей конца 50-х и 60-х годов. В ряду образов новой русской женщины, явившихся в русском романе этого периода, Елене Стаковой принадлежит — и хронологически, и в смысле впечатления на читателей — одно из первых мест. По прямой линии от нее идут в дальнейшем Марианна из «Нови» и безыменная девушка из «Порога», а по боковым расходятся героини многочисленных романов «левой» и «правой» группы романистов эпохи общественного подъема и борьбы. Поэтому с полным правом мы можем остановиться на ее имени, отмечая из материалов, которыми пользовался ее создатель, вклад, сделанный русскими писательницами из числа названных выше.

Вечный искатель «неразложимой реальности»¹⁾ Тургенев, как известно, начиная с первых своих поэм, в своих произведениях дает нам ряд героинь, воплощающих для него ту душевную полноту и цельность, какой напрасно он искал в себе и в людях своего поколения. Лиза Калитина явила итогом целого ряда этюдов женской души — и для многих читателей поколения 40-х годов в образе Лизы был обретен романический идеал, выше которого итти было некуда. Но общественные настроения продолжали меняться и, выражая их, литература уже начинала с 50-х г.г. выдвигать на смену постоянного спутника душевно-цельной героини рефлектирующего героя — нового, неуступающего ей в цельности и силе и ощущающего в себе волю к внешнему воздействию на окружающий мир — делового, активного героя. Перед читателем уже прошли далеко не в равной степени оформленные образы, напр., Иванова из последней части романа Авдеева («Тамарин»), разночинца Крушинского из романа Потехина (1856), неудачного борца за право на власть Калиновича из романа Писемского («Тысяча душ», 1858 г.) и др. Новый герой наметился еще до выступлений Молотова, Базарова, Лопухова, Кирсанова и др.: героини, которая была бы ему под стать, еще не дано, а, конечно, такой героиней не может уже оставаться —

¹⁾ Автор принимает толкование М. О. Гершензона (Мечта и мысль И. С. Тургенева, М. 1919).

²⁾ Соч. Е. А. Ган, цит. изд. стр. 728—729.

²⁾ Дача на Петергофской дороге, „Отеч. Зап.“, 1845, т. 39, отд. I, стр. 288

Лиза с ее покорностью и смиренным отказом от всякой борьбы. Но в воображении отдельных поэтов образы новых женщин уже начинали «довольно ясно обрисовываться», хоть жизнь давала еще только смутные намеки. Так было и у Тургенева. Намеки дополнялись литературными впечатлениями, в том числе впечатлениями от Жорж Санд, давно уже внушавшей русским читателям идею освобождения женской личности. Предшественники и сверстники Тургенева, подхватившие эту идею (Кудрявцев-Нестроев, Дружинин, Герцен, Писемский и др.), дали в своих повестях и романах ряд изображений существа, оскорбленного и униженного деспотизмом родителей и мужей, существа, изуродованного воспитанием и бесправным положением в обществе, существа, которое должно жалеть, как жалеют Акакия Акакиевича или другое бессловесное «животное». Иначе восприняли Жорж Санд русские писательницы: ими, по преимуществу, и проделана подготовительная работа, в результате которой явилась Елена Стахова и родственные ей образы новой героини у других писателей.

Искания писательниц шли навстречу исследованиям самого Тургенева. Нашупывание нового образа так заметно в его повестях, предшествующих роману «Накануне». Отдельные черты будущей героини уже даны, напр., в Марье Александровне (из «Переписки»), в Вере (из «Фауста») — мечтающей о несбыточном, о том, что лежит вне ее и вне личного счастья, в Асе, ищущей трудного подвига, желающей прожить недаром, след за собой оставить. Постепенно нарастает то «смутное, но сильное стремление к свободе», которым запечатлен образ Елены. Но разве не этим же стремлением одушевляемы героини русских писательниц 30—50-х г.г., воспитавшихся на романах г-жи де-Сталь и Жорж Санд?

Начиная с Е. А. Ган и кончая Евгенией Тур, наши писательницы работали все время в кругу определенных сюжетов, с одной стороны дававших зрелище неравной борьбы, которую высоко-одаренная, ищущая свободы и самостоятельности женщина ведет со светом и его предрассудками, с семьей и ее деспотизмом, — а с другой, раскрывавших сокровища ума и сердца, таящиеся в женской личности, абсолютную ценность этой личности. Темы и образы второго ряда продолжали серию идеальных женских изображений в «мужской» литературе (Татьяна,

Ольга, Лиза и др.). Темы и образы первого ряда, часто «жорж-сандовские», являлись коррективом к «жорж-сандовским» темам писателей: не забитое существо, а вы спаяя женщина борется в них перед нами, не какая-нибудь Полинька, меркнувшая пред блеском душевного благородства своего мужа, а русские сестры Дельфины, Коринны, Лелии, «жены сердцем, львы душою», по слову гр. Е. П. Ростопчиной. Такова, напр., Зенаида из повести Е. А. Ган «Суд света», обманутая в своих надеждах на людей и любовь, восторжествовавшая на пути ума над светом, своим исконным врагом, но не находящая в этом торжестве душевного покоя; свет, сокрушающий женщину, как легкую тросточку, продолжает язвить ее жалом клеветы и настойчиво требовать отречения от своего «я», завоеванного Зенаидою с таким трудом и горем. Таковы героини поэм, драм и романов гр. Е. П. Ростопчиной: женщины «во всем значены слова», т.-е. «смесь ребенка с героем» — Зоя из драмы «Нелюдимка», Донья Долорес из «Дочери дон-Жуана», Сара Волтынская из романа «У пристани», царевна Софья и др. Вот, напр., Зоя, в которой автор, по собственному признанию, хотел представить характер сильный и страстный, но добрый и справедливый, женщину, полную еще сочувствия к миру, теплоты и жизни — но прозревшую и понявшую свет; мы бы прибавили — и ставшую по отношению к свету в позе бойца, готового принять и бросить вызов. Это женщина-Чацкий (современная драме критика сравнивала ее с Печориным, едва ли удачно), ушедший в пустынный уголок: но искатели ее сердца настигают ее и там, домогаются ее любви, готовы биться друг с другом на дуэли, если бы резкой отповедью Зоя не указала им, что ни ревновать к ней друг друга, ни питать кикие-либо надежды они не имеют ни права, ни основания.

Писатели-мужчины потратили немало иронии на развенчание и унижение этих высших женских натурализмом, изображавшихся писательницами, — и в своих критических статьях, и в беллетристике. Становясь в литературе банальным типом, а в жизни — бытовым явлением, «высшая женщина» и на самом деле стала приобретать карикатурные черты. Дань этому осмеянию отдал и Тургенев, изображающий провинциальных «*émancipées*» всегда с некоторой долей раздражения: вспомним в «Записках охотника» гостью простодушной Татьяны Борисовны, 38-летнюю девицу с зеленым вуалем и распущенными кудрями, цитирующую

Шиллера и вспоминающую Беттину Арним, или в повести «Два приятеля» — С. К. Заднепровскую, у которой эмансипация сводится к пахитоске, а борьба со светом к тирадам против брака и поездкам верхом, или там же — другую «эмансипе» (выражение одного из приятелей, Петра Васильевича) Эмеренцию Калимоновну... Крайности осуждены и самой женской литературой: в повести Хвощинской «Фразы, деревенская история» (1855) подделка под «высшую женщину» рукой женщины же низвергнута с пьедестала. Но очищаясь от смешных черт, приближаясь к житейским будням, та же, «*femme supérieure*», лишенная педантства и переставшая кстати и некстати цитировать русских и иностранных поэтов, продолжает оставаться излюбленным образом у русских романисток: Маша и Антонина Евгении Тур («Племянница» 1851), Татьяна Истомина, урожденная кн. Свирская («На рубеже» 1857) ее же, героини Крестовского-Хвощинской уже стоят на ступени, от которой до Елены Стаковой и других новых женщин всего один шаг.

Но помимо смутного стремления к личной свободе у Елены Тургенева есть ведь и другая черта: это женщина-гражданка, по крайней мере такою хотел сделать ее автор (не будем поднимать здесь вопроса, насколько это ему удалось). Обдумывая и эту сторону душевного склада своей геройни, Тургенев имел среди предшествовавшей ему литературы попытки в этом направлении, также сделанные русскими писательницами. Действительность усиленно подсказывала именно эту черту: в недалеком прошлом — жены декабристов, еще никем не воспетые, и героини 12-го года, вроде кавалерист-девицы Надежды Дуровой. У Тургенева могли быть в руках в свое время записки последней, изданные в 1836 г., и дополнение к ним, изданное в 1839 г.: в конце 30-х годов образ Надежды Дуровой, женщины необыкновенной силы воли и в то же время чего-то вроде русской Жанны д'Арк, еще очень занимал воображение читателей. То было время, когда возвышающим обманом не только дорожили, но сознательно его культивировали. Легенда о Дуровой не умерла и позже, когда интерес к женской эмансипации стал всеобщим; любопытно, что в 1874 г. один из историков русской женщины, Мордовцев, вспоминая Дурову, называл ее «прапорительницей всех новых русских женщин, всего этого множества девушки, ищащих знания, труда, посещающих публичную библиотеку,

лекции профессоров, медицинские курсы, жаждущих поступления в университет... оставляющих свои дома, свои примитивные занятия, чтобы учиться... Дурова была первая русская женщина, которая собственной жизнью доказала, что с твердою волей и для женщины, как и для мужчины, все достижимо¹⁾). Мимоходом отмечу, что в ее «Записках», в части, повествующей о детстве, мы нашли бы детали, напоминающие детство Елены: например, эту сострадательную жалость к животным — и, конечно, то же смутное стремление к свободе и к подвигу, какое характеризует детство тургеневской героини. Эти совпадения тем более любопытны, что Елена Стакова и Надежда Дурова разделены не только временем: образ второй, хоть и легендарный, все-таки принадлежит более русской культуре, чем русской литературе²⁾. Свое художественное воплощение он получил в этой литературе много позже. Но рядом с ним писателям долго нечего было поставить. Что-то мечталось Гоголю в Улинье: но об этих мечтах мы узнаем из воспоминаний собеседников писателя, а не из сохранившихся текстов. Не закончил и Пушкин своего романа «Родственник», героиня которого давно признана русской критикой прямою предшественницей Елены. Но Полина, задумавшая свой подвиг, не нуждается в мужчине-вожде, в герое, так, как нуждаются в нем прешественницы Елены в повестях Тургенева³⁾, как нуждается в нем и сама Елена. В этом отношении тургеневские женщины также родственны героям русских писательниц, мечтающих о пришествии нового героя, заклинающих явление его образа. Одна из них, гр. Е. П. Ростопчина, зарисовывая в ряду других шаржей своего «Дома сумасшедших в Москве» собственный портрет, так себя и изображает:

Вот Кассандра новой Трои,
Вот Сафо—Ростопчина,
Извавителя-героя
Ищет родине она⁴⁾.

¹⁾ Русские женщины нового времени, составил Д. Мордовцев. Женщины XIX в. СПБ., 1874, 142—143.

²⁾ Я не упускаю из виду, говоря это, ее повестей и романов, изданных в период с 1839 по 1840 гг., узкие рамки которого не позволяют говорить о значительности ее литературной работы.

³⁾ Ср. Марью Александровну в «Переписке»: что такое русская женщина? Ждет того, о ком душа тоскует, он приходит: «велика его власть в это время над нею!.. Если бы он был героем, он бы воспламенил ее, он бы научил ее жертвовать собою, и легки бы были ей все жертвы! Но героев в наше время нет» (соч. Тургенева, изд. 6-ое VI, 106).

⁴⁾ См. издание И. Розанова и Н. Сидорова, А. Ф. Войков, «Дом сумасшедших», М. Универс. Б-ка, № 537, стр. 85 (стихи 49—52).

Ищет его и Елена, и не найдя среди своих, уходит с болгарином Инсаровым¹⁾). Трагически повторяется легкая для другой героини — Китти Лесковой из шутливого романа Е. В. Кологриковой (Фан-Дим) «Голос за родное» (1842) участь. Там тоже патриотически настроенная русская девушка-гражданка не нашла иного применения своему патриотизму, как выйти замуж за англичанина, Генри Осбальдистона, успокоясь на том, что сумела заставить его полюбить не только себя, но и Россию.

Сопоставление это вырвалось у меня случайно, и я не хочу, чтобы у читателя создавалось представление, что подыскивается возможность еще какого-то заимствования, сделанного Тургеневым. Приводя свои параллели, я вообще не поднимал, за немногими исключениями, вопроса о заимствовании, и значение их мотивировал выше иначе. Мы часто повторяем, как афоризм, фразу, что «гений — меловая гора, созданная работой бесконечного числа микроскопически-малых существ». И вот к этой работе — может быть, не таких уж микроскопических, но по сравнению с Тургеневым второстепенных, сил необходимо присматриваться, если только мы хотим разностороннее и полнее познать природу той горы, которая привлекает наше внимание. Если мы признаем, что личное творчество является результатом борьбы индивидуального почина поэта с литературной традицией, нужно изучать эту традицию во всем ее объеме. Без ее познания невозможно понимание творчества Тургенева, невозможны и какие-либо основательные суждения о литературном процессе, частью которого являются произведения Тургенева.

А. Белецкий.

Харьков, 1922—1923, дек.—янв.

¹⁾ В задачу мою не входит ни анализ образа самой Елены в его разнообразных источниках, ни тем более вопрос о создании романа в целом, о чем см. недавнюю работу Н. Л. Бродского, Тургенев в работе над романом „Накануне“, Свиток, кн. 2, М. 1922, стр 71—98.

Тургенев и Марлинский.

(К истории создания „Стук... стук... стук...“).

Интересной особенностью тургеневской повести является точность ее исторического и бытового фона. Пользуясь приемами исторического живописания, Тургенев сознательно добивается исторически-верной передачи времени и места действия. Действие обычно точно приурочено к определенному году или десятилетию, даже тогда, когда к этому не обязывают ни развитие фабулы, ни характер действующих лиц. Напротив, в некоторых случаях, этого точного хронологического приурочения оказывается недостаточно и рассказ обставляется целой системой очень тонко-продуманных исторических и историко-литературных указаний. Действие «Бреттера», напр., отнесено к 1829 году, «Первой любви» — к лету 1833 г., «Несчастной» — к зиме 1835 г., «Вешних вод» — к 1840 г.; отдельные части повести «Пунин и Бабурин» вместо заглавия имеют следующие временные обозначения: «1830», «1837», «1849», «1861». Из всех приемов, употребляемых Тургеневым с целью более точно отметить эпоху, к которой отнесен рассказ¹⁾, чаще других употребляется характеристика литературного движения этой эпохи: Тургенев называет журналы, которые тогда читались, книги, которые вызывали к себе интерес. Эти указания не служат к объяснению внутренней связи повествования — они лишь точно определяют эпоху, на фоне которой развертывается действие. В «Первой любви», отнесеной к 1833 году, Зинаида советует Майданову написать «Ямб» в подражание Барбе и

¹⁾ Ср. В. М. Фишер. Повесть и роман у Тургенева „Творчество Тургенева“ М., 1920, стр. 9.

поместить его в «Московском Телеграфе», в «Несчастной», действие которой происходит на два года позже, Фустов перелистывает уже свежую книгу «Телескопа». Чтобы оценить тонкость этих указаний, едва ли уже доступных первым читателям этих повестей, нужно вспомнить, что «Московский Телеграф» Полевого, самый распространенный из московских журналов первой половины 30-х годов, был запрещен в 1834 г., и что «Телескоп» 1835 года привлекал к себе большое внимание: в нем уже появились первые статьи Белинского. Герои Тургенева вообще много читают и спорят о литературе: иные страницы тургеневского повествования напоминают собою критические статьи: по ним одним можно было бы написать историю русской литературы за несколько десятилетий. В «Первой любви» Владимир «только что прочел «Разбойников» Шиллера и декламирует Пушкина; в «Несчастной» — читают «Айвенго» В. Скотта и рассказчик идет в театр смотреть Щепкина в «Горе от ума»: «комедию Грибоедова только что разрешили тогда, предварительно обезобразив ее цензурными урезками», поясняет Тургенев. За всеми этими указаниями, столь щедро рассыпанными в каждом его произведении, чувствуется не только живой свидетель и участник русского литературного движения 30-х г.г. но и человек редкой начитанности, сложной книжной культуры, тонкий ценитель и авторитетный критик, отдающий себе отчет в том сложном влиянии, которое оказывает книга на человека: сам усердный читатель, он пережил ряд сложных книжных воздействий; отсюда, быть может, и нередкое у него изображение такого воздействия — от Пунина, носящего в своей личности определенные следы увлечения Херасковым, Веры («Фауст»), долгие годы сознательно убереженной от отравляющих книжных влияний, до Марии Павловны («Затишье»), созревающей и преображающейся под влиянием пушкинского «Анчара». В творчестве Тургенева мы встречаем целую галерею читателей, последовательно развертывающую перед нами все типы увлечения книгой и оказываемого ею воздействия. Отсюда, быть может, и частый у Тургенева прием характеристики образа через книгу, заботливость в подробном описании чтений героя, его оправдывающих и определяющих. Из множества примеров вспомним хотя бы, что романтизм Рудина косвенно поясняется германской поэзией, в которую он был погружен: «гетеевским Фаустом, Гофманом, письмами Бет-

тины, Новалисом» (гл. VI), и что даже мистические настроения Мартына Харлова («Степной король Лир») питались и поддерживались статьей «Покоющегося трудолюбца» 1773 года, единственной книги, которая нашлась у него в доме.

С теми же приемами мы встречаемся и в рассказе «Стук... стук... стук...» (1870), отнесенном ко времени большой славы Марлинского. Этот рассказ или, следуя обозначению Тургенева «студия», среди прочих его мелких произведений особенно выделяется точностью своего исторического фона. Необычное обозначение («студия»), которого Тургенев, однако, придерживался с удивительной настойчивостью¹⁾, как бы оттеняет его историческую и бытовую достоверность; термин употреблен здесь, конечно, в обычном смысле очерка, предполагающего научное изучение, от *studere*²⁾: может показаться, что этот очерк представляет из себя экскурс в область психологии русского читателя 30-х годов.

Верный своему обычному приему, Тургенев не только приурочивает рассказ к определенному десятилетию («Я расскажу вам, господа, историю, случившуюся со мной в тридцатых годах, лет сорок тому назад, как видите»...), но и предваряет свой рассказ длинной историко-литературной справкой, мотивирующей и поясняющей действие: «Марлинский теперь устарел, — никто его не читает, — и даже над именем его глумятся; но в тридцатых годах он гремел, как никто. Он не только пользовался славой первого русского писателя; он даже, что гораздо труднее и реже встречается, наложил свою печать на современное ему поколение. Герои à la Марлинский попадались везде, особенно в провинции и особенно между армейцами и артиллеристами. Они разговаривали, переписывались его языком, в обществе держа-

¹⁾ „Студией“ рассказ уже назван в письме к М. М. Стасюлевичу от 16 (4) октября 1870. — М. М. Стасюлевич и его современники СПБ. 1912, т. III, стр. 10. „Вы мне скажете, что моя студия мне не удалась“, пишет Тургенев А. П. Философовой 18 августа 1864 г.—спустя четыре года после его написания. Тот же термин в письме С. К. Брюлловой 16 (4) января 1877 г. („Это... студия самоубийства“...). См. „Первое собрание писем...“ СПБ. 1884, стр. 239; „Русск. Мысль“ 1897 кн. VI, стр. 28.

²⁾ Таков смысл нем. „Studie“, фр. „Etude“, обозначающих прежде всего научный очерк. Между прочим, у Бальзака, кажется, впервые термин „étude“ встречается в применении к беллетристическому произведению. Ср. его романы „Etude de femme“ и „Autre étude de femme“ или серию его романов под общим обозначением — „Etudes philosophiques“: это вызвано, конечно, взглядами Бальзака на теорию реалистического романа.

лись сумрачно, сдержанно — «с бурей в душе и пламенем в крови», как лейтенант Белозор «Фрегата Надежды». Женские сердца «пожирались» ими. Про них сложилось тогда прозвище «фатальный». Тип этот, как известно, сохранялся долго, до времен Печорина. Чего-чего не было в этом типе? И байронизм, и романтизм; воспоминания о французской революции, о декабристах — и обожание Наполеона; вера в судьбу, в звезду, в силу характера, поза и фраза — и тоска пустоты; тревожные волнения мелкого самолюбия — и действительные сила и отвага; благородные стремления — и плохое воспитание, невежество, аристократические замашки — и щеголяние игрушками. Но, однако, довольно философствовать, я обещался рассказывать»...

Этот длинный отзыв, служащий основанием, базисом рассказа, вложен в уста рассказчику повести Риделю, но, конечно, принадлежит самому Тургеневу: таков его обычный прием; любопытно, что как раз в пору работы над своим рассказом Тургенев писал Я. П. Полонскому в ответ на его замечания о «личном» характере тургеневских повестей: «я положил себе за правило вперед иначе не рассказывать: этак и проще и естественнее»¹⁾). Наконец, у нас есть определенное свидетельство Тургенева, что рассказ ведется от его лица: он писал И. П. Борисову 13 октября 1870 года. «Степной король Лир» явится, вероятно, в ноябрьской книжке «Вестника Европы», — а я пока настрочил другой небольшой рассказец под заглавием «Стук... стук... стук...»). Тоже воспоминание молодости»²⁾.

И этот рассказ Тургенева, следовательно, уводит нас к впечатлениям его юности, как раз в эту эпоху особенно настойчиво тревожившим его воображение. Год назад Тургенев вспоминал свою дружбу с Белинским, не эпизодически только — в воспроизведении наиболее ярко сохранившихся в памяти встреч, бесед и свиданий, но пытаясь систематизировать материал своих личных воспоминаний, преобразовать их в стройную историческую характеристику, — не только зарисовать любимый образ, но и определенно поставить вопрос о значении его дела: недаром его «Воспоминания» вызвали полемику; только что окончены были «Литературные и житейские воспоминания», снова дающие нам

не только вереницу образов и эпизодов, удержаных памятью во всей свежести непосредственного впечатления, но и ряд историко-литературных пояснений и оценок. Казалось, Тургенев подводил итог своей личной жизни и давал последнюю оценку тому времени, в которое ему пришлось жить и действовать. Эти воспоминания открывают нам путь в его прошлое: на основе юношеских воспоминаний создалась «Несчастная» (1869), а «Степной король Лир» (1870), хронологически занимающий место между «Воспоминаниями» и «Стук... стук... стук...», воспроизводит рассказ из семейных преданий села Спасского-Лутовинова. Отсюда и двойственное значение рассказа «Стук... стук... стук...»: здесь дана зарисовка одного из его юношеских воспоминаний, но произнесен и строгий суд над ним; центральный образ встал не в своей непосредственной свежести, но осложненный опытом жизни; рассказ носит на себе определенные следы критических взглядов Тургенева и объясняет нам многое в той оценке русского романтизма, какая была им сделана в «Воспоминаниях». С такой точки зрения рассказ может показаться прямо иллюстрацией некоторых положений этих «Воспоминаний», именно тех его частей, где Тургенев дает нам картину литературного движения 30-х годов.

«Не на Пушкине сосредоточивалось внимание тогдашней публики», писал Тургенев в «Литературных и житейских воспоминаниях». «Марлинский все еще слыл самым любимейшим писателем, барон Брамбеус царствовал, «Большой выход у Сатаны» почитался верхом совершенства, плодом чуть не Вольтеровского гения, а критический отдел в «Библиотеке для чтения» — образцом остроумия и вкуса; на Кукольника взирали с надеждой и почтением, хотя и находили, что «Рука всевышнего» не могла итти в сравнении с «Торквато Тассо», а Бенедиктова заучивали наизусть». В «Воспоминаниях о Белинском» дана та же картина: «Стоит только вспомнить, кому рукоплескали, кого приветствовали в то время, когда вокруг умолкнувшего Пушкина водворилась тишина» — и Тургенев называет имена Марлинского, Загоскина, Бенедиктова и Карагыгина.

Для него «эти люди, явившиеся и в поэзии, и в живописи, и в журналистике, и даже на театральной сцене», были выражителями убеждения, «конечно, справедливого, но тогда едва ли еще не рановременного, что мы не только великий народ, но что

¹⁾ Первое собрание писем, стр. 183.

²⁾ „Пушкин. Сборник“, М. 1909, вып. VIII, стр. 417.

мы великое, вполне овладевшее собою, незыблемо-твое государство, и что художеству, что поэзии предстоит быть достойными провозвестниками величия и этой силы»; «одновременно с распространением этого убеждения и может быть вызванная им, явилась целая фаланга людей, бесспорно даровитых, но чадаровитости которых лежал общий отпечаток риторики, внешности, соответствующей той великой силе, которой они служили отголоском¹⁾». Значение Белинского для русской культуры определялось, по мнению Тургенева, именно страстно-напряженной борьбой с этим убеждением, как в сфере литературной, так и в сфере общественной. В особенную заслугу Белинскому Тургенев вменял именно разрушение громких литературных авторитетов Бенедиктова, Кукольника и Марлинского.

В свое время Тургенев подчинился идеиному влиянию Белинского и стал на его точку зрения. В начале 40-х годов Белинский определенно поставил вопрос о значении Марлинского в русской литературе и дал на него отрицательный ответ: Тургенев принял его целиком, и сохранил до той поры, когда писался рассказ «Стук... стук... стук». В общей оценке «риторической школы» 30-х годов, как и в отдельных замечаниях об «отрицательных деятелях» русской литературы, данных в «Воспоминаниях», определенно чувствуется еще не ослабевшее влияние оценок Белинского; они же легко различимы в том отзыве о Марлинском, который положен в основание рассказа Тургенева и определяет характер и развитие повествования.

II.

Тридцатые годы — время наибольшей популярности Марлинского. Первые томики «Русских повестей и рассказов» появляются без имени автора в Петербурге в 1832 году, спустя год, как «Лейтенант Белозор», с полной подписью А. Марлинского, был напечатан в «Сыне Отечества» и вызвал единодушные восторги. Н. Языков не задумался поставить Марлинского выше Пушкина-прозаика; он пишет брату: «Лейтенант Белозор меня

¹⁾ Сочинения И. С. Тургенева, изд. Маркса, т. XII, стр. 12, 34. В дальнейшем все цитаты приводятся по этому изданию.

восхитил! Какой мастер своего дела Ал. Бестужев, какая широкая кисть и какой верный взгляд и искусство ставить предмет перед глазами читателя живо, ярко и разительно. Что после них Белкин? Суэта суэт и всяческая суэта».

Интересно, что такое убеждение разделяется лицами, близкими к пушкинскому кругу; его вводят в литературный обиход и оно усваивается читателем; когда в 1837 году почти вслед за смертью Пушкина, глубоко отзавшись по всей читающей России, появляется глухое известие о смерти Бестужева, оно как бы вызывает на сопоставление; тем, кому была раскрыта тайна его псевдонима, оно способно было еще более усилить горечь первой утраты. Никитенко записал в свой дневник: «Вот новая потеря для русской литературы: Александр Бестужев убит. Да и к чему в России литература». Для одного из его почитателей — на Руси было три великих Александра: «Александр I — спаситель наш, царь народа русского, Александр Пушкин — царь поэтов, Александр Бестужев — царь прозаиков. Сколько отрады пролили они в души людей! Сколько счастья еще готовили нам! Но ты, боже, отнял их! Они угасли на заре жизни! Жестоко, несправедливо¹⁾». Этот юношеский энтузиазм к имени Марлинского не был чем-то исключительным: журнальные статьи 30-х годов, письма и дневники полны восторженных оценок и признаний; в таком редком единодушии похвал не слышны отдельные голоса его соперников и недоброжелателей, но и здесь, в сущности, отрицательная оценка сводится лишь к вопросам стиля. В числе его поклонников необходимо отметить даже таких убежденных классиков, как Петр Георгиевский, который в своем «Руководстве к изучению русской словесности» (1835) среди писателей «полезных для чтения и

¹⁾ А. В. Никитенко. Записки и Дневник, I, 289. И. В. Абрамов. К характеристике читателя пушкинского времени „Пушкин и его современники“, вып. XVI, стр. 104. В стихотворении М. Демидова на смерть Пушкина вновь связаны их имена:

Бот и другой питомец шумной славы
На высоте Кавказа снежовой
Пал жертвою войны кровавой
За славу Родины святой.

См. „Ау“, стих. М. Демидова, М. 1839, стр. 66 и объяснения В. Калаша. „Puschkiniana“ — „Ежегодн. Колл. П. Галагана“ год VII, Киев, 1902, стр. 129. О читателе Марлинского см. еще — Н. Котляревский. Декабристы, СПБ. 1907, стр. 285 и след.

вкуса» называл Марлинского рядом с Муравьевым и Вас. Пушкиным. В том же году («Сын Отеч.», 1835) В. Т. Плаксин доказывал народное направление русской литературы на таких произведениях Марлинского, как «Наезды», «Испытание» и «Лейтенант Белозор». Марлинского прославляют, как русского Гофмана и Гюго; «счастливый, опасный соперник Купера и Евгения Сю», он становится в один ряд с Ж. Жаненом, Виньи, Ж. Полем и Шокке: «он равняется в повестях своих с лучшими писателями всех времен и превосходит всех писателей и сказочников современных. Он оказал искусству услугу, незабвенную тем, что нашел в отечестве своем образцы и язык для рода повествовательного»¹⁾). Популярность Марлинского поддерживают распространенные журналы Булгарина и Греча; и тот и другой дружественно расположены к нему самому; Булгарин гордится своею дружбою с ним, и еще в 1838 году самолюбиво признается в письме к Ф. П. Толстому: «Бестужев имел советников во мне и во Грече». Больше значения имеет пропаганда его имени в «Московском Телеграфе» Полевого, где Марлинский является желанным сотрудником: здесь напечатаны кавказская быль «Аммалат-Бек» и критическая статья о романтизме.

Атмосфера шумного успеха создалась не без влияния дружественных связей Марлинского с заправилами журналистики первой половины 30-х годов; быть может, именно это обусловило вскоре страстный полемический тон порицаний: в первой статье Белинского многое из его горьких упреков минует Марлинского и обращено прямо к Полевому. Но популярность его все-таки основана прежде всего на действительно-страстном личном моменте его повестей, где он давал «разгул восторга дум и поэзии», где буйствовала мятежная сила его мысли, где вставал он весь во весь свой рост, с неутомимым стремлением к подвигу, невоздержанный в аффекте, неистощимый в диалектике и спорах, непобедимый в манере увлекательного рассказа. Он мог оказаться влияние, которого сам, конечно, добивался: естественно, что он не только увлекал всех, но и создавал своего читателя, который подражал ему во всем, и жизнь свою строил в плане своего литературного увлечения. Группы оппозиции Марлинскому со-

¹⁾ „Московский Телеграф“ 1833 г. № 49, стр. 328. История популярности Марлинского посвящена подготовляемая мной к печати работа: „Марлинский и русский романтизм“.

зываются около 1835 г., в эпоху его высшего расцвета и влияния: глухая оппозиция намечается в кружке московских шеллингистов, враждебных школе французского романтизма, откуда выходит и Белинский. В «Литературных мечтаниях» (1834) Белинский пытается уже быть органом «нового общественного мнения», вероятно кружка Станкевича¹⁾.

«Теперь все перед ним на коленях», пишет Белинский; «если еще не все в один голос называют его русским Бальзаком, то потому только, что боятся унизить его этим и ожидают, чтобы французы назвали Бальзака французским Марлинским», и критик пытается «похладнокровнее» разобраться в причинах этого успеха; вывод из ряда наблюдений не имеет еще остроты и силы его позднейшего приговора, но здесь слышится уже затаенное недовольство, и намечена программа его будущих нападений: «Марлинский не без таланта, и был бы гораздо выше, если бы был естественнее и менее натягивался». Но для 1834 года приготовом была уже самая форма оценки, ее преднамеренно хладнокровный тон; он мог показаться скорее насмешкой, так мало вязался с согласным хором похвал, ежедневно провозглашавшихся с газетной и журнальной трибуны и тотчас же подхватывавшихся читательской массой. Известно, с какой враждебностью встречены были «Литературные мечтания», и как мед-

¹⁾ Вопрос о том, насколько самостоятельна сделанная Белинским и имеющая историческое значение характеристика Марлинского, еще не решен. С. А. Венгеров в комментарии к „Литературным мечтаниям“ (см. соч. Белинского, редакц. Венгерова, т. I, предисл. и примечания) утверждает, что бесспорную личную собственность Белинского составляет только одна характеристика Марлинского. Точку зрения Венгерова справедливой признал Н. К. Козмин, Очерк из ист. русск. ром., Н. А. Полевой, СПБ. 1903, стр. 459; против нее — в пользу Станкевича, высказался П. Мильков, Надеждин и первые критические статьи Белинского. Сборник „На славном посту“ 1900, ч. II, стр. 410. Однако, в том же комментарии, в прим. 157, Венгеров уже отказывается от определенного решения и склонен скорее отнести оценку Марлинского на долю влияния Станкевича: „Имя Марлинского в переписке (Станкевича) 1833—34 гг. не встречается. Но отношение Станкевича к Кукольнику, Тимофееву и другим дутым знаменитостям едва ли дает возможность сомневаться в том, что в отношении Белинского к Марлинскому главарь кружка имел свою долю влияния“ (I, стр. 444). Некоторый материал дают нам, однако, упоминания Марлинского в письмах Станкевича с Кавказа (1836) к Я. М. Неверову и В. Г. Белинскому, где он говорит о „надутых повестях Марлинского“; в письме Белинскому от 11 августа 1836 Станкевич говорит, что очерк Марлинского (в действительности же Панаева) в „Библиотеке для чтения“ он начал было читать, но бросил, прочитав, что ветер завывает „пиль в кудри“. Переписка Н. В. Станкевича, 1830—1840, Москва, 1914, стр. 354, 361, 414.

ленно создавался авторитет Белинского; здесь интересно лишь подчеркнуть, что до конца 40-х годов оценке Марлинского, сделанной Белинским, безусловно сочувствовали только его близкие друзья, и что читательский энтузиазм к имени автора «Аммалат-Бека» нисколько не пострадал от его грозных речей и страшных нападений. В статьях «Телескопа» и «Молвы» Белинский не раз возвращается к Марлинскому, распространяя свое осуждение и на школу, которую он создал; тогда же Белинский вводит в литературный обиход формулу: «Каратыгин-Марлинский сценического искусства», которую нужно понимать как определение глубоко-враждебной ему в те годы стихии напыщенности и нарядного риторизма. Эту формулу удерживает в памяти и не раз повторяет впоследствии и Тургенев¹⁾.

Осуждение Марлинского складывается у Белинского именно во вторую половину 30-х годов: темнеют и сгущаются краски его характеристики и как бы собирается и сосредоточивается в нем та негодящая сила осуждения, которая лавиной прорвется у него в 1840 году со снежных вершин его критических прозрений. Взгляд Белинского на деятельность Марлинского окончательное оформление получает в статье по поводу третьего полного собрания его сочинений. На этот раз осуждение сильнее, потому что противодействие еще не ослабело: поставлен прямой вопрос о значении его деятельности для развития русской литературы, и на него дан резко-отрицательный ответ; его предрешают уже первые ссылки на Тредьяковского, Сумарокова и Хераскова: «они необходимы в историческом развитии литературы, как писатели, отрицательно действующие на сознание общества в сфере положительной». «К числу таких-то примечательных и важных в литературном развитии отрицательных деятелей принадлежит и Марлинский». Время поставить его на свое место; отныне он — «отставной гений»; его влияние оказывается только на невеждах и лишенных критического чутья; у него нет ни народности, ни остроумия, которые приписаны ему «общим голосом». «Такие мнимо-художественные произведения скорее всего захватывают внимание масс, увлекая их своею доступ-

¹⁾ Соч. В. Г. Белинского, ред. Венгерова, I, II, 108, 100—101. Можно догадываться, что и она внушиена Белинскому Станкевичем. Ср. Ibid., стр. 530. Ср. приведенные выше отзывы Тургенева из „Литературных и житейских воспоминаний“.

нностью, которая возможна даже для ограниченности и невежества»; разбор «Испытания», «Фрегата Надежды» и «Белозора» должен подтвердить высказанные положения, но ему не достает «ни сил, ни терпения» для выписок «диких фраз и натянутого высокого и страстного слога»¹). В осуждении Марлинского Белинский основывался, как и в первый раз, не на «произволе личного мнения, которое чаще всего бывает личным предубеждением», но опирался на здравый смысл и эстетическое чувство «наших читателей» — «не себе, а им предоставляя право суда». Это было лишь тактическим приемом, отводом от нареканий, которые были неизбежны и к которым он подготовился: «Мы говорили откровенно и прямо, sine ira et studio, но пояснить более не будем, чтоб гусей не раздразнить»; пояснить, в сущности, было нечего, и Белинский ожидал нападений. «Со 2-го № «Отечественных Записок», т.-е. со статьи о Марлинском пишу не для вас и не для себя, а для публики», писал он Боткину. Ему же Белинский писал через две недели: «Статья о Марлинском тебе не понравится, но именно такие-то статьи я и буду отныне писать, потому что только такие статьи и доступны и полезны нашей публике²).

Очевидно Белинский не расчитывал на успех статьи даже среди своих друзей: ее действительно встретили очень враждебно. Легенда, создавшаяся о Белинском после «Литературных мечтаний», как о человеке, который «обрушивается на все», которому не дороги русские литературные славы, казалось, получила новый ряд блестящих подтверждений: разрушение литературных авторитетов Бенедиктова, Кукольника и Марлинского сочтено было за оппозицию западника, враждебного всей вообще русской культуре. Перенесенный в плоскость кружковых споров, вопрос принял общественную и философскую окраску. Последние гегелианские статьи Белинского были приняты очень враждебно и возбудили к себе почти всеобщее предубеждение: Т. Н. Грановский писал Я. М. Неверову о «гадких, можно сказать, подлых статьях Белинского о Бородине», Огарев — Герцену о «гнусных статьях Белинского», Хомяков называл их «сумбуром», а Н. Ф. Павлов в письме к В. Ф. Одоевскому брался доказать, что Белин-

¹⁾ „Отеч. Зап.“ 1840 № 2. Соч. Белинского, V, 126—160.

²⁾ Письма Белинского, ред. Е. А. Ляцкого, СПБ, 1914, т. II, стр. 27, 43.

ский — «пишущая машина», этот «мортус, который отправил похороны «Телескопа» и «Наблюдателя» — «все перепутал, все переврали», что он «сам себя не понимает»¹⁾). При таком возбужденном и оппозиционном настроении его аудитории трудно было ожидать полного успеха статьи о Марлинском, непосредственно следовавшей за статьями о Менцеле и Бородине; несомненно, что и на этот раз голос Белинского прозвучал в пустыне; к нему прислушались не сразу, ему поверили не все; меньше всего нужно было ожидать успеха этой статьи в русской провинции; Кольцов писал Белинскому из Воронежа в апреле 1840 г.: «За Марлинского все бранят: это еще их кумир, и кумира их вы за ворот ухватили без чинов. Итак его читают и бранят, бранят и читают!»²⁾). И долго еще по медвежьим углам русской провинции можно было видеть его страстных поклонников и поклонниц, продолжавших упиваться Марлинским в однообразной обстановке провинциального быта. Упорство читателя не могло не раздражать Белинского: не раз он говорит о «провинциальном идеализме» Марлинского, называет его «идолом петербургских чиновников и образованных лакеев»³⁾). Ядовитые стрелы направлены уже не столько на него самого, сколько на его читателей и поклонников.

Гоголю Белинский пишет 20 апреля 1842 г.: «Есть люди и при том не совсем глупые, которые знают наизусть ваши сочинения, но не могут без ужаса слышать, что вы выше Марлинского, и что ваш талант — великий талант», а в октябре 1843 г. так отвечает на упрек своей невесте, которая не поняла его: «Если-б это было так, я был бы глуп и пошл, как повесть Марлинского, как стихотворение Бенедиктова»⁴⁾). Поклонников его действительно было еще много не только в провинции, но и в столицах; еще в 1846 году Валериан Майков, на которого Краевскому указал Тургенев, в статье о Кольцове развивает в отношении к Марлинскому точку зрения Белинского; но противопоста-

¹⁾ Т. Н. Грановский и его переписка, М. 1897 т. II, стр. 340; „Русская Мысль“ 1889, I, стр. 2; „Русская Старина“ 1904, IV, 201.

²⁾ Полн. собр. соч. А. В. Кольцова, изд. Ак. Наук, 1909, стр. 212. Ср. в письме 1841 г. „И ваши мнения о Марлинском, наконец, принимают за святую истину, что меня порадовало“ Ibid., 244; Ср. в письме Боткину 1842 г. Ibid., 25.

³⁾ Письма Белинского, II, 197. Письмо В. П. Боткину 30 декабря — 22 янв. 1840—41 гг.

⁴⁾ Ibid. II, 309; III, 76.

вления Марлинский — Гоголь, как два полюса художественного мироизмерения ощущаются уже не литературно только, поскольку речь идет, главным образом, о поклонниках того и другого¹⁾). Действительно, около этого времени русский читающий мир разделился на два лагеря; признавать Гоголя значило отрицать Марлинского; как некогда по традиции его приравнивали Пушкину, так теперь в отрицательном смысле его противопоставляют Гоголю. Источником этой борьбы было не столько творчество того и другого, сколько критические статьи Белинского, к взгляду которых примыкали, с которым не соглашались. В осуждении Марлинского и «отживающего строя романтических мечтаний» Белинскому поверили прежде всего его друзья. Членом кружка Белинского становится около этого времени и Тургенев.

III.

Тургенев познакомился с Белинским в конце 1842 или в начале 1843 года²⁾). Тургенев вспоминал, как в одну из первых встреч Белинский «сам навел разговор на свои злополучные статьи и с преувеличенной резкостью осудив их, как дело темное, беззастенчиво высказал перелом, совершившийся в его убеждениях». Это, конечно, были статьи о Менцеле и Бородинской годовщине, принятые так резко враждебно; возможно, что разговор тогда же коснулся и статей о Марлинском, еще оживленно обсуждавшихся. У нас нет никаких указаний, читал ли Тургенев статью Белинского во второй книге «Отечественных Записок» 1840 года, но Тургенев сам рассказал, какое действие

¹⁾ „Положим, например, что два любителя русской литературы завели речь о повестях Марлинского. Давно ли этот писатель производил у нас неистовый фурор? Очень немудрено, что найдется человек, вовсе не принадлежащий по летам к старому поколению, но восхищающийся повестями Марлинского. Заговори же он об этих произведениях с любителем гоголевской школы: обоим придется или замолчать с первых слов, или завести спор с самими первыми началь эстетики, иначе, выйдет не спор, а нечто вроде кулачного боя“. Вал. Майков. Критич. опыты, СПБ, 1891, стр. 4.

²⁾ Из двух дат, сообщенных самим Тургеневым о начале знакомства с Белинским, первая кажется наиболее вероятной. Ср. С. Ашевский. Тургенев и Белинский — „Образование“ 1901, III, стр. 4. Ее, впрочем, без оговорок принимает и Гутт яр, Хронологическая канва для биографии Тургенева СПБ, 1910. М. Герштейн, „Мечта и мысль И. С. Тургенева“ М. 1919, стр. 34.

оказала на него статья Белинского о Бенедиктове. Естественно, что и в оценке Марлинского Тургенев должен был примкнуть к взглядам Белинского; за это ручается прежде всего его интерес к критической деятельности Белинского, начиная с 1836 года; в Берлине Тургенев спрашивал о Белинском у Станкевича; напечатав «Парашу», относит ее к Белинскому, в надежде услышать веское слово; но к восприятию этой оценки Тургенев уже был подготовлен общением со Станкевичем и членами его кружка и серьезным интересом к Гоголю, влияния которого определенно чувствуются в фантастике его раннего рассказа («Похождения подпоручика Бубнова», лето 1842 г.) и в его «первой» поэме¹⁾). К сожалению, мы не знаем в точности литературных симпатий Тургенева начала 40-х годов: о них дают косвенные указания лишь его произведения этой поры; ими необходимо воспользоваться. Характерное указание находим мы и в «Параше», вышедшей в свет весною 1843 года. Центральный женский образ поэмы — разработка типа «уездной барышни», который знала русская жизнь первой половины XIX века, и который был мимоходом набросан Пушкиным в «Барышне-крестьянке»: они «воспитаны на чистом воздухе, в тени садовых яблонь» и «знание света и жизни почерпают из книжек... Уединение, свобода и чтение рано развиваются в них чувство и страсть». Мечтательность Параша такого же книжного характера: она развилась в окрепла в атмосфере книжных идей, навеянных, не оправданных внутренне, не пережитых мыслей и чувствований.

И Тургенев дает в руки своей героине томик Марлинского и заставляет ее уноситься в мир идеальной романтической любви и мечтаний. Параша, однако расцветавшая среди старых лил в тени заброшенного сада,

Читала жадно... и равно
Марлинского и Пушкина любила,
(Я сознаюсь в ее проступках), но
Не восклицала: «Ах, как это мило!»
Но любовалась молча.

¹⁾ Известное письмо Тургенева Никитенке от 26 марта 1837 года дает нам интересное, но неясное указание: Тургенев работает над произведением «Наш век» — «начатым в нынешнем году в половине февраля, в припадке злобной досады на деспотизм и монополию некоторых людей в нашей словесности» («Русская старина» 1896, XII, стр. 588). Не Марлинский ли имеется здесь в виду?

В начале 40-х годов Тургенев мог, конечно, видеть деревенских почитательниц Марлинского, но здесь это указание является вместе и оценкой: «равно» любить Пушкина и Марлинского может только деревенская мечтательница — в простоте своего сердца; страстному поклоннику Пушкина не впору такая молчаливая восторженность и обожание созданий Марлинского, и с высоты передовых литературных идей он в шутку назовет эту неразборчивость вкуса даже смешным «проступком» провинциалки. Интересно, что и тот фантастический, идеальный мир, который создавала себе деревенская мечтательница, носит на себе явные следы увлечения кавказской романтикой Марлинского: Тургенев указывает, что взор Парашы искал «других небес, высоких, пышных гор»:

Озарена каким-то блеском дивным,
Земля чужая вдруг являлась ей.
И кто-то милый голосом призывающим
Так чудно пел и говорил о ней.
Таинственной исполненные муки
Над ней, звенья, носились эти звуки,
И вот искал ее молящий взор
Других небес, — высоких пышных гор.

«Кто-то милый» мыслился, конечно, в образе героя: воображению подсказывала книга. Кавказский офицер или горец, задрапированный буркой, мстительный, воинствующий, любящий; сердце его — океан страстей; слепой к опасностям, глухой к предупреждениям, он бросается в пропасти, вступает в битвы с единственным расчетом сломать себе шею; над ним тяготеет рок, его веселость безотрадна; он никого не любит, на нем печать отверженности и проклятья. Но он не понят и не оценен: женская любовь возвратит мир его душе. Поэма Тургенева построена именно на контрасте воображаемого героя и того, которого дает жизнь; в «Стук... стук... стук», возвращаясь к своим юношеским воспоминаниям, Тургенев дает иную комбинацию тех же элементов. Главное действующее лицо рассказа — тоже жертва книжного воздействия, воображаемый герой и фатальный человек; в рассказе несколькими чертами обрисован и предмет его «фатальной» любви: не представлялся ли Теглев этой бедной швейке, случайно умирающей от холеры, такой же избранной натурой, о которых мечтала Параша? Развязки любовных историй, расцветавших на такой книжной почве, бывали различны:

читательницы Марлинского много раз касалась русская художественная литература¹⁾.

Любопытно, что ее охарактеризовал и Белинский. В статье «Сочинения Александра Пушкина», начатой печатанием в «Отечественных Записках» 1843 года, но задуманной много раньше, Белинский подробно остановился на типах русской женщины, которых знала жизнь того времени.

Характеризуя «идеальных дев», их способность к «сентиментальной экзальтации», к «нервическому идеализму», Белинский типическим признаком этих страстных любительниц чтения считает их уверенность, что они понимают то, что читают: «Но как и что читают они, боже великий! Все они — обожательницы Пушкина, что однако же не мешает им отдавать должную справедливость и таланту Бенедиктова; иные из них даже с удовольствием читают Гоголя, — что однако же не мешает им восхи-

¹⁾ С теми же чертами встречаемся мы в „Машеньке“, поэме Аполлона Майкова, открывющей, быть может, неслучайные черты сходства с героиней Тургенева. „Машенька“ была напечатана в „Петербургском сборнике“ Некрасова (1846) вместе с „Помещиком“ и „Тремя портретами“ Тургенева, но написана несколько раньше. Поэму Майкова ставят в связь с влияниями кружка Белинского, участником которого он сделался почти одновременно с Тургеневым (Златковский, Майков 1888); она была встречена приветственной критикой А. В. Никитенко — („Библ. для Чт.“ 1846, т. LXXV, критика, стр. 30—47). Как и Тургеневская „Параша“ —

В капоте легком, с обнаженной шейкой
Красавица являлась в садик свой,
Потом в тени, среди семьи цветов,
Как их сестра, садилась и читала.
О, как тогда ее кипела кровь!
Из рук порою книга выпадала,
И в сладком забытье неслась тогда
Ее душа — Бог ведает куда...

И Машенька „творила мир без цели, без границ“ и тоже томилась желаниям „в глушь уйти“, „меж гор и бездн“ (Изд. Маркса, II, стр. 77. Ср. о поэме еще „Русский Вестник“ 1897, XII, стр. 242). Фантазия героини Тургенева и Майкова работает в одном направлении и создает, быть может, тождественный образ героя: но пришедший герой оказывается далеко не соответствующим тому идеальному образу, какой рисовался им в мечтах. Не создалась ли поэма Майкова под непосредственным влиянием „Параши“ Тургенева? — Для характеристики читательницы Марлинского см. еще у И. А. Гончарова („Обыкновенная История“), где Мария Горбатова из провинциальной глупчи просит своего брата прислать „сочинения господина Загоскина и господина Марлинского“; у Н. Г. Помяловского („Мещанско счастье“), где она получает название „Кисейной барышни“ и характеризуется так: „Читали они Марлинского, пожалуй, и Иушкина читали; поют: „всех цветочков боле розу я любил“, вечно мечтают, вечно играют... Ничто не оставит у них глубоких следов, потому что они неспособны к сильному чувству“.

щаться повестями Марлинского и Полевого¹). Этот отзыв может служить характернейшей параллелью указанному месту «Параши»; если не говорить о зависимости одного от другого, то несомненной все-таки будет близость взглядов Тургенева и Белинского; около этого времени как-раз начинается период их интимной дружбы.

Указанное место «Параши» объясняет нам отношение Тургенева к Марлинскому, если не создавшееся, то окрепшее под влиянием Белинского. Дальнейшие годы дружбы, летние беседы на даче в Лесном, Зальцбургский период их совместной жизни, определивший общественно-политический уклон некоторых рассказов «Записок охотника» и ряд прочно усвоенных от Белинского критических взглядов²), могли укрепить эту оценку еще более. Отказ от Марлинского знаменовал тогда отказ от романтизма, байронических увлечений, юношеского гениальничанья, с его энергическими заявлениями личности и попытками вырваться из обычных условий среды и воспитания, коснувшихся и Тургенева не только своей литературной стороной, но и своей психологией: они были изжиты опытом жизни, но и не без влияния Белинского. Его влияние особенно определено чувствуется, начиная с «Разговора», этой романтической поэмы с размышлениями «о жизни, о Истине святой, о всем, что на земле во век неразрешимо»³), из которой встает нам лицо молодого Тургенева, окончательно утверждающего свое мировоззрение путем отказов, переоценок и сожжений. Роль Белинского в деле выработки тургеневского мировоззрения определяет и окончательное сформирование его литературных симпатий; вступая на путь прозаика в те годы, когда школа Марлинского была еще в полном цвету, Тургенев, следя Белинскому, сознательно оберегает себя от ее влияния. «В Чертопханове и Недопюскине» (1849), пользуясь своим обычным приемом характеристики чте-

¹⁾ Соч. Белинского, изд. А. Павленкова, т. III, стр. 616.

²⁾ С. Ашевский Тургенев и Белинский, („Образов.“, 1901 кн. IV, стр. 16) отмечает, что влияние Белинского „сказалось не только в художественно-литературной деятельности Тургенева, но и в его критических статьях, где мы часто встречаемся с отдельными мнениями великого критика и даже с его манерой писать и polemizировать“.

³⁾ О влиянии Белинского на эту поэму см. М. Гершензон, Мечта и мысль Тургенева, стр. 38 и след. Отмету, кстати, что интересный разбор этой поэмы Тургенева помещен в *Jahrbücher f. Slav. Literatur, Kunst und Wissenschaft*, Иордана, Lpz. 1845, Heft III, s. 124.

ний героя, Тургенев говорит, что Чертопханов — «уважал Державина, а любил Марлинского» и любимого своего кобеля прозвал «Аммалат-Беком». Едва ли это прибавляет новую черту к характеристике Чертопханова; но это подчеркивает вновь — ироническое и злое отношение Тургенева к еще модному и любимому писателю. Итак, вот читатели Марлинского, которых заметил Тургенев: деревенская мечтательница, еще идеалистически-освещенная, в отношениях к которой сквозь элегическую умиленность сквозит лермонтовская насмешка, и странный чудак, в изображении которого чувствуется влияние гоголевского жанра¹).

Тургенев, как известно, навсегда сохранил любовь к имени Белинского и особенно внимательно относился ко всему, что писалось о нем. Он не мог пройти мимо тех оценок, какие сделаны были статьями Белинского о Марлинском. Чернышевский в «Очерках гоголевского периода» принимает осуждение Марлинского целиком и за разъяснениями прямо отсылает к статьям Белинского; «Ап. Григорьев называл эту цензуру «истинно-изумительной», но отдает предпочтение «Литературным мечтаниям» сравнительно со статьей 1840 года; Дружинин, отдавая ей должное, все же признает ее «резкую крайность»: «в ней слышится какой-то озлобленный голос нетерпимости, вся она будто выговаривает известную фразу: если ты не со мной, значит ты против меня. Если ты не со мной, значит ты никогда не будешь и не можешь быть со мною»²). Все эти статьи были прочитаны

¹⁾ См. еще в „Двух друзьях“ (1853 г.).

„Скажите, пожалуйста (спросила Софья Кирилловна, обращаясь к Вязовину), отчего Марлинский в последнее время впал в такую немилость? Это, по моему, в высшей степени несправедливо. Вы — какого о нем мнения?

— Марлинский — писатель с достоинствами, конечно, — возразил Борис Андреевич.

— Он поэт; он уносит воображение в мир... в какой-то очаровательный, чудесный мир; а в нынешнее время стали описывать ежедневное. Ну, помилуйте, что хорошего в этой ежедневной жизни, здесь, на земле³. И дальше Тургенев указывает, что Софья Кирилловна, „пришла, наконец, в волнение и, почувствовав жар, выражалась очень красноречиво, хотя собеседники ее ей почти не противоречили: она недаром любила Марлинского. Она также умела кстати прибегнуть к украшениям новейшего слога. Слова артистический, художественность, обуславливать, так и сыпались из ее уст“.

²⁾ Полн. собр. соч. Н. Г. Чернышевского, изд. М. Н. Чернышевского, СПб. 1906, т. II, стр. 9, 18, 19, 20: Чернышевский отсылает к статье Белинского „О русской повести и повестях Гоголя“ — „Телескоп“ 1835, ч. 26; А. П. Григорьев. Сочинения, СПб. 1876, т. I, стр. 289: „отношение Белин-

Тургеневым с громадным интересом; «Очерки гоголевского периода» — до некоторой степени примиряли его с Чернышевским: «радуюсь воспоминаниям о Белинском», писал он Л. Толстому, «выпискам из его статей, радуюсь тому, что, наконец, произносится с уважением это имя». Когда же Дружинин выступил со своими возражениями против Чернышевского и указал «слабые стороны критики 40-х годов», «резкость общих приговоров», отсутствие терпимости и хладнокровия, Тургенев, нетерпеливо ожидавший эту статью, был сильно разочарован. «Я больше (даже в Дружининском смысле) ожидал от статьи о Белинском — от нее веет холодом и тусклым беспристрастием. Этими искусно спечеными пирогами, с «нетом» никого не накормишь»¹). В 1860 году, вскоре после выхода в свет первого полного собрания сочинений Белинского, в «Московском Вестнике», в виде открытого письма Основскому, появилось «Воспоминание о Белинском» Тургенева; в этом письме Тургенев отвечал всем критикам Белинского: основу письма составляет именно полемический элемент. Здесь Тургенев возражал, между прочим, и Дружинину в упреках Белинскому за «склонность к преувеличению»: это было его достоинство, его заслуга; она — выше тусклого беспристрастия и несправедливой холода. Можно лишь пожалеть, что не написано было обещанное «второе» письмо, где Тургенев собирался поговорить об отношениях Белинского к Пушкину, Гоголю и Лермонтову, и где, конечно, он высказался бы и о статье Белинского о Марлинском; еще в позднейших «Воспоминаниях о Белинском» (1869) Тургенев возражал Шевыреву, возмущавшемуся тем, что Белинский «принял на себя тяжкую и великую задачу сдвигать с пьедесталов наши литературные славы», и отвечал за Белинского в брошенных ему упреках в западничестве, в неумении или нежелании оценить русское дарование²).

Но у нас есть и прямое указание на то, как относился впоследствии Тургенев к статьям о Марлинском. М. М. Ковалевский вспоминает, что однажды в 1879 году, на литературном вечере,

скога к этому, в 1834 году еще модному, еще любимому писателю, истинно изумительной»; ср. ibid., 261, 287 и др.; соч. Дружинина СПб. 1865 т. VII, стр. 205—206.

¹⁾ Перв. собр. пис., стр. 28, 37, 43.

²⁾ Сл. С. Ашевский, Ibid., III, 19—20.

устроенным сотрудниками «Критического Обозрения», Тургенев много и долго говорил о Белинском: «Сколько задушевной искренности и теплоты», говорил Тургенев, «было в этом человеке. За то же и ценили мы каждое его слово. Получить одобрение от Белинского было не легко, и кто удостоился этой чести, мог назвать себя счастливым. Вы не судите о Белинском по одним его статьям. Он принадлежит к числу тех людей, которые стоят выше своих произведений. Его слог тягуч и подчас скучен, в разговоре же было столько живости и огня! Я мало читал Белинского. Он повлиял на меня своими беседами. Сильная это была натура, большой талант! Вспомните, что немногих страниц его было достаточно, чтобы сразу развенчать Марлинского! А пред Марлинским преклонялись все сплошь да рядом. Белинский дунул на него и ничего не осталось от Марлинского»¹⁾). Это очень правдоподобно; еще лучше подчеркивают близость Тургенева в оценке Марлинского к взглядам Белинского его отзывы о Брюллове в письмах к П. В. Анненкову: характеристикой Марлинского Тургенев пользуется и для характеристики Брюллова, этого «фразера без всякого идеала в душе», «холодного и крикливо-ритора»: «художество у нас начнется только тогда, когда Брюллов будет убит, как был убит Марлинский»²⁾). О картине А. А. Иванова «Явление Христа народу» Тургенев писал: «должно надеяться, что она подаст знак к противодействию брюлловскому марлинизму»³⁾.

Так, в своих отзывах о Марлинском Тургенев до конца своей жизни остался верен Белинскому; он хорошо усвоил сущность оценки, и его отношение к модному когда-то писателю не изменялось в течение тридцати лет, даже в ту пору, когда имя Марлинского вновь вызывало к себе некоторый интерес.

Начало рассказа «Стук... стук... стук» вводит нас в ту же сферу его воззрений и объясняет нам замысел всего произведения. «Марлинский теперь устарел, никто его не читает, и даже над именем его глумятся», пишет Тургенев.

В конце шестидесятых годов, однако, над Марлинским уже никто не глумился; началось обратное движение, его реабилита-

¹⁾ М. М. Ковалевский. Воспоминания о Тургеневе, „Мин. Годы“ 1908, кн. VIII, стр. 10.

²⁾ „Вестник Европы“ 1885, III, стр. 15.

³⁾ П. В. Анненков. Литературные воспоминания, 1909, стр. 495.

ция. Начиная с 1860 года, Семевский печатает ряд материалов для биографии Бестужева, которые сразу же значительно ослабили создавшуюся к нему неприязнь; легендарного Марлинского вновь заменяют Бестужевым: интересует он сам, страдой своей жизни, судьбой изгнанника и ссыльного солдата, замечательной цельностью своей личности. В «Отечественных Записках» 1860 г. (№ 5, 6, 7) Семевский печатает 96 писем Бестужева и дает первую толковую библиографию его произведений; в следующем году в том же журнале Семевский печатает неизданную статью Бестужева «Мое знакомство с Грибоедовым» и сообщает в «Русское Слово» статью его брата «Детство и юность А. А. Бестужева-Марлинского»; в том же году в «Русском Вестнике» (кн. 3 и 4) Ксенофонт Полевой печатает 58 писем Бестужева 30-х годов: началось спокойное, историческое изучение. В 1868 году Семевский пишет М. М. Стасюлевичу о своем желании поместить в «Вестнике Европы» коллекцию писем Бестужева якутского периода его жизни: «письма бойки, живы, касаются многих вопросов, знакомят с бытом Якутска, со взглядами А. Бестужева на разные вопросы жизни и литературы тогдашней и, наконец, весьма ярко вырисовывают образ этого благороднейшего и даровитого деятеля из кружка декабристов»¹⁾; статья эта, однако, появляется в майской книге «Русского Вестника» за 1870 год; в следующей июньской книге того же журнала Семевский печатает новую коллекцию писем Бестужева с Кавказа. Как раз около этого времени Тургенев задумывает очерк «Стук... стук... стук».

Внимательно следивший за русской журнальной литературой Тургенев, конечно, знал все эти статьи, но они не вызвали к себе никакого интереса. Характерно, что во вступлении к своему рассказу Тургенев смешал два произведения Марлинского: он говорит о лейтенанте Белозоре «Фрегата Надежды», тогда как лейтенант Белозор — герой одноименной повести Марлинского, а героем повести «Фрегат-Надежда» является капитан Правин. Вспомним также, что в своем знаменитом разборе Марлинского 1840 года Белинский особенно подробно остановился именно на этих двух произведениях.

¹⁾ М. М. Стасюлевич и его современники, СПБ 1912, т. II, стр. 287.

Характеризуя героя своего рассказа, как человека, образовавшегося по Марлинскому, Тургенев воспользовался именно той характеристикой писателя, которая ему внушена была Белинским. Теглев Тургеневу кажется прежде всего ритором и позером; упоминая о предсмертном его письме, Тургенев не забывает указать, что для сочинения его Теглев «пустил в ход все бывшие тогда в моде нагромождения эпитетов и амплификаций à la Марлинский»; поясняя свой очерк в письме к С. К. Брюловой, Тургенев писал: «это студия самоубийства, именно русского, современного, самолюбивого, тупого, суеверного — и нелепого, фразистого самоубийства»; «поза и фраза и тоска пустоты» с легкой руки Белинского кажутся Тургеневу признаками, вполне определяющими Марлинского; для характеристики писателя Тургенев не воспользовался ни одним из тех материалов, какие к тому времени уже были опубликованы, и где эта «поза и фраза» получала новое освещение в связи с его личной судьбой и обстоятельствами его трагической кончины: он принял оценку 40-х годов, как базис для освещения отрицательного влияния его на русского читателя. Но в этом смысле, портрет Теглева — не единственное в литературе изображение читателя Марлинского; он до известной степени установлен традицией; русская художественная литература дает целую галерею таких портретов.

IV.

Любопытно, что читатель Марлинского — почти всегда офицер, чаще всего кавказский. На Кавказе долго помнили историю трагического удальства Марлинского и его гибели; некий Тарханов рассказывал Дюма, путешествовавшему по Кавказу, во всех подробностях историю его смерти; в 60-х годах М. И. Семевский использовал ряд рассказов о нем от еще живых его сослуживцев¹⁾). Среди офицеров о нем помнили долго; имя его окружено было ореолом и сделалось легендарным²⁾; немудрено, что в этой

¹⁾ A. Dumas, Impressions du voyage de Caucase, Paris 1889, I, pp. 291—292; „Отеч. Зап.“ 1860, кн. VII, стр. 100. Ср. „Русск. Вести.“ 1870. VI, 78, 83.

²⁾ Говорили, что он передался, бежал в горы, издает там газету; иные даже утверждали будто не раз видели собственными глазами, как он разъезжал на белом коне впереди наших батарей. (Ср. конец „Аммалат-бека“, воспроизведенный Лермонтовым в рисунке и в окончании „Бэлы“. „Русская Старина“ 1890, II, стр. 591—592; Акад. изд. соч. Лермонтова, т. V (рисунки)

среде чаще всего встречались и «марлинисты». В раннем рассказе Л. Н. Толстого «Набег» представлен «один из наших молодых офицеров удальцов-джигитов, образовавшихся по Марлинскому и Лермонтову. Эти люди смотрят на Кавказ не иначе, как сквозь призму героев нашего времени, Мулла-Нуров и т. п., и во всех своих действиях руководствуются не собственными наклонностями, а примером этих образцов».

В Розенкрэнце рассказа Толстого есть черты, напоминающие Теглева тургеневского очерка. Он известен в полку за отчаянного храбреца; к нему идет его азиатская одежда, так подробно описанная Толстым, потому что по всем его движениям, посадке и манерам видно его желание быть похожим на татарина: он весь обвешан оружием: пистолет за спиной и на плече, кинжал в серебряной оправе, у пояса шашка в красных сафьянных ножнах, через плечо винтовка в черном чехле; его прямолинейность граничит с грубостью, его в глазах товарищей спасают черты добродушия и мягкости, которые прекрасно уживаются в нем рядом с его звериной страстью, а также и то, что его считают за чудака; он считает непременной обязанностью поворачиваться своею грубой стороной ко всем важным людям, хотя грубит им весьма умеренно (ср. предсмертное письмо Теглева, характеристику отношений к нему товарищей и солдат). «Он был убежден, пишет Толстой, что чувства ненависти, мести и презрения к роду человеческому были самые поэтические чувства. Но любовница его, черкешенка, разумеется с которой мне после случалось видеться, говорила, что он был самый добный и кроткий человек, и что каждый вечер он писал вместе свои мрачные записки, сводил счеты на разграфленной бумаге и на коленях писателей эпохи мы встретимся со стремлением пародирониях молился богу. И сколько он выстрадал для того, чтобы перед самим собой казаться тем, чем он хотел быть, потому что товарищи его и солдаты не могли понять его так, как ему хотелось». Если замысел Толстого вызван стремлением к преодолению романтических традиций, сознательной борьбой с устойчивой темой в изображении «литературного» Кавказа¹⁾, то у многих читателя Марлинского не только на фоне кавказского пей-

и рассказ В. Савинова, Куда девался Марлинский, „Семейный круг“, 1858, т. I, стр. 14; здесь же ряд указаний об офицерах, подражателях Марлинского).

¹⁾ Б. Эйхенбаум. Молодой Толстой, Петерб., 1922, стр. 92 и сл.

зажа: он предстает перед нами в большом свете, в обстановке провинциального городка и помещичьей усадьбы; разумеется, портреты не во всем сходны, но они могут дать общий тип; в данном случае нас может интересовать не столько он сам, в отношении к своим жизненным прототипам, сколько устойчивость традиции изображения, выработавшая готовую схему пародии; в рассказе Толстого все сведено к несоответствию внутреннего существа героя тем внешним и случайным признакам избранности, которые он себе незаконно присвоил, и в которые он играет; здесь и трагичность существования Розенкранца, упорствующего над изучением своей роли и не могущего признать, что она ему не по-плечу; на этом же построит и Тургенев свой рассказ. С вариациями этой же схемы мы встречаемся не раз в русской художественной литературе 40—60 годов. В 1851 году Константин Леонтьев читает Тургеневу свою первую комедию «Женитьба по любви»; здесь среди действующих лиц есть некий Буровцев, «брюнет, красивый, служил и сражался на Кавказе, с красной ленточкой в петлице». Для колеблющегося Киреева он то ритор и офицер à la Марлинский, то пример чести и мужества; для молодой девушки он идеал мужчины: «*c'est un homme qui a vu la mort du près*». В 1852 году его осмеял Некрасов в сатире «Прекрасная партия»:

То был гвардейский офицер,
Воитель черноокий,
Блистал он светскостью манер
И лоб имел высокий.
Читал Фудраса и Дюма,
И мыслил благородно...
Его любимый идеал
Был Александр Марлинский,
Но он всему предпочитал
Театр Александринский.

У Достоевского в «Идиоте» тоже мелькает эпизодическое лицо — тот отставной подпоручик, который прибавился к компании Рогожина — «подобранный на улице, на солнечной стороне Невского проспекта, где он останавливал прохожих и слогом Марлинского просил вспоможения под коварным предлогом, что он сам по 15 целковых давал в свое время просителям». Герцену был знаком особый тип военно-гражданских чиновников, которые «читали Марлинского и Загоскина, знают на память начало «Кавказского пленника», Войнаровского и часто повторяют затверженные

стихи». В рассказе Дружинина «Русский черкес» (1855) «добрый, толстый, белокурый и отчасти плешикий» помещик Матвей Кузьмич Махметов, начитавшись Марлинского и его подражателей из библиотеки своей дочери, воображает себя удальцом-джигитом, едет на Кавказ и не скоро убеждается в том, что на Кавказе нет больше великолепных ужасов, о которых ему сообщили книги. Наконец, характерный эпизод есть в рассказе Г. П. Данилевского «Вечер в черешнях» (1858), где самоубийство пехотного офицера поставлено в прямую связь с влиянием на него Марлинского: «Знаете ли вы, что в мои студенческие годы, не долее, значит, пятнадцати лет, у нас на Вшивой Горе был свой Вертер? Да! Вы смеетесь? Нет, истинная правда! Вообразите, полюбил пехотный офицер барышню, зачитавшись Марлинского и других сочинителей, свирепствовавших тогда в нашей литературе. Читают они вместе «Фрегат-Надежду», «Капитана Миловзора», «Торквато Тассо», и, кстати, «Страдания Вертера». И что ж бы вы думали? Напечатлели один раз друг другу поцелуй за чтением наедине, да и поехали на Вшивую Гору. Приезжают ночью, а там есть кладбище. Привел офицер барышню на какую-то могилу, а она в белом платье, и волосы распущены. Поставил ее на колени, велел молиться богу. Поцеловались они еще раз, он ей и говорит: «Там увидимся, где вечный май?» А она ему отвечает: «Ах, точно! Там увидимся, где вечный май?». Приложил изверг ей пистолет к груди и бац. А сам, пока она трепетала в последнем изыхании, взъерошил себе волосы, выкурил трубку, и тоже застрелился¹⁾).

Это не характеризует Марлинского, герои его повестей никогда добровольно не расстаются с жизнью; для него характернее — и это объяснимо психологически из обстоятельств его личной судьбы — страстная жажда жизни и деятельности; герой его последнего, неоконченного романа Вадимов, заражен-

¹⁾ К. Леонтьев. Тургенев в Москве, 1851—1852, «Русский Вестник» 1888 г., № 2, стр. 100—101; Стих. Некрасова, изд. 1902 г. т. I, стр. 60—64, «Идиот» ч. I, гл. XV; Полн. собр. соч. Герцена, изд. Павленкова, т. II стр. 171. Ср. т. I, стр. 40; собр. соч. А. В. Дружинина, СПБ, 1865, т. II стр. 178—220; Полн. собр. соч. Г. П. Данилевского, изд. Маркса, т. XVII, стр. 73: «Капитан Миловзор», вероятно пародирует «Лейтенанта Белозора».

ный чумой, с его отчаянным, предсмертным подъемом сил, повторяет обычную концепцию его героического типа, и в то же время отображает и его самого; таковы и его горцы, и ливонские рыцари, до последней минуты охваченные страстью к подвигам, борьбе, к наслаждениям деятельной жизни. Своему читателю Марлинский не мог сообщить и особого интереса к таинственному и фантастическому, хотя сам, следя традиционным приемам романтики, не мог избежать частых вторжений в область сверхчувственного; но таинственное и фантастическое его повестей было лишь литературным приемом, средством овладения народным колоритом в повести («Страшное гадание»); обстановка кладбища, закутанного ночью, настраивает не на чувствительный лад, потому что он сам иронизирует над таким настроением; его рассказы о привидениях и призраках имеют обычное реалистическое истолкование, и если его интересует психология суеверий, то не потому, что он изучает себя самого¹⁾.

Интересно подчеркнуть, что большинство названных произведений было, конечно, хорошо известно Тургеневу, и что ни в одном из них читатель Марлинского или даже человек, «образовавшийся по Марлинскому», не получил свойств своего образца; именем Марлинского пользовались, как готовым этикетом; его привлекали для объяснения иногда совершенно противоположных свойств характера или же его стремились использовать в пародическом смысле. Тургенев не задается целью пародировать читателя Марлинского; по его собственным признаниям, он разрабатывает «психический вопрос», и его очерк представляет из себя студию самоубийства; если основу рассказа действительно составляет юношеское воспоминание, то остается предположить, что для характеристики читателя 30-х годов, в целях более точного освещения эпохи и интересующего его характера, Тургенев воспользовался Марлинским, как шаблонной исторической подробностью, о которой все помнят, но суть которой забылась; у Тургенева остались в памяти лишь общие схемы оценки Белинского и неясное воспоминание о самом писателе; естественно, что и характеристика влияния Марлинского ограничилась общими и не всегда

¹⁾ О таинственном в повестях Марлинского см. Н. Котляревский Декабристы кн. А. Н. Одоевский и А. А. Бестужев - Марлинский СПБ. 1907, стр. 230—232.

ясными указаниями; там же, где они показались недостаточными, сделаны ссылки на более близкого Тургеневу Лермонтова; к Лермонтову легче возвести и самый тип фаталиста на романтической подкладке, каким представлен Теглев, несмотря на хронологическое несоответствие (рассказ отнесен к началу 30-х годов), так мало он напоминает Марлинского, его героев и его читателя. Разрабатывая психологию самоубийцы, Тургенев все свое внимание должен был сосредоточить на изображении одного лица: «Стук... стук... стук»... и представляет из себя единичный портрет. С обычной остротой в манере зарисовки Тургенев начинает с описания наружности Тегleva, последовательно развертывает перед читателем его характер, отношение к нему товарищ, наконец, странный конец его жизни. Он верил в судьбу, в звезду, в приметы, предчувствия, счастливые и несчастные дни, в свое собственное призвание; мы узнаем его биографию с девятилетнего возраста; два случая, ознаменовавшие начало его офицерской службы, рассказаны особенно подробно; к удивлению своих товарищ он бросается в Неву, чтобы спасти маленькую собачку, которую проносило мимо на медленно движавшейся льдине, уверенный в том, что ему на руку написано умереть иной смертью; и на карточном вечере у батарейного командира угадывает три карты подряд. Предчувствие, в которое верил Теглев и которое против воли овладело и рассказчиком, не только лучше объясняет нам героя, но и настраивает на мистический лад; все обусловлено очень странным стечением обстоятельств, хотя и находит себе естественное разъяснение; с этой стороны тургеневский рассказ примыкает к циклу его таинственных повестей, в которых Тургенев подходил к постижению «неведомого», напряженно и тревожно вникая в тайны судьбы и ее преднарочтаний¹⁾). Встревоженный ночным стуком и таинственным призывом, поверивший в добровольную смерть Маги, Теглев кончает самоубийством, оставив вычурное письмо, для сочинения которого он «пустил в ход все бывшие тогда в моде нагромождения эпитетов и амплификаций à la Марлинский» и замысловатую параллель из цифирных выкладок, состоявшую из дат рождения и смерти его и Наполеона. Указание на стиль

¹⁾ Н. Аммон. „Неведомое“ у Тургенева, „Ж. М. Н. Пр.“ 1904, кн. IV, стр. 253—255.

его предсмертного¹⁾ письма — единственная в течение рассказа ссылка на Марлинского; но Тургенев дважды ссылается на лермонтовского фаталиста: эпизод с картами, между прочим, как уже было указано¹⁾, напоминает известную пробу судьбы лермонтовским фаталистом Вуличем.

Важно было отметить чисто литературный характер зарождения и развития этого очерка, чтобы поставить под вопрос его автобиографическую основу; несомненно, что юношеское воспоминание, если именно оно составило зерно рассказа, осложнено сложными литературными влияниями, среди которых особенное значение имеет оценка Марлинского, сделанная Белинским: быть может, и лермонтовский рассказ. С другой стороны, несомненно также, что в свой рассказ Тургенев включил множество личных идей и автобиографических признаний, что ставит его в ряды интимнейших произведений писателя: недаром к этому своему рассказу, вопреки довольно холодному приему в публике и критике, в течение долгих лет Тургенев питал самую нежную любовь.

V.

«У меня находится совсем готовый и переписанный рассказ, которым я разрешился в течение месяца, — писал Тургенев Анненкову из Баден-Бадена 15 (3) сентября 1870 года. Его можно было бы поместить в «Вестнике Европы» за будущий год²⁾. Придерживаясь этого указания, можно было бы считать, что «Стук... стук... стук...», несомненно имеющийся здесь в виду, написан в августе 1870 г. в Баден-Бадене. Но рассказ мог быть задуман еще летом в Спасском; здесь обновились юношеские воспоминания; в деревне Тургенев лихорадочно работал, словно насыщая себя впечатлениями русской жизни и природы, от которых он несколько отвык: сообщая Анненкову о своей работе по переделке «Степного короля Лира», которая велась вперемежку с охотами и деревенскими гуляньями, Тургенев писал: «погружаюсь с головой в волны давно мной покинутой русской жизни! Ничего! Иные грязны, а все-таки я доволен³⁾. «Степной король Лир», действительно, насыщен охватившими его

¹⁾ Аммон. Ibid., стр. 255.

²⁾ „Русск. Обозр.“ 1894, кн. IV, стр. 516.

³⁾ Ibid., стр. 517.

впечатлениями народной жизни и описаниями его родной усадьбы; естественно искать тех же следов в очерке «Стук... стук... стук...», написанном тотчас же по возвращении из России в Баден-Баден. В описании туманной летней ночи, огородов, окруженных плетнями, широкой равнины, которая расстилалась перед воротами избы, мы узнаем зарисовку его деревенского пейзажа; Тургенев не забыл упомянуть и свою лягавую собаку. Одно указание как бы заставляет еще более поверить в автобиографичность рассказа. Рассказчик говорит, что он поехал гостить к брату, товарищу Теглеву по полку. Теглев служил подпоручиком в гвардейской конной артиллерию; как известно, и Николай Сергеевич Тургенев, брат писателя, служил конно-гвардейским артиллеристом¹⁾. Вероятно, в основу типа Теглева Тургенев положил воспоминание об одном из товарищей своего брата; об этом как-будто свидетельствует и замечательная точность в описании его наружности, его характерного лица, круглого, свежего, краснощекого, со вздернутыми носом, низким, на висках заросшим лбом и глазами «с зелеными зрачками и желтыми ресницами»: «правый глаз был чуть-чуть выше левого, и на левом глазу веко поднималось меньше, чем на правом, что придавало его взору какую-то разность и странность и сонливость²⁾). За то, что основу рассказа составило далекое юношеское воспоминание, говорит и несомненная близость его к раннему рассказу Тургенева «Похождения подпоручика Бубнова»: здесь Тургенев смеется над офицером, погибающим от скуки и душевной пустоты, любимым размышлением которого было, «чтобы он стал делать, если он был Наполеоном³⁾). В записной книжке Теглева

¹⁾ В. Н. Житова. Воспоминания о семье И. С. Тургенева, „Вестник Европы“ 1884, кн. XI, стр. 77.

²⁾ Интересно отметить здесь наблюдения специалиста по глазам, описанным Тургеневым, узнавшего в Теглеве тип вырождающегося, невропата. В. Ф. Чиж. Тургенев, как психопатолог, „Вопросы филос. и псих.“ 1899, кн. IV (49), стр. 631.

³⁾ „Русские Пропилеи“, изд. М. Гершензона, т. III, стр. 45. Интересно отметить также, что плясовая песенка чертовой бабушки, которую она поет Бубнову: „Подпоручик, мой амурчик... целиком попала в „Вешние воды“. Аммон отмечает, что в вычислении Теглева Тургенев „делает странную ошибку, без которой, однако, не получилось бы желаемого искомого,—именно, помечая смерть Наполеона 1825 годом вместо 1821: в этой странности, заметим по пути, также трудно предполагать случайный авторский недосмотр, как и незнание Теглева или же сознательную передержку с его стороны, так как последняя должна была бы в его же глазах лишить числовую каббалистику

тоже оказалось сложное цифровое вычисление, основанное на сопоставлении дат рождения и смерти его и Наполеона. Возможно, что и в этом вычислении мы имеем отголосок личной цифровой каббалистики Тургенева¹⁾.

Итак, вызванный к жизни летним пребыванием в России Тургенева, рассказ был написан в августе и сентябре 1870 года в Баден-Бадене. Еще не зная, куда его поместить, Тургенев писал И. П. Борисову 13 (1) октября: «Этот рассказец еще неизвестно куда попадет», но уже через несколько дней сообщил о нем М. М. Стасюлевичу: «Я недавно окончил и переписал небольшую вещь (листа в 1½ печатных), которая озаглавлена «Стук... стук... стук». Студия. Я на-днях перешлю вам ее через Анненкова, и если она окажется пригодной, то прошу вас поместить ее в январскую книжку, так как она должна в феврале месяце поступить в дополнительный том моих сочинений, запроданный Салаеву²⁾). Дело несколько затянулось, потому что только через месяц 15 (3) ноября Тургенев писал Стасюлевичу из Лондона: «Мой рассказец под заглавием «Стук... стук... стук»... я отправил к Анненкову—вы его от него получите»³⁾). Нужно думать, что отвлеченный франко-прусской войной, за ходом которой он следил с таким возрастающим интересом, и отъездом в Лондон, Тургенев в октябре и начале ноября 1870 г. не подвергал свой рассказ каким-либо существенным переделкам. Согласно с желаниями и расчетами автора рассказ появился в первой книжке «Вестника Европы» за 1871 год, откуда без изменений перепечатан в VIII дополнительном томе Салаевского

всякого значения, еще гораздо более, чем аналогичная натяжка Пьера Безухова при его апокалиптических вычислениях, также имеющих объектом взаимное отношение между Наполеоном и им самим: — „l'Russe Besouhoff“ (*Ibid.*, стр. 255). Среди офицеров, выведенных Тургеневым, отметим здесь еще характерную фигуру гусара 30-х годов — Беловзорова в автобиографической повести „Первая любовь“ (1860). Не пародирует ли его имя героя повести Марлинского „Лейтенант Белозор“?

¹⁾ Тургенев писал Л. Пичу 1-го декабря 1868 г.: „Я точно знаю год моей смерти—1881 г. Моя мать мне предсказала это во сне: те же цифры, что и год рождения (1818), но иначе поставленные. Я наверное умру в 1881 году, если только это не случится раньше или позже...“ „Письма И. С. Тургенева к его немецким друзьям“, „Вестн. Евр.“ 1909, кн. V, стр. 141. Ср. еще в „Призраках“ (1863), в описании ночи, наступающей редко, „когда семь раз тринацдцать“...

²⁾ „Щук. Сборн.“ вып. VIII, стр. 417; М. М. Стасюлевич и его современники, т. III, стр. 10.

³⁾ М. М. Стасюлевич и его современники, III, стр. 11.

издания «Сочинений И. С. Тургенева» и последующих¹⁾). О своем новом произведении в письмах к друзьям Тургенев отзывался с преднамереннойдержанностью: таков был его обычный тактический прием. Еще не зная, как примет его П. В. Анненков, его «первый» читатель и критик, Тургенев, как бы маскируя личное отношение к рассказу, в письмах к нему тонко иронизировал над своим героем и подчеркивал чисто финансовые выгоды от его помещения в «Вестнике Европы»: «Что касается моего дурачка Теглева, то я совершенно на вас полагаюсь: не напечатание его имеет только ту невыгоду, что лишает меня некоторый пекунии; а литературный гонор (*sic*) тоже чего-нибудь да стоит! Словом это будет совершенно зависеть от вас». 20 января 1871 года Тургенев вновь пишет П. В. Анненкову: «Стасюлевич с обычной своей потрясающей аккуратностью прислал мне 1-й № «Вестника Европы» с моим маленьким вздором. Хорошего в нем только то, что он вышел на целые 8 страниц длиннее, чем я ожидал; стало быть, и пекунии принесет больше»²⁾). Рассказом, кажется, остался доволен один Стасюлевич³⁾, Анненкову же он пришелся не по вкусу: еще 1-го мая 1871 года он писал Стасюлевичу: «о переводе «Стука» на французский диалект я думаю, и не списываясь с Тургеневым, то же, что и вы — пускай переводят, тем более, что слабые вещи Тургенева на вкус русской публики, оказываются хорошими на вкус французской: *témoin Капитан Ергунов*»⁴⁾... По своему появлению

¹⁾ „Вестник Европы“ 1871, кн. I, стр. 50—75, с отмечкой Баден-Баден, 1870. За исключением мелких разночтений в пунктуации — в текстах 1874 и 1880 гг. (самостоятельно просмотренных Тургеневым) — сравнительно с журнальным текстом, разночтений нет, за исключением следующих характерных слов, прибавленных Тургеневым в виде заключения, — к III главе, после описания карточной игры: „Мне после часто приходило на ум, что не удастся ему фокус с картами — кто знает, какой бы она принесла оборот, и как бы он сам взглянул на себя: но эта неожиданная удача окончательно решила дело“. „Слово „пукнуло“, писал Тургенев Стасюлевичу 16 (4) декабря 1870 г., может быть, переменено в „стукнуло“ — т. к. прежде всего следует избегать намека на всякий неблаговидный звук“. Стасюлевич и его совр., III, стр. 11. Характерно, что в журнальном тексте замена произведена, в последующих же переизданиях первоначальное „пукнуло“.

²⁾ „Русск. Обозр.“ 1894, IV, стр. 518; *Ibid.*, 1898, III, стр. 6.

³⁾ „Очень рад, что мой „Стук“ вам понравился“, писал Тургенев Стасюлевичу. Стасюлевич, изд., III, стр. 11.

⁴⁾ Стасюлевич, III, стр. 298. 14-го сентября 1871 г. Тургенев писал Л. Пигу, задумавшему перевести „Стук.. стук.. стук“ на немецкий язык: „Мое „Стук.. стук“ переведено два раза. Это меня очень удивляет“. „Вестн. Евр.“ 1909, кн. V, стр. 152.

ни в печати рассказ Тургенева тоже не вызвал к себе никакого интереса. Лучше других к нему отнесся Н. Н. Страхов. Он усмотрел в последних произведениях Тургенева «чуткое, раздражительное недовольство нашим народным характером, неверие в его проявления». По мнению критика, «Тургенев, очевидно, обобщил свою задачу и стал вообще изображать, как в русской жизни проявляются сильные страсти, как в ней встречаются истории, более или менее романтические, более или менее странные. Перед поэтом как бы постоянно носятся образы западного искусства, Лир, Вертер и пр., и он ищет им подобий в нашей скучной и бледной жизни. Пошлость русского быта, общая низменность нравов и характеров составляют необыкновенно яркий контраст с порывами сильных страстей, с исключительными типами и лицами, в которых как бы открывается иная природа, мир явлений более высокого порядка». С такой точки зрения критик подходит и к очерку «Стук... стук... стук...»: здесь «выставлен пошлый, тупой, неуклюжий и бездушный офицер, который вздумал разыгрывать из себя героя. Ни на нем самом, ни вокруг него нет ничего героического, необыкновенного, способного возбудить и питать фантазию. Но он выдумывает, сочиняет себе несчастия, действия судьбы, чудесные явления. Эти безмерно-упрямые попытки подняться в идеальный мир оканчиваются тем, что герой убивает себя без всякой на то причины, единственно из желания выдержать роль рокового человека. Тут изображен контраст между низменною и тупоюатурою и идеальными стремлениями. Вот как русские люди иногда пытаются быть героями! Они не имеют на это ни прав, ни способностей¹⁾). Отрицательную оценку рассказа дал Постный, по мнению которого большинство произведений Тургенева не удовлетворяет требованиям психологической правды, а создаваемые им характеры часто «стоят в разрез с общими психическими законами человеческой природы», вымышлены и нетипичны. «Тургеневский Теглев не имеет в себе ничего типического, и это характер совершенно индивидуальный,

¹⁾ „Заря“ 1871, № 2. Цитую по перепечатке в „Критических статьях об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом“, СПБ, 1885, стр. 163. На точке зрения Страхова стоит и Буренин, отмечающий близость этой оценки к воззрениям Тургенева на свой рассказ: В. П. Буренин. Литературная деятельность Тургенева, СПБ, 1884, стр. 203—204.

в котором меланхолия до такой степени перемешана с его чисто личными свойствами, также не отличающимися никакой типичностью, что трудно даже сказать, меланхолия ли это или только невежественный, суеверный и болезненно-самолюбивый человек¹⁾). Характерно, что критика ни словом не обмолвилась о Марлинском, о типах его читателя, и как будто прошла мимо указания Тургенева; и Страхов и Постный, несмотря на различие своих точек зрения, оценивали Теглева, как современный им тип русской жизни; не принято было во внимание то, что рассказ отнесен к началу 30-х годов; так посмотрела на рассказ и русская читающая публика.

До Тургенева дошли неблагоприятные отзывы об этом рассказе: всегда охотно сознававшийся в своих недостатках, особенно чуткий к голосу читателя и критика, Тургенев не возражал, но затаил чувство глубокой обиды. Через три года, в письме к А. П. Философовой от 18 августа 1874 г., Тургенев писал: «Как-то неловко защищать свои вещи, но вообразите вы себе, что я никак не могу согласиться, что даже «Стук... стук... стук...» нелепость. — Что же оно такое? — спросите Вы. А вот что: повальная студия²⁾ русского самоубийства, которое редко представляет что-либо поэтическое и патетическое, а напротив, почти всегда совершается вследствие самолюбия ограниченности, с примесью мистицизма и фатализма. Вы мне скажете, что моя студия мне не удалась... Быть может; но я только хотел указать вам на право и уместность разработки чисто психических (неполитических и несоциальных) вопросов³⁾). Еще определенное Тургенев высказался о своем рассказе в письме к С. К. Брюлловой (Кавелиной) 16 (4) января 1877 года: «Но теперь я должен высказать некоторое несогласие с вами (надеюсь, что вы не припишете это авторской мании, которая с любовью останавливается на более плохих и слабых детенышах). Вы

¹⁾ Постный. Неподкрашенная старина, „Дело“ 1872, № 12, стр. 66—67. Критик отмечает близость Теглева к Лучкову („Бретгэр“). Под псевдонимом Постного в „Деле“ писал П. Н. Ткачев (1844—1885) близкий сотрудник Г. Е. Благосветлова по „Русскому Слову“, представлявший из себя довольно заметную фигуру в группе писателей крайнего левого крыла русской журналистики. В. Карпов и М. Н. Мазаев. Опыт словаря псевдонимов русск. пис. СПБ. 1891, стр. 106.

²⁾ В. Буренин, Ibid, стр. 203, предлагает считать это опиской и исправляет на „студию повального“...

³⁾ „Русск. Стар.“ 1889, кн. X, стр. 224 или „Перв. собр. пис.“, стр. 239.

говорите о разных моих незначительных безделках, упоминаете, между прочим, о «Стук... стук...». Представьте, что я считаю эту вещь — не то чтобы удивляться — исполнение может быть, недостаточно и слабо — но одной из самых серьезных, которые я когда-либо написал. Это студия самоубийства, именно русского, современного, самолюбивого, тупого, суеверного — и нелепого, фразистого самоубийства — и составляла предмет столь же любопытный, столь же важный, сколь может быть важным любой общественный социальный и т. п. вопрос. Повторяю, я, вероятно, не сумел проанализировать и выставить это в довольно ярком свете; но я опять-таки утверждаю, что такого рода сюжеты нисколько не уступают каким-либо другим! Не забудьте, что русский самоубийца нисколько непохож на европейского или азиатского — и указать это различие верным, художественным образом — вещь дельная; потому что она прибавляет один документ к разработке человеческой физиономии — а в сущности вся поэзия, начиная с эпопеи и кончая водевилем, другого предмета не имеет. «Уф, скажете Вы, какая *огатио про domo sua!* И поэтому — *je n'insiste plus*¹⁾».

Два этих отзыва, поставленные рядом, полностью раскрывают нам идею и замысел рассказа. Но как случилось, что одна из самых серьезных вещей, которые он когда-либо написал, по его же отзывам, «вздор», единственное достоинство которого в том, что он вышел длиннее и, следовательно, оплатится лучше? Источник таких крайностей в автопризнаниях лежит исключительно в том недоверии, какое сложилось у Тургенева по отношению ко всем его критикам и читателям. Для него крайне характерна подозрительная, самолюбивая осторожность в признаниях, болезненная чуткость ко всякому отзыву со стороны; они еще более усилились с конца 60-х годов, когда Тургенев испытал горький опыт непризнания и неправых укоризн: это необходимо учесть в пользовании его письмами, как фактическим материалом²⁾.

Объяснение рассказа «Стук... стук... стук...» нужно искать

¹⁾ „Русск. Мысль“ 1897, кн. VI, стр. 28—29.

²⁾ В том же 1871 году, когда был напечатан „Стук... стук... стук“ Тургенев, писал Я. П. Полонскому по поводу только что оконченной повести „Вешние воды“: „Если я ошибаюсь, тем лучше. А то Стасюлевич перестанет платить, когда и эта штука хлопнется на подобие Ергунова, Несчастной, Стука и прочих других“ (Перв. собр. пис., стр. 200). Отзыв Тургенева о своей повести выдержан в его обычной презрительно-иронической манере.

в письмах Тургенева к А. П. Философовой и С. К. Брюлловой; их отделяет промежуток в три года, но они замечательно, почти словно близки друг другу: здесь Тургенев высказался, конечно, с полной искренностью. Характерно, что Тургенев считает свой очерк студией современного самоубийства: это существенный факт для определения процесса зарождения замысла, но для собственно историко-литературных целей именно этот первичный момент и не играет решающей роли; задумывая свой рассказ, Тургенев мог иметь в виду психологию современного ему самоубийцы, но это не исключает сложного перекрещающегося влияния, идущего от книг и от личных юношеских воспоминаний; процесс всякого зарождения темы, не представляется возможным определить последовательность этих наслойений, но важно отметить их, каждое в отдельности, если они ясно различимы в той последней форме, какую произведению придал художник.

При обработке своего рассказа Тургенев центр своего внимания перенес в область психических явлений, он разрабатывает «психический вопрос» в противовес занимающим критику вопросам социально-общественным. Выясняя для себя психологию самоубийцы, Тургенев воспользовался своими личными юношескими воспоминаниями, и, чтобы лучше характеризовать своего героя, следя своим обычным приемам, отнес его к типу читателя Марлинского; указание случайно, неограниченно: оно не характеризует и исторического типа 30-х годов, не поясняет и самого Теглева; интерес «психологической студии» Тургенева не здесь, и ею нельзя пользоваться, как историческим документом: интерес тургеневского рассказа в замечательно тонком анализе душевных движений и в освещении таинственных проблем бытия. Но в то же время указание на Марлинского вводит нас в круг критических воззрений Тургенева и подчеркивает замечательную устойчивость тех его литературных симпатий и антипатий, которые внушиены были ему Белинским в начале 40-х годов.

М. П. Алексеев.

„Песнь торжествующей любви“ Тургенева.

(Опыт анализа).

Своеобразные стилистические пути наметились в творчестве Тургенева последних годов его литературной деятельности. Тургенев этого времени пишет новые для него по форме «стихотворения в прозе», — новые, если не считать рассказа «Довольно», написанного значительно раньше, большим стихотворением в прозе. Тогда же наблюдается некоторый уклон в сторону прежде чуждого Тургеневу символизма, — в этом отношении особенно характерен рассказ «Часы» (1875), в котором выдвинута тема: неодухотворенный предмет, часы, принимает участие в жизни героя и с нею самым удивительным образом сплетается. Уже в 60-х годах заметное влечение Тургенева к фантастическому, необъяснимому теперь значительно крепнет: одно за другим следуют произведения, в которых сверхчувственное играет не малую роль, в 1876 г. — «Сон», в 1877 г. — «Рассказ отца Алексея», в 1881 г. — «Песнь торжествующей любви», в 1882 г. — «Клара Милич». Наконец, наряду с этим Тургенев делает еще одну попытку, — отказаться от свойственной ему манеры рассказа и перенести в свое творчество чужую форму, — он создает стилизацию — «Песнь торжествующей любви».

В дальнейшем я постараюсь дать лишь описание этой новеллы Тургенева, оставляя в стороне более глубокий вопрос о том, чем вызваны и обусловлены были поиски Тургеневым новых поэтических форм, так как этот вопрос не может быть разрешен путем анализа одной только «Песни торжествующей любви».

«Песнь торжествующей любви» была написана летом 1881 г. и напечатана в том же году в 11-й книжке «Вестника

Европы». Неожиданно для самого Тургенева, который считал свое новое произведение «безделкой», «легонькой чепухой», — «Песнь торжествующей любви» имела «чуть не огромный успех». О ней заговорили в журналах и газетах, по поводу ее полемизировали, затрагивали общие вопросы искусства, ее переводили на иностранные языки.

Читатели ценили в «Песни» ее уводящую от повседневной жизни сказочность. Скульптор Антокольский в письме к Мамонтовой (декабрь 1881 г.) пишет, что он благодарен Тургеневу за «милую сказку», за возможность забыться, «бредить в фантастическом сне»¹⁾. Возможно, что Тургенев желал подобного восприятия своего рассказа; по крайней мере, приведенные слова Антокольского вполне гармонируют с эпиграфом «Песни торжествующей любви»: «Wage du zu irren und zu träumen».

Указывали критики и на поэтические достоинства этого произведения Тургенева. Буренин отмечает, «что «Песнь торжествующей любви» по необыкновенно художественной обработке обращает на себя особенное внимание: подобного рода изящных новелл немного отыщется даже и в европейской литературе, не только в русской». Тургенев «превосходит в своем маленьком шедевре таких мастеров, как Бейль и Мериме, новеллы которых прославлены на целый свет»²⁾.

Кони особенно ценит в «Песни» гармонию между внутренней и внешней ее формой. «Мне думается», говорит он, «что ни в одном из чьих-либо произведений на русском языке не доведено до такого совершенства соответствие слов и выражений смыслу содержания, и не связаны так тесно мысль и осуществление ее в живом слове». Темп речи в «Песни», по мнению Кони, как бы символизирует ход действия. «Спокойный, сжатый, почти летописный язык начала рассказа сменяется, как только появляется загадочная фигура Муций, языком, в котором слышится тревога, и слова следуют одно за другим, как удары горячечного пульса... Но сходит со сцены на время Муций, и снова в языке наступает успокоение, окончательно сменяемое, со вторичным

¹⁾ Антокольский, его жизнь, творения, письма и статьи, стр. 144. Изд. Вольфа, 1905 г.

²⁾ В. Буренин. Литературная деятельность Тургенева. СПБ. 1884 г. Зелинский. Собрание критических материалов для изучения произведений И. С. Тургенева. Вып. III, стр. 192.

появлением Муция, удивительной образностью, силой и мрачной красотой слова, чтобы завершиться примирительными аккордами, в самом конце которых, однако, снова звучит тревожная нота¹⁾.

Но было бы ошибочным думать, что «Песнь торжествующей любви» вызвала только положительные отзывы. Той части русской критики и общества, которая требовала от художественного произведения идейности, злободневности, освещения общественных вопросов, не могло, конечно, понравиться произведение, не заключавшее в себе социально-политической тенденции и даже не изображавшее современной действительности. В своих литературных воспоминаниях Н. С. Русанов рассказывает, что «многие были прямо возмущены... отчужденностью Тургенева от русской жизни и ее вопросов», той «тупочувственностью», которая сказалась в «Песни торжествующей любви». В доказательство Русанов приводит любопытные выдержки из пародии «одного радикала» на «Песнь торжествующей любви».

„Посмотри“, и вверх ногами
Пред сеньорю стал гость,
Опираясь волосами
На бамбуковую трость.

Так преломилась в карикатуре первая встреча Валерии с Муцием после его возвращения. А переживания Валерии в конце пародируются следующим образом:

Извини, прости, мой милый...
Извини: ведь я—во сне...
Написал блондин картину
На брюнетовой спине²⁾.

Также отрицательно отнесся к «Песни торжествующей любви» Михайловский. Признавая за ней художественные достоинства, он считал ее ничтожной по содержанию. Это — «поль-де-коковский анекдот, который решительно не стоило вставлять в такую блестящую роскошью фантазии рамку»... «Расскажите этот самый анекдот во всей его нагой правде, без всех этих скрипок, немых малайцев, змей и яшмовых чашечек, и если

ваши слушатели не скажут, что это мерзость, так только потому, что это — слишком уж вульгарная, приевшаяся история¹⁾).

Подверглась «Песнь торжествующей любви» и идейным истолкованиям.

Незеленов полагал, что ее основная идея есть безотрадная мысль о торжестве в человеке животного начала над духовным, о победе грубой материальной природы над благородным стремлением человека к духовному бессмертию²⁾.

С другой стороны видели в «Песни» аллегорию общественного характера. Так, Виницкая в своих воспоминаниях о Тургеневе рассказывает, что, беседуя с ним о «Песни торжествующей любви», она предложила ему следующее толкование этого произведения: «Фабий и Муций олицетворяют собой два противоположных направления; Валерия — общество, а немой малаец — народ». Тургенев будто бы согласился с ней³⁾.

Эта наличность критических отзывов свидетельствует о литературной жизнеспособности «Песни торжествующей любви» в момент ее появления. Но эта маленькая новелла Тургенева взволновала не только читателя 80-х годов; есть несомненные данные, что она продолжает нравиться читающей публике конца XIX и начала XX века; она послужила либретто для двух опер — Гарцевельда (1895 г.), Симона (1898 г.), была инсценирована для кинематографа; сделаны были и новые ее переводы на иностранные языки⁴⁾. Наконец, недавно, книгоиздательство «Геликон» в Берлине выпустило «Песнь торжествующей любви» отдельным изданием, с иллюстрациями В. Н. Масютина.

Чем интенсивнее те взаимоотношения, которые устанавливаются между поэтическим произведением и читателем, тем властнее требует литературное явление от исследователя своего научного изучения.

Сюжет «Песни торжествующей любви» один из тех, которые не раз были использованы в новеллистической литературе. Одну

¹⁾ Н. Михайловский. Записки современника. Полн. собр. соч., изд. 4-е, СПб., 1908, т. V стр. 535.

²⁾ А. Незеленов. Тургенев в его произвед. СПб. 1885. Зелинский вып. III, стр. 198.

³⁾ А. Виницкая. Воспоминания о И. С. Тургеневе. „Новое Время“, 1895 г. № 6784.

⁴⁾ См. Neue Revue. Halbmonatschrift für das öffentliche Leben. Herausgegeben von Josef Ad. Bondy. Berlin, 1908, № 1.

¹⁾ Кони. Памяти Тургенева.—На жизненном пути, т. II, стр. 424—25.

²⁾ Н. С. Русанов. Из литературных воспоминаний. „Былое“, 1906 г. Декабрь, стр. 48—49.

и ту же девушку любят два друга; за одного из них она выходит замуж, другой отвергнутый уезжает. Но, возвратившись через несколько лет, он все-таки добивается любви героини, а ее муж мстит ему.

Подобного же рода фабула была разработана Тургеневым и раньше в рассказе «Сон», в вводном эпизоде с матерью героя. Сюжетная схема и расположение действующих лиц совершенно однородны с «Песнью торжествующей любви». Героиня, как и Валерия, любит своего мужа, но против воли подчиняется страсти влюбленного в нее офицера. Более того, аналогичны не только общие контуры обоих рассказов, но и многие детали их. У офицера «черные, злые глаза», смотрит он «так дерзко и странно»¹⁾. У Муция — темнокарие глаза без блеска; прощаясь с Валерией после первой встречи по возвращении, он «пожал ей руку, ...так настойчиво заглядывая ей в лицо, что она, хоть и не поднимала век, однако, почувствовала этот взгляд на внезапно вспыхнувших своих щеках». Героиня рассказа «Сон» испытывает сильный страх перед офицером, — Валерия, после встречи с Муцием, «вспомнила, как и в прежние годы она его (Муция) побаивалась... и теперь нашло на нее недоумение». Свидания главных героев обоих рассказов происходят при необыкновенных условиях. Героиня рассказа «Сон» в первый раз после замужества осталась одна в комнате; «вдруг ей стало очень жутко, так что она даже вся похолодела и затряслась. Ей почудился легкий стук за стеной — так собака царапает — и она начала глядеть на ту стену... Вдруг что-то там шевельнулось, приподнялось, раскрылось... И прямо из стены, весь черный, длинный, вышел тот ужасный человек с злыми глазами! Она хотела закричать и не могла. Она совсем замерла от испуга. Он подошел к ней быстро, как хищный зверь, бросил ей что-то на голову, что-то душное, тяжелое, белое... Что было потом, не помню... Не помню. Это походило на смерть, на убийство»... Еще более таинственны любовные встречи Валерии и Муция, потому что оба находятся в сомнамбулическом состоянии. Муций появляется так же, как и офицер: «дверь, завешенная бархатным пологом, безмолвно чернеет во впадине стены. И вдруг этот

¹⁾ Все цитаты из произведений Тургенева приводятся по «Полному собранию сочинений» его — Приложение к журналу „Нива“ за 1898 г.

полог тихонько скользит, отодвигается... и входит Муций». Валерия после свиданий с ним испытывает не меньший ужас, чем героиня рассказа «Сон». «Стена от ужаса, после долгих усилий, проснулась Валерия. Еще не понимая, где она и что с нею, она приподнимается на кровати, озирается... Дрожь пробегает по всему ее телу». Одинаковы и развязки. Валерия, как и героиня «Сна», должна стать матерью. Офицер, как и Муций, смертельно ранен, правда, при иных обстоятельствах, чем в «Песни торжествующей любви», но так же, как и Муций (читатель может предполагать, что Муций воскрешен малайцем), он выздоравливает.

Как видно из сделанных сопоставлений, сюжеты «Песни торжествующей любви» и «Сна» совпадают не только общей схемой, которая представляется в таком виде: герой удовлетворяет свое страстное чувство к женщине помимо ее воли, но и отдельными подробностями: взгляд героя; страх героини и ее ужас после совершившегося; смертельная рана героя. Но между сюжетом рассмотренного эпизода из рассказа «Сон» и «Песни торжествующей любви» имеется в одном отношении существенная разница. В рассказе «Сон» ему не придано сверхестественного характера, как это сделано Тургеневым в «Песни торжествующей любви». Тем не менее, основной мотив рассказа в целом, мотив сна, имеет тот же отпечаток необъяснимого, как и основной мотив «Песни торжествующей любви». Вообще, мотив сновидений в произведениях Тургенева играет видную роль, редкое произведение обходится без него. Но разработка этого мотива варьируется: иногда сон получает у Тургенева реалистическую трактовку и представляет собой воспроизведение впечатлений действительности («Первая любовь», «Несчастная» и др.), но чаще сновидение принимает у него несколько мистический оттенок, например, предвещая смерть («Живые монстры», «Степной король Лир», «Бригадир» и др.), или воспроизводя то, что совершается в данный момент или должно совершиться. Именно, в эту последнюю фантастическую форму облечён мотив сна в рассказах «Песни торжествующей любви» и «Сон».

Валерии «привиделся необычайный сон». «Ей почудилось, что вступает она в просторную комнату с низким сводом». Комната эта убрана с восточной роскошью; в нее входит Муций; он кланяется, раскрывает объятия, смеется... Его жесткие руки обвивают стан Валерии; его сухие губы обожгли ее всю... она

падает навзничь, на подушки». Этот же сон приснился Муцио, — он его рассказывает. А дальнейшее развитие действия показывает, что действительность вполне совпала с содержанием сна.

Героя рассказа «Сон» время от времени преследовало сновидение: ему снилось, что он отыскивает своего отца, но отец во сне никаким образом не похож на того, кого он наяву считает им. Через некоторое время он встречает человека, которого видел во сне, и этот человек действительно оказывается его отцом. Следуя как-то за ним, герой попадает на неизвестную ему улицу — «эта улица, которая растянулась перед моими глазами, вся немая и как бы мертвая — я ее узнал. Это была улица моего сна».

Не только в рассказе «Сон» наметились впервые сюжетная схема и некоторые мотивы, развернутые впоследствии в «Песни торжествующей любви», но и другие собственные произведения дали Тургеневу материал для нее. Фантастическое «Песни» строится не только на мотиве сна, но и на мотиве передачи на расстоянии слов, звуков, внушающих или определенный поступок, или определенные ощущения. «Луна опять взошла на безоблачное небо; и вместе с ее лучами, сквозь полуопарапанные стекла окон, со стороны павильона — или это почудилось Фабию? — стало вливаться дуновение, подобное легкой пахучей струе... вот, слышится назойливое страстное шептанье... и в тот же миг он заметил, что Валерия начинает слабо шевелиться». Валерия непосредственно за вырвавшимся шепотом стремится навстречу Муцио. Герою «Фауста» слышится, после неудавшегося свидания с Верой, таинственный, зовущий его голос. Он рассказывает: «Чувство тоски во мне росло и росло; я не мог лежать долее; мне вдруг опять почудилось, что кто-то зовет меня умоляющим голосом... Я приподнял голову и вздрогнул: точно, я не обманывался: жалобный крик примчался издалека и привлек, слабо дребезжа, к черным стеклам окон. Мне стало страшно: я вскочил с постели, раскрыл окно. Явственный стон ворвался в комнату и словно закружился надо мной. Весь похолодев от ужаса, внимал я его последним, замиравшим переливам... Сова ли это кричала в роще, другое ли какое существо издало этот стон, я не дал себе тогда отчета, но как Мазепа Кочубею, отвечал криком на зловещий звук. — Вера, Вера! —

воскликнул я: — ты ли это зовешь меня?.. Сердце во мне билось болезненно, хоть и не часто. Я уже не мог предаваться мечтам о счастьи; я уже не смел верить ему».

Мотив этот, впервые намеченный в «Фаусте» (в 1855 г.), снова появляется в 1881 г. в «Песни торжествующей любви» и переходит в «Клару Милич» (1882 г.). Аратову «почудилось: кто-то шепчет ему на ухо... «Стук сердца, шелест крови», подумал он... Но шепот перешел в связную речь. Кто-то говорил по-русски, торопливо, жалобно и невнятно. Ни одного отдельного слова нельзя было уловить... Но это был голос Клары! Аратов открыл глаза, приподнялся, облокотился... Голос стал слабее, но продолжал свою жалобную, спешную, попрежнему невнятную речь».

Не только мотив передачи звуков на расстоянии сближает три указанных произведения Тургенева, но и та форма, которая придана здесь необъяснимому. Каждый раз, когда действующее лицо слышит таинственный голос, Тургенев указывает на возможность реалистического комментария: Фабию, может быть, просто почудилось, герой «Фауста», возможно, слышал крик совы, а Аратов принял «стук сердца, шелест крови» за голос Клары.

В «Песни торжествующей любви» повторяются не только знакомые из более ранних произведений Тургенева сюжетные моменты, но и некоторые отдельные образы, например, образы, связанные с передачей музыкальных ощущений. Три раза играет Муций свою чарующую песнь торжествующей любви. Звуки ее даются Тургеневым в движении: они льются, изгибаются, «страстная мелодия полилась из под широко проводимого смычка, полилась, красиво изгибаясь, как та змея, что покрывала своей кожей скрипичный верх». Это — традиционный прием Тургенева в моторных образах воспроизводить музыкальные впечатления, которым он уделяет в своих произведениях немало внимания. Герой рассказа «Переписка» сравнивает звуки флейты с порханием бабочки. «Особенно помню я трель маленькой флейты, среди глухих возгласов труб; она, казалось, порхала, как бабочка, вокруг моей лодки».

В музыке Тургенев всегда подчеркивает ее выразительность, аффективность. Песня, которую играет Муций, страстная, торжествующая; чтобы передать этот ее оттенок, Тургенев привле-

кает яркие, световые образы огня, горения, — «и таким огнем, такой торжествующей радостью сияла и горела эта мелодия, что и Фабию, и Валерий стало жутко на сердце».

Вся «песнь счастливой, удовлетворенной любви» Муция является повторением того, что уже однажды изобразил Тургенев — именно музыки Лемма в «Дворянском гнезде». Звуки под рукой Лемма льются, струятся; мелодия их страстная, пылает любовью: «Вдруг ему (Лаврецкому) почудилось, что в воздухе, над его головою, разлились какие-то дивные, торжествующие звуки... певучим сильным потоком струились они». «Сладкая, страстная мелодия с первого звука охватывала сердце; она вся сияла, вся томилась вдохновеньем, счастьем, красотою; она росла и таяла... Лаврецкий выпрямился и стоял похолоделый и бледный от восторга. Эти звуки так и впивались в его душу, только что потрясенную счастьем любви; они сами пылали любовью».

Во время игры луна озаряет Лемма; луна тоже светит, когда играет (вторично) Муций. «Когда замер последний звук, луна зашла за облако, в комнате вдруг потемнело».

Подводя итоги, можно констатировать: 1) что сюжет «Песни торжествующей любви» не представляется новым для Тургенева: и общая схема, и некоторые подробности, и отдельные мотивы, вплетенные в канву его, являются повторением того, что уже прежде давал Тургенев и 2) что такое же использование более ранних произведений наблюдается в «Песни» до известной степени и в отношении материала образного.

Но сюжет «Песни торжествующей любви» соткан не только из тех нитей, которые уже раньше служили Тургеневу в создании его некоторых произведений. В критической литературе о Тургеневе последнего времени имеются указания, что замысел «Песни» созревал под влиянием литературных воспоминаний. Так, Гершензон сопоставляет «Странную историю» Бульвера с «Песнью торжествующей любви»¹⁾, а Родзевич считает, что сцена оживления малайцем трупа Муция «явно навеяна» рассказом Эдгара По «Мистер Вальдемар»²⁾. Возможно, с изве-

¹⁾ Мечта и Мысль И. С. Тургенева. Т-во „Книгоиздательство Писателей“ в Москве, 1919.

²⁾ Тургенев. К столетию со дня рождения. Статьи I. Киев. Кн-во „Летопись“, 1918 г.

стной долей вероятности, указать и другие литературные реминисценции. На фантастическую обработку сюжета могла оказать некоторое влияние «Страшная месть» Гоголя, сюжетная схема которой аналогична фабуле «Песни торжествующей любви»: муж и жена любят друг друга, но появляется третье лицо, всяческими ухищрениями добивающееся измены жены; разница лишь в том, что это третье лицо находится в родственных отношениях с героиней. Это сходство в голом осте рассказов пока еще ничего не говорит о влиянии Гоголя, так как оно может быть объяснено тем, что и Гоголь, и Тургенев использовали независимо друг от друга одну и ту же распространенную сюжетную схему новеллы. Аналогичным моментом «Страшной мести» и «Песни торжествующей любви», который позволяет предполагать некоторое влияние Гоголя на Тургенева, являются те средства, к которым прибегают колдун и Муций, чтобы приобрести любовь героинь. Колдун, как и Муций, чародействует, вызывая душу Катерины (в «Песни торжествующей любви» на свидание приходит сама Валерия). Во время колдовства «светлица осветилась... тонким розовым светом. Казалось, с тихим звоном разливался чудный свет по всем углам»¹⁾). Сюда прилетает душа Катерины. У Тургенева сохраняется то же розовое освещение. При появлении Валерии «бледно-розовый свет отовсюду проникает в комнату»... Колдун во время своих чародействий, как и Муций, произносит заклинания. Он «взял кухоль, выделанный из какого-то чудного дерева, покерпнул им воды и стал лить, шевеля губами и творя какие-то заклинания»²⁾). А Муций угождает вином Фабию и Валерию, при чем «над ее чашечкой он, наклонясь, что-то прошептал, потряс пальцами». В момент колдовства Катерина, как и Валерия, спит; ей снится то, что в действительности происходит с ней, — снится ей, будто отец ее — колдун и уговаривает полюбить его. Если возможно предполагать в «Песни торжествующей любви» литературные воспоминания, связанные с «Страшной местью» Гоголя, то, во всяком случае, нужно отметить, что навеянные подробности принимают у Тургенева несколько иной характер, так как он не придал своему произведению чисто сказочного характера, как это сделал Гоголь. Фан-

¹⁾ Гоголь. Соч. Изд. Маркса, 1901, т. I, стр. 208.

²⁾ Ibid., стр. 220.

тастическое в рассматриваемом эпизоде «Песни торжествующей любви» может найти то или иное позитивное объяснение: Валерия загипнотизирована Муцием; ей внушены им определенные поступки и т. п.

На ряду с указанными отражениями «Страшной мести», можно найти в «Песни торжествующей любви» и другие, например, из произведений Флобера. Стараясь воскресить Муция, малаец прибегает к целому ряду загадочных магических действий. «Около кресла, на полу, усеянном засохшими травами, стояло несколько плоских чашек с темной жидкостью, издававшей сильный, почти удущливый запах, запах мускуса. Вокруг каждой чашки свернулась, изредка сверкая золотыми глазками, небольшая змейка медного цвета». Когда малайцу удается заставить Муция поднять голову, «темная жидкость в чашках закипела; самые чашки зазвенели тонким звоном, и медные змейки военнообразно зашевелились вокруг каждой из них». В обряде малайца участвуют змеи, которые совершают ряд магических движений. С подобным мотивом мы не раз встречаемся у Флобера в *«La tentation de saint Antoine»*, в *«Salammbo»*. Достаточно вспомнить из последнего романа эпизод приготовлений Саламбо к похищению Зaimфа. Чтобы помочь себе в рискованном предприятии, Саламбо совершает ряд сложных обрядов, в которых не малая роль выпадает на долю змеи, Питона. Он под звуки музыки вползает в комнату. Глаза его сверкают ярче карбункула (в «Песни торжествующей любви» змейки блестят своими золотыми глазками); он обвивается вокруг Саламбо. Когда музыка умолкает, змея развивает свои кольца и падает на землю¹⁾). В «Песни торжествующей любви» то же движение

¹⁾ „Cependant la lourde tapisserie trembla, et par-dessus la corde qui la supportait, la tête du Python apparut. Il descendit lentement comme une goutte d'eau qui coule le long d'un mur, rampa entre les étoffes épandues, puis la queue collée contre le sol il se releva tout droit et ses yeux, plus brillants que des escarboucles, se dardaient sur Salammbo... le Python se rabattit et lui posant sur la nuque le milieu de son corps, il laissait pendre sa tête et sa queue comme un collier rompu dont les deux bouts traînent jusqu'à terre. Salammbo l'enroula autour de ses flancs, sous ses bras entre ses genoux; puis le prenant à la mâchoire elle approcha cette petite queue triangulaire jusqu'au bord de ses dents... il (le Python) serrait contre elle ses noirs anneaux tigrés de plaques d'or... et du bout de sa queue il lui battait la cuisse tout doucement; puis la musique se taisant il retomba“. (Salammbô, ed. 1863, Michel Levy Frères, p. 283—284).

змей под музыку. Показывая Валерии и Фабию фокусы, Муций «принялся вызывать, насвистывая на маленькой флейте, из закрытой корзины ручных змей: шевеля жалами, показались из-под пестрой ткани их темные, плоские головки».

Это сходство между магическими сценами «Песни торжествующей любви» и «Саламбо» еще не делает достаточно убедительным утверждение, что на «Песнь» оказал влияние Флобер, но основание предполагать соответствующие реминисценции оно несомненно дает, тем более, что и в стиле «Песни торжествующей любви», посвященной, кстати сказать, памяти Флобера, также проявляется некоторая близость к нему. Характерна в этом отношении принятая Тургеневым манера описания стран, которые посетил Муций, и вещей, которые привез он с востока. Делая описание, Тургенев детально перечисляет предметы; существительные идут одно за другим, время от времени связываясь союзом «и», и лишь изредка получая определения: Муций «выложил с помощью малайца привезенные редкости: ковры, шелковые ткани, бархатные и парчевые одежды, оружия, блюда и кубки, украшенные финифтью, золотые и серебряные вещи, обделанные в жемчуг и бирюзу, резные ящики из янтаря и слоновой кости, граненые бутылки, пряности, курева, звериные шкуры, перья неведомых птиц»... «Он говорил о виденных им далеких странах, заоблачных горах, безводных пустынях, о реках, подобных морям; говорил о громадных зданиях и храмах, о тысячелетних деревьях, о радужных цветах и птицах». Тургеневу в других его произведениях чужд в описаниях этот прием перечисления предметов, зато Флобер пользуется им не раз в *«Salammbo»*, в *«La tentation de saint Antoine»*, вообще, там, где он говорит о Востоке. В виде иллюстрации можно напомнить, напр., одно описание из *«La tentation de saint Antoine»*: «Voici du baume de Génézareth, de l'encens du cap Gardefan, du ladanon du cinnamone, et du silphium, bon à mettre dans les sauces»¹⁾). Впрочем, нужно отметить, что в подборе предметов у Флобера гораздо более специфически восточного, чем у Тургенева, — у него бальзам, фимиам, ладан, и т. п., тогда как Тургенев более нейтрален, говоря лишь о тканях, коврах и оружии.

¹⁾ G. Flaubert. *La tentation de saint Antoine*, стр. 48. Paris. Bibliothèque Charpentier, 1913.

Некоторые фантастические моменты рассказа представляются, таким образом, литературно навеянными, и характерно здесь именно то, что литературное воспоминание почти всегда возникает у Тургенева в том случае, когда чудесное принимает необычайный для него оттенок, например, при изображении магических действий (вызыванье Муцием Валерии на свидание; воскрешенье малайцем Муция). В сверхественном своей новеллы, как и других рассказов, Тургенев сплошь да рядом, как мы видели, выдвигает возможность рационалистического истолкования; он указывает рядом с чудесным реальную причину, которая могла ее вызвать.

Но в одном эпизоде «Песни торжествующей любви» Тургенев изменил своей обычной манере. Фабий, желая узнать о судьбе Муция, проникает в павильон и видит Муция, более похожего на мертвеца, чем на живого человека. Он «оказался трупом». «Окаменелая голова завалилась на спинку кресла и протянутые, плашмя положенные руки недвижно желтели на коленях. Грудь не поднималась». Но под магическим воздействием малайца «к неописанному ужасу Фабия, голова Муция медленно отделилась от спинки кресла и потянулась вслед за руками малайца»; через несколько мгновений «веки мертвеца затрепетали, неровно расклеились и из-под них показались тусклые, как свинец, зеницы... Губы Муция раскрылись тоже, и слабый стон задрожал на них». Фабия испугали эти, как ему показалось, «бесовские заклинания», и он бросился бежать. Несколько часов спустя он увидел, как из павильона «поддерживаемый малайцем... появился Муций. Лицо его было мертвенно, и руки висели, как у мертвеца, но он переступал... да! переступал ногами, и, посаженный на коня, держался прямо и ощупью нашел поводья». Реалистическая интерпретация в данном случае несколько затруднительна. Не утверждая категорически ни смерти Муция, ни его воскрешения, Тургенев оставляет читателя всецело во власти догадок.

Этот эпизод воскрешения Муция, не сопровождаемый рационалистическим комментарием, должен сгустить чудесное рассказа, а в связи с ним можно указать и на своеобразный подход Тургенева к разработке фантастических мотивов, — на прием своего рода стилистического удараия, целью которого является усиление впечатления необъяснимости, сверх-

естественности изображаемых событий. Достигается этот эффект подчеркиванием «загадочных», «тайственных», «небывалых» деталей происходящего. Муций привез с востока множество предметов, «самое употребление которых казалось таинственным и непонятным». Он подарил Валерии ожерелье: «оно показалось ей тяжелым и одаренным какой-то странной теплотой»... «Чем-то сказочным веяло» от его рассказов. Вино, которым он уготкал Валерию и Фабию, «загадочно блестело, налитое в яшмовые чашечки». В комнату, в которую входит во сне Валерия, проникает свет, озаряя все предметы таинственно и однообразно»... «В приемах Муция, во всей его повадке проявлялось нечто чуждое и небывалое».

Итак, несложный новеллистический сюжет «Песни торжествующей любви», построенный в обычной форме треугольника: жена, муж и возлюбленный, впитал в себя ряд фантастических мотивов, в большей своей части подсказанных Тургеневу литературным чтением, и чуждых его более ранним произведениям. Если чудесный элемент рассказа оказался до известной степени чем-то новым, извне внесенным в творчество Тургенева, то это же самое можно утверждать и относительно некоторых композиционных приемов «Песни торжествующей любви».

Рассказ имеет рамку. Он начинается словами: «Вот, что я вычитал в одной старинной итальянской рукописи» и соответственным образом обрывается: «На этом слове оканчивалась рукопись». Композиционное обрамление сравнительно часто встречается у Тургенева — «Собака», «Первая любовь», «Степной король Лир», «Рассказ о Алексее» и др., при чем обычно этому приему свойственна несколько иная форма: кто-нибудь рассказывает собравшемуся обществу о виденном или слышанном.

Между тем, в «Песни торжествующей любви» рамка образуется ссылкой на итальянскую рукопись. Подобный способ обрамления, характерный для поэтов-стилизаторов, любящих цитировать старинные манускрипты, хроники, летописи и т. п., был выбран Тургеневым не случайно, а в полном соответствии с той художественной задачей, которую онставил себе в данном случае, — задачей стилизации. Указание на этот замысел дает сам Тургенев в письме к Ж. А. Полонской, где он прямо называет

«Песнь торжествующей любви» итальянской новеллой. — «Неожиданная судьба моей итальянской новеллы! В России ее не только не ругают, но даже хвалят»...¹⁾). Сходство «Песни торжествующей любви» с итальянской новеллой было замечено также и читателями, и критикой. Тот же Антокольский, давая положительный отзыв о «Песни торжествующей любви», видел ее дефект лишь в том, что она является подражанием итальянским новеллам²⁾). Ю. Елагин³⁾ находил, что «Песнь торжествующей любви» — очень удачная подделка под стиль и общий колорит новеллистов, стоявших на рубеже средневековья и новых времен». Если бы в этом произведении не было фантастики и в основе ее не лежала столь часто встречающаяся у Тургенева идея об «ошибках сердца», приводящих к гибели, то «можно было бы подумать, что этот рассказ есть мастерская художественная обработка одной из итальянских новелл XIII века». В этом заключении Елагина, помимо общего сближения «Песни торжествующей любви» с новеллой, любопытно указание на то, что прообразом тургеневского рассказа являлась итальянская новелла именно XIII века. Но, к сожалению, Елагин не дает характеристики этой новеллы, и потому его утверждение в этой части требует доказательств.

Действительно, литературный анализ «Песни торжествующей любви» показывает, что она является стилизацией в манере итальянской новеллы эпохи Возрождения. Что же касается более точного хронологического определения, то, несмотря на несомненную эволюцию новеллы в течение такого длительного периода, как эпоха Возрождения, она и на протяжении нескольких веков сохранила стилистические приемы особого повествовательного рода, и потому возможно говорить о стилизации новеллы в целом, не разделяя ее на хронологические группы.

Итальянская новелла эпохи Возрождения, как литературный вид, характеризуется определенными чертами: в ней — преобладание действия над остальными элементами повествования; в основе новеллистического действия лежит происшествие (иногда — одно, иногда — несколько; при чем в последнем слу-

чае происшествия лишь внешне связаны между собой героям, носителем действия, а каждое из них вполне самостоятельно. Так, например, новелла пятая второго дня Боккачио повествует в своей первой части о том, как ловкая сеньора обманула Андреуччио ди Пьетро, назвавшись его сестрой, а во второй — как Андреуччио пришлось принять участие в краже). Новелла — рассказ о происшествии; сами новеллисты подчеркивают это. Так Франко Саккетти начинает свою новеллу «Сад Пуччи»¹⁾ словами: «Антонио Пуччи, флорентиец и автор множества стихотворений, попросил, чтобы я описал в одной новелле происшествие, которое с ним случилось и над которым он сам тогда посмеялся, как и мы сейчас готовы над ним посмеяться». Новелла сплошь да рядом начинается словами: «рассказывают», или «я расскажу» и т. п. Новеллист, как опытный и искусный рассказчик, не сразу выдвигает излагаемое им происшествие, он исподволь подведет к нему слушателя (читателя), расскажет о причинах, его вызвавших, и о последствиях, которые оно имело. Схема действия в любовной новелле (ее мы должны сравнивать с «Песнью торжествующей любви») такова: герой увидел героиню (или наоборот), полюбил — завязка действия (причина следующего происшествия). Преодолев препятствия, добился взаимности. Препятствия в своей совокупности образуют происшествие — центральную часть новеллы; после которой заключительный момент — рассказ о последствиях любви, которому придается форма резюме: любовники продолжают ловко обманывать мужа, родных, или же окружающие узнают об их отношениях и, вмешавшись, приводят к определенному концу: женитьбе, разрыву и т. п. Действующих лиц в новелле немного: героиня, ее муж, возлюбленный (или же героиня и два соперника), служанка (старуха), помогающая влюбленным. Действие развивается в зависимости от героя и героини, непосредственно связано с ними; линия действия переключается от одного к другому. Новелла сразу вводит в действие, намечает с первых же слов своих действующих лиц, при чем характеристика их крайне проста: указывается происхождение героя (героини), бросается несколько замечаний об их внешности: герой — строй-

¹⁾ Первое собрание писем И. С. Тургенева, стр. 391.

²⁾ Выше назван. соч., стр. 444.

³⁾ Псевдоним Ю. Н. Говорухи-Отрока (статья „Писатели минувшего периода“ в „Русском Вестнике“, 1890, IV, 282—313).

¹⁾ Новеллы Итальян. Возрождения, избран. и переведен. П. Муратовым. Кн.—во Некрасова, М. МCM XII, стр. 145.

ный, прекрасный, герояня — красавица. Психологический анализ почти отсутствует; если же он и вводится в новеллу, то представляет собою воспроизведение душевных переживаний в форме разговора героя с самим собой. Новелла любит подчеркивать исторический колорит ссылками на исторические события, свидетельствами современников и т. д.

Аналогично новелле композиция «Песни торжествующей любви» является, главным образом, композицией действия. Этот вид композиции Тургеневу, вообще, почти чужд. Большая часть его произведений представляет собой развернутый психологический портрет; в этом отношении характерны те заглавия, которые Тургенев дает порой своим произведениям. Это — собственные имена («Андрей Колосов», «Ася», «Яков Пасынков», «Рудин» и др.). Они сразу показывают, что центр произведения — в действующем лице, в его характере, психологии. Иногда к портрету присоединяется и слабо выраженное действие, по преимуществу, внутреннее, любовное, необходимое, главным образом, для того, чтобы показать, как проявляет себя та или другая человеческая индивидуальность в действии. Напротив, в «Песни торжествующей любви» биографии действующих лиц, их характеристики и связанные с ними статические сцены, диалоги, недвигающие действия, или отсутствуют, или встречаются в очень умеренном количестве. Подобно новелле, «Песнь торжествующей любви» выдвигает проблему действия, но разрешает ее несколько иначе.

Действие в рассказе Тургенева завязывается аналогично новелле: Фабий и Муций, увидя на празднике Валерию, влюбляются в нее, но дальнейший ход действия не совпадает с новеллистическим, так как Тургенев не только рассказывает происшествие, но и изображает те переживания, которые оно вызывает в душе его героев — Валерии и Фабия. К действию внешнему (новеллистическому) он присоединяет и действие внутреннее, психологическое. Лицом действующим в его новелле является Муций; он совершает ряд поступков: рассказывает о Востоке, показывает вещи, оттуда привезенные, играет на скрипке, страстным шепотом вызывает Валерию в сад. Валерия — недейственна: она носительница психологического начала. Поступки Муция вызывают в ее душе ряд переживаний. Жизнь Валерии до приезда Муция протекала «незаметно, как блаженный сон». Он

приехал, в душе ее растет беспокойство и страх. После первой встречи «Валерия не скоро заснула, кровь ее тихо и томно волновалась, и в голове слегка звенело»; во время пребывания Муция она видит «страшные сны». После отъезда Муция «ни тревоги уже не было в ней, ни прежнего постоянного изумления и тайного страха».

Нити внешнего и внутреннего (психологического) действия сплетаются в Фабии. Его роль — роль наблюдателя, следящего за переживаниями Валерии и за поступками Муция. Только перед развязкой — в момент убийства Муция, он становится активным. Читатель воспринимает ход действия через Фабия. У читателя являются те же переживания, что и у Фабия: сначала впечатления от сновиденья Валерии без какого-либо подозрения, что оно имеет отношение к действительности, затем зарождающиеся сомнения и, наконец, уверенность в совершающемся. Таким образом, Тургенев усложнил новеллистический рассказ о происшествии, введя в него, с одной стороны, психологический элемент, а с другой — заставив развиваться действие не в непосредственной зависимости от главных действующих лиц — Валерии и Муция, а преломив его через наблюдателя — Фабия.

Если в развитии действия Тургенев и отступил от итальянской новеллы эпохи Возрождения, то все же он перенес в свое произведение многие другие композиционные приемы. Начало «Песни торжествующей любви», как и новеллы, сразу определяет место действия и действующих лиц. Характерен для близости с новеллой самый выбор итальянского города и итальянцев, как героев рассказа. «Около половины XVI-го столетия проживало в Ферраре — (она процветала тогда под скипетром своих великолепных герцогов, покровителей искусств и поэзии) — проживало два молодых человека, по имени Фабий и Муций». Стилизаторским приемом надо признать и стремление соблюсти историческую обстановку, что неоднократно подчеркивается в рассказе. Такого характера подробности Тургенев указывает, например, относительно праздника, на котором Фабий и Муций встретили впервые Валерию. «Фабий и Муций увидали Валерию в первый раз на пышном празднике, устроеннем по повелению герцога Феррарского Эркола, сына знаменитой Борджиа, в честь знатных вельмож, прибывших из Парижа по приглашению герцогини, дочери французского короля Людовика XII-го». На пло-

щади возведена была трибуна «по рисунку Палладия» — опять историческая подробность. К Фабию в Феррару приезжал «знаменитый Лукки, ученик Леонарда да-Винчи».

В «Песни торжествующей любви», как и в новелле, отсутствует подробное описание красоты. Тургенев только сообщает, что Валерию «считали одной из первых красавиц города». Кроме того, он передает то восхищение, в которое приходили от внешности Валерии старые люди: «О, как счастлив будет тот юноша, для кого распустится, наконец, этот еще свернутый в лепестках своих, еще нетронутый и девственный цветок!».

Тургенев удержал и даже широко использовал прием психологической обрисовки, свойственный новелле. Так, чтобы показать смущение и недоумение Фабия после таинственного сна Валерии, Тургенев, как это обычно в новелле, воспроизводит переживания Фабия в его разговоре с самим собою: «И отчего этот малаец, служа за столом, с таким неприятным вниманием глядит на него, Фабия? — Право, иной мог бы подумать, что он понимает по-итальянски. Муций говорил о нем, что, поплатившись языком, этот малаец принес великую жертву — за то обладает теперь великою силой. — Какою силой? и как он мог приобрести ее ценою языка? Все это очень странно!» Перед катастрофой «он еще настойчивее задавал себе вопросы, на которые по прежнему не находил ответа. Точно ли Муций стал чернокнижником — и уж не отравил ли он Валерию? Она больна... но какою болезнью?».

Точно так же передается Тургеневым удивление и испуг Валерии, когда Муций показывает ей фокусы индусских браминов: «уж не чернокнижник ли он?.. не принял ли он в Индии новой какой веры, или у них там обычай такие?» После раны, нанесенной Муцио, Фабий размышляет «о том, что произошло..., а также о том, как поступить ему теперь? Что предпринять? — Если он убил Муция... то нельзя же это скрыть? Следовало довести это до сведения герцога, судей... Но как объяснить, как рассказать такое непонятное дело? Он, Фабий, убил у себя в доме своего родственника, своего лучшего друга! Станут спрашивать: за что? по какому поводу?.. но если Муций не убит?».

Новелла любит ссылки на молву, на свидетельства посторонних лиц. «Песнь торжествующей любви» тоже передает чужие слова: «но ходила молва, что он (голос) был у нее (Валерии)

прекрасен, и, что запершись у себя в комнате, ранним утром, когда все в городе еще дремало, она любила напевать старинные песни под звуки лютни, на которой сама играла».

Что касается стиля «Песни торжествующей любви» в узком смысле слова, то и здесь наблюдаются некоторые особенности, которые наводят на мысль о стилизации. Прежде всего, Тургенев ввел в свой рассказ образ любви-пламени. «С тех пор они (Фабий и Муций) почти каждый день могли видеть Валерию и беседовать с нею — и с каждым днем огонь, зажженный в сердцах обоих юношей, разгорался сильнее и сильнее». Правда, этот образ является одним из тех, которые давно уже стали традиционными, но следует отметить, что и для итальянской новеллы этот образ любви-огня излюбленный спутник, а потому внесение его в «Песнь торжествующей любви» как бы подчеркивает связь ее с новеллой. Неслучайность этого образа в «Песни торжествующей любви» подтверждается еще тем, что Тургенев повторяет его — Муций рассказывает о женщине, которая ему приснилась: «и до того она мне показалась прекрасной, что я загорелся весь прежнею любовью».

Есть у Тургенева и попытка архаизировать свой язык, — попытка, вполне соответствующая общей рамке рассказа, якобы заимствованного из старинной рукописи. Таким архаизмом является, например, постановка определения за определяемым словом. «Муций, напротив, имел лицо смуглое, волосы черные». Валерия вела «жизнь единенную». С другой стороны, Тургенев иногда меняет речи, обращая определение в сказуемое — «Фабий был выше ростом, бел лицом и волосомрус»; между тем, как для него привычна такая расстановка — у Фабия было белое лицо и русые волосы. Наконец, Тургенев выбирает слова и выражения с старинным оттенком: девица, ведать, повадка, опочивальня, дивясь, горе посетило, добрая слава и т. п. «В одно и то же время с ними проживала в Ферраре девица, по имени Валерия». «Валерия показала это письмо матери — и объявила ей, что готова остаться в девицах». «Во все пять лет, прошедших с его отъезда, никто о нем не ведал». «Оба супруга удалились в свою опочивальню». «Фабий вышел вон, негодяя и дивясь». «К концу четвертого года их посетило великое, на этот раз настоящее горе». «Несколько недель спустя bla-

годаря доброй славе, которой они пользовались по праву, им удалось проникнуть в трудно-доступный дом вдовы».

Рассказ ведется небольшими, мало распространенными предложениями, например: «Оба принадлежали к старинным фамилиям; оба были богаты, независимы и бессемейны, вкусы, на-клонности были схожи у обоих». Или: «Там у него в саду находился отдельный, поместительный павильон, он предложил своему другу поселиться в этом павильоне. Муций охотно согла-сился, и в тот же день переехал туда вместе с своим слугою»... В общем, эта лаконичная отрывистость речи является естествен-ным следствием той единственности построения, которую характе-ризуется «Песнь торжествующей любви». Чтобы передать дей-ствие, чтобы сосредоточить внимание именно на нем, Тургеневу нужны не определения и дополнения, распространенные в целые предложения, а сказуемые, которые без такого распространения выступают значительно рельефнее. Характерны глаголы, упо-требляемые Тургеневым; они передают, главным образом, дей-ствие, а не состояние. Для иллюстрации можно привести сле-дующий отрывок: «но в это мгновенье, со стороны павильона, про-оне слышались сильные звуки — и оба, и Фабий, и Валерия, — узнали мелодию, которую сыграл им Муций, называя ее песней удовлетворенной, торжествующей любви. — Фабий с недо-умением посмотрел на Валерию... Она закрыла глаза, отвернулась — и оба, притягив дыхание, прослу-шали песнь до конца».

Однако, наряду с особенностями «Песни торжествующей любви», в значительной мере сближающими ее с новеллой, несо-мненно имеются в ней и отклонения от задачи стилизации, объясняемые внесением со стороны Тургенева своих инди-видуальных приемов. Мы уже видели, что в развитии действия Тургенев отступил от итальянской новеллы, введя в свой рассказ психологический элемент и сделав одного из своих героев наблю-дателем, следящим за ходом действия. Кроме того, Тургенев и в «Песни торжествующей любви» дает столь 'свойственную ему и совершенно чуждую новелле психологическую характеристику внешности. Он говорит о выражении глаз Валерии: «взгляд ее глаз, почти всегда опущенных, выражал некоторую застенчи-вость и даже боязливость». Еще более показателен в этом отно-шении портрет Муция, в котором Тургенев особенно подчерки-

вает выражение лица: «Собственно, черты Муциевы лица мало изменились: с детства смуглые, оно еще потемнело, загорело под лучами более яркого солнца, глаза казались углубленнее преж-него — и только; но выражение лица стало другое: сосредоточен-ное, важное, оно не оживлялось даже тогда, когда он упоминал об опасностях, которым подвергался».

Вообще, изображение внешности и в особенности происходящих в ней изменений нередко служит Тургеневу приемом псих-ологической обрисовки. Так, Тургенев не описывает и не изо-бражает переживаний Валерии, вызванных Муцием и страшными снами. Вместо этого он говорит о той перемене, которая произо-шла во внешнем облике героини. Фабий, рисуя картину, для которой ему позирует Валерия, «никак не мог кончить лица так, как бы он того желал. И не потому, что оно было несколько бледно и казалось утомленным... нет; но того чистого, святого выражения, которое так ему нравилось и которое навело его на мысль представить Валерию в образе святой Цецилии — он сего-дня не находил».

Вот то немногое, что дает Тургенев читателю, чтобы он мог представить внутренний мир Валерии после событий предше-ствующей ночи. Точно так же, например, изображает Тургенев Лизу в «Дворянском гнезде», раскрывая перед читателем ее душевную драму: «Лиза подняла на него глаза: ни горя, ни тревоги они не выражали, они казались меньше и тусклей. Лицо ее было бледно; слегка раскрытые губы тоже побледнели». Не-сколько дальше, Марфа Тимофеевна говорит Лизе — «не могу видеть, как ты бледнеешь, сохнешь, плачешь»... «Вот у тебя носик даже завострился». Эти чисто внешние перемены в Лизе должны помочь читателю догадаться о том, что и как переживала она после приезда Варвары Павловны.—Ту же работу вообра-жение должен производить читатель и в «Песни торжествующей любви» по отношению к Валерии.

В целом герои «Песни торжествующей любви» не похожи на действующих лиц новеллы. Валерия, конечно, имеет мало общего с ловкой, чувственной сеньорой новеллы, Фабий — с глупым мужем-простаком, Муций — с прекрасным возлюбленным.

Точно так же Тургенев не вполне выдерживает стилизации и в отношении слога «Песни торжествующей любви». Указан-ные выше черты его сосредоточены, главным образом, на первых

страницах произведения и исчезают приблизительно с 3-ей главы, где Тургенев переходит к своей обычной манере письма.

Констатируя, таким образом, несомненное задание Тургенева — дать в «Песни торжествующей любви» стилизацию итальянской новеллы эпохи Возрождения, — необходимо в то же время указать на некоторую невыдержанность этого тона и наличие в рассказе индивидуальных приемов Тургенева.

Образец литературной стилизации вряд ли могла дать Тургеневу русская литература. Правда, она и до него знала стилизацию, но это была стилизация или народной эпической песни, или сказки, или древне-русской повести. Подделка же под стиль, форму старинных западно-европейских произведений до Тургенева неизвестна, и, хотя одна такая попытка имеется у Пушкина в известном отрывке, начинающемся словами «Цезарь путешествовал» (возможно, что это стилизация латинской прозы), — но фрагмент этот, назначавшийся для «Египетских ночей», не имеет ничего общего с «Песнью торжествующей любви» — если не считать той же сжатости речи и синтаксической простоты ее строя, которая отмечена нами в «Песни». Зато во французской литературе Тургенев мог найти итальянские новеллы Стендоля, ближе всего соответствующие «Песни» — хотя Стендаль воспроизводит не столько итальянскую новеллу эпохи Возрождения, сколько итальянскую хронику XVI века: тем не менее, приемы у обоих авторов остаются часто более или менее близкими. Однако, стилизация Стендоля, строже соблюдающая чужую манеру, достигает большей выдержанности. Стендаль постоянно стремится вызвать у читателя впечатление, что его рассказ действительно только перевод итальянского оригинала. С этой целью он приводит точные даты (напр. «Ченчи» предписано такое вступление: «Voici la traduction du récit contemporain; il est en italien de Rome et fut écrit le 14 septembre 1599»¹), отмечает вставки и приписки в якобы передаваемой рукописи — «ajouté d'une autre main»²) и т. п., цитирует слова очевидца-автора и свидетельства современников, как бы непроизвольно переводя автора с позиции рассказчика-наблюдатели на роль действующего лица (напр., в «Герцогине

Паллиано»: «A ces paroles le duc se jeta sur Marcel et le mordit à la joue; puis il tira son poignard et je vis qu'il allait en donner des coups au coupable. Je dis alors qu'il était bien que Marce écrivit de sa main ce qu'il venait d'avouer et que cette pièce servirait à justifier Son Excellence³), заставляет повествователя высказывать свое мнение по поводу событий, одобрение или порицание (в том же рассказе «автор хроники» морализует по поводу уверения графини перед смертью, что она невинна — «si elle était coupable, par ce trait d'orgueil elle se précipitait en enfer»²). Автор «Les Cenci» полон сочувствия к юной красоте Béatrix, при виде которой он не раз восхищается. Наконец, он стилизует язык. Об этом он сам говорит: «J'ai pris de la peine pour que la traduction de cet ancien style italien, grave, direct souverainement obscur et chargé d'allusions aux choses et aux idées, qui occupaient le monde sous le pontificat de Sixte Quint (en 1585) ne présentât pas de reflets de la belle littérature moderne et des idées de notre siècle sans préjugés»³).

Все эти приемы Стендоля настолько выдержаны, что действительно вызывают у читателя иллюзию воспроизведения итальянской хроники, — любимый эффект романтиков. Что же касается Тургенева, то он, очевидно, не стремился к литературной мистификации и, стилизую свою «Песнь торжествующей любви», перенес в нее лишь наиболее характерные новеллистические черты, во многом сохраняя свою обычную художественную манеру.

М. Габель.

Харьков, 1919—1922

¹⁾ Stendhal, „Les Cenci“, (ed. G. Lévy, Paris, s. d. p. 197).

²⁾ „Vittoria Accoramboni“, ibid., 181.

¹⁾ Ib., 260.

²⁾ Ibid., стр. 264.

³⁾ Ibid., стр. 146.

Литературные советники Тургенева.

В начале 1836 года, будучи студентом третьего курса, И. С. Тургенев дал на рассмотрение профессора словесности П. А. Плетнева «один из первых плодов своей музы» — фантастическую драму «Стено». На одной из лекций профессор, не называя автора по имени, с обычным своим благодушием, но по существу строго разобрал «это совершенно нелепое произведение». Так началась литературная деятельность Тургенева. Совершенно естественно, что молодой студент робко давал свое произведение на суд лица, чье мнение было для него авторитетным. Но это стремление — подвергать свои сочинения, прежде напечатания, суду различных лиц — осталось у Тургенева и на всю жизнь. Отчасти в этом можно видеть черту времени: представители литературного поколения 40-х годов, выросшие в атмосфере кружковой общительности, каждое переживание, каждое чувство охотно представляли анализу «друзей». Но в сильной степени эта потребность в предварительном литературном суде объясняется личными свойствами Тургенева.

Представлять свои произведения на суд друзей не было для Тургенева просто делом привычки: он прямо требовал критических замечаний, чрезвычайно внимательно к ним относился и часто подвергал свои сочинения соответственным изменениям. Анненков, лучше всех знавший Тургенева с этой стороны, говорит, что он радовался всякому разбору своих произведений, выслушивал его с покорностью школьника, обнаруживая и готовность исправления. Д. В. Григорович свидетельствует: «С ним свободно, без всякого стеснения, можно было высказывать мнение о его произведениях, не рискуя поселить в нем враждебного чувства. Самолюбие, надо думать, питается другими корнями, чем

самомнение, потому что с этой последней стороны Тургенев представлял исключение между своими собратьями. Редко его произведение печаталось прежде, чем он не прочтет его кому-нибудь из близких людей, не посоветуется; замечания возбуждали иногда спор, но принимались всегда без признака самолюбивого укола; рукопись потом сверху до низу перечитывалась, исправлялась и часто переписывалась заново». Можно согласиться с известным исследователем Тургенева, Гутьяром, в том, что суду журнальной критики Тургенев придавал гораздо меньшее значения, чем отзывам друзей.

В разных местах мемуарной и эпистолярной тургеневианы разбросано много указаний на то, кому Тургенев отдавал на суд написанное им и как он принимал мнения ценителей. Настоящая статья имеет в виду собрать воедино такие указания и по возможности выяснить, какие следы в творчестве Тургенева остались его литературные советники.

Отметим прежде всего те случаи, когда произведения Тургенева заслуживали полное одобрение первых читателей. По поводу «Муму» Тургенев замечает в письме, что этой вещью и приятели его довольны, и он сам. О комедии «Где тонко, там и рвется» Некрасов сообщает Тургеневу: «Третьего дня Анненков читал у нас вечером вашу комедию. Без преувеличения скажу вам, что вещицы более грациозной и художественной в нынешней русской литературе вряд ли отыскать. Это мнение не одного меня, но всех, которые слушали эту комедию, а их было человек десять»...

«Первую любовь» Тургенев предварительно читал «целому ареопагу», состоявшему из Островского, Писемского, Анненкова, Дружинина и Майкова. «Ареопаг остался доволен и сделал только несколько неважных замечаний».

Чтобы выслушать «Дворянское гнездо», Тургенев созвал Некрасова, Анненкова, Дружинина и еще нескольких литераторов. Два вечера продолжалось это чтение. «Тургенев был удовлетворен всеми отзывами о произведении и еще более кое-какими критическими замечаниями, которые тоже все носили сочувственный и хвалебный оттенок» (Анненков).

Чрезвычайно высоко был оценен друзьями Тургенева «Дым»; при чтении его, занявшем тоже два вечера, присутствовали Анненков, Боткин, Маркевич и гр. Соллогуб. «За исключе-

нием одной главы, которую Анненков советует мне переделать (пикник генералов), — по тону несколько утрированной, — обо всех остальных я слышал только комплименты». Восторг слушателей был так полон, что окончательный вывод автора был даже таков: «Словом, повидимому, из всего написанного мною это наименее плохо, и мне суют золотые горы».

Мнению своих советников Тургенев придавал такое значение, что нередко в связь с этим мнением ставил вопрос, следует ли ему печатать то или иное произведение. «Поездка в Полесье» показалась самому автору настолько слабой вещью, что он всецело предоставил Анненкову и Дружинину решать, стоит ли ее печатать. Тот же Анненков вместе со Стасюлевичем должен был определить, имеет ли смысл печатать «Стихотворения в прозе». Анненкову предоставлялось решать, печатать ли «Часы» и пр.

Неблагоприятные отзывы первых слушателей часто заставляют Тургенева говорить, — отчасти, может быть, не совсем искренно, — о том, что новое произведение не увидит света. Известно, как горячо принял к сердцу Тургенев отрицательное мнение о «Накануне» своей великосветской приятельницы, гр. Ламберт. К Анненкову полетела взволнованная записка о том, что гр. Ламберт своими доводами внушила Тургеневу полное отвращение к его произведению: она доказала ему, что роман ложен и фальшив от начала до конца. Только уважение к Анненкову, по словам писателя, удержало его от того, чтобы немедленно бросить рукопись в огонь. «Огонь в камине», который собирался развести Тургенев к приходу Анненкова, оказался не нужен: критик в полчаса доказал ему, что гр. Ламберт не права. При этом Анненкову определенно казалось, что уничтожения романа не желал и сам Тургенев и что ему только хотелось подкрепить себя авторитетным мнением третьего лица.

Советы бросить роман в огонь слышал Тургенев и по поводу «Отцов и детей». Уже по выходе в свет романа, Тургенев, благодаря Майкова за сочувственный отзыв, пишет ему: «Ни в одной вещи своей я так не сомневался, как именно в этой; отзывы и суждения людей, которым я привык верить, были крайне неблагосклонны: если бы не настоятельные требования Каткова — «Отцы и дети» никогда бы не явились». Совет предать роман огню или, по крайней мере, отложить его в дальний ящик шел.

в частности, от семьи Тютчевых: Александра Петровна Тютчева, мнением которой Тургенев очень дорожил, предвидела, что роман будет принят, как крайне анти-либеральное произведение. Отзыв Тютчевых произвел большое впечатление на Тургенева и он писал Анненкову: «Я желаю выйти из неизвестности — и если ваше мнение и мнение других московских друзей подтвердит мнение Тютчевых, то «Отцы и дети» отправятся к...».

Испугали Тургенева отзывы друзей и относительно «Довольно». В январе 1864 г. он пишет г-же Виардо: «Я начинаю думать, что мой рассказ не появится; мои друзья немного испугались и бормочут что-то насчет «абсурда». Можете себе представить, что скажет публика?»

Большие сомнения в том, печатать ли «Призраки», явились у самого Тургенева, и он запрашивал по этому поводу Анненкова, Тютчеву и других. 13 декабря 1863 г. Тургенев пишет: «Что касается «Призраков», то я получаю отовсюду столько увещаний их не печатать, что появление сего продукта моей музы было бы крайне неуместно; а потому, если возможно, уговорите Достоевского повременить и во всяком случае не печатать до моего приезда, потому что я намерен (и уже сделал) делать некоторые поправки».

Еще факт такого же рода — относительно «Собаки». По «всеобщим отзывам» Тургенев решил, что рассказ не удался и что лучше обречь его на уничтожение. Как всегда, Анненков пристыдил слишком неуверенного в себе автора и положил конец его сомнениям. Тургенев поручил ему почитать «Собаку», выкидывая, по своему усмотрению, все лишнее.

Можно еще отметить, что Я. П. Полонский не советовал Тургеневу печатать «Песнь торжествующей любви», не сопроводив ее каким-нибудь другим очерком в прежнем роде. Он боялся полного равнодушия публики к «Песни». Как известно, это оправдание совершенно не оправдалось.

Во всех приведенных случаях колебания Тургенева разрешались все-таки в пользу напечатания. Не всегда бывало так: иногда отрицательные отзывы советников отврашали Тургенева от его литературных замыслов, заставляли бросать начатый труд. Такая судьба постигла первый роман Тургенева, над которым он работал зимой 1852—53 года.

Написанную первую часть романа Тургенев дал на прочтение Аксаковым, Анненкову, Боткину, Кетчеру и Коршу. Критики были единодушны в том, что роман страдает длиннотами — особенно в биографических описаниях — и что главные лица не удались автору. Снисходительнее других отнесся к роману Анненков, строже всех были в отзывах Кетчер и особенно Боткин, находивший самый рассказ неинтересным, а описания (кроме картин природы) вялыми и бесцветными.

Анненков усиленно старался воздействовать на Тургенева, чтобы он не падал духом от строгих отзывов, доказывал, что «публичный оборот важнее ареопага из пятнадцати Гете, из дюжины критиков». Не менее энергично старался ободрить Тургенева и Некрасов, сам не читавший романа. Он совершенно отказывался верить тому, чтобы Тургенев мог написать «том дряни», убеждал писателя, что Боткин и Кетчер — ненадежные судьи, что в романе наверное есть отличные вещи и пр.

Все эти подбадривания не достигли цели. Сначала Тургенев собирался переделать первую часть романа и писать вторую, но признавался при этом, что «немного охладел» к нему. Этого охлаждения он уже не мог преодолеть. Написанная часть была уничтожена, и, вместо переделки ее, Тургенев вскоре обратился к новому замыслу — к «Рудину». Кетчер и Боткин погубили первое детище Тургенева в области большого романа.

В другой раз виновником того, что творческие замыслы Тургенева погасли, не осуществившись, оказался — как это ни странно — Анненков. Ему не понравился рассказ «Конец Чертопханова», написанный в 1872 году, и он взял слово с Тургенева не делать больше никаких прибавлений к «Запискам охотника». Тургенев тогда сообщил Анненкову, что у него имеется четыре ненапечатанных рассказа из «Записок охотника»: из них два, «Русский немец и реформатор» и «Землеед», были начаты, а «Приметы» и «Незадача» только набросаны. Некоему Рагозину, издававшему газету «Неделя», Тургенев обещал дать что-нибудь небольшое — и вспомнил о «Землееде». Но, поколебленный аргументами Анненкова, Тургенев предста-влял ему решить вопрос, писать ли эти рассказы. В письме от 9-го ноября Анненков, распространившись предварительно на ту тему, что он сконфужен и польщен оказанной ему честью, все-таки твердо повторяет свое мнение. Никаких прибавок

к «Запискам охотника» не должно быть: между прежними рассказами и новыми, написанными через 20 лет, получится «диспарат совершенно видный и ощутительный». «Итак, по моему мнению, отдельно, самостоятельно любой из четырех ваших сюжетов может и должен быть возобновлен, но чести принадлежать к великому семейству «Записок» он не удостоится, хотя бы вы сами вздумали выдать ему патент на то. Мимоходом сказать, веселенький сюжет «Землеед», рассказывающий происшествие, у которого теперь нет ни нравственного, ни политического смысла, мне — простите сединам — кажется недостойным Тургенева после всего, что он сделал. Но, может быть, он выйдет очень хорошим, только меня ужас пробрал при мысли, что он будет походить на тему Александринского театра и возбудит живое одобрение Виктора Крылова, госпожи Конradi и самого Рагозина, хорошего человека». («Веселенький сюжет» состоял в том, что крестьяне «уморили своего помешника, который ежегодно урезывал у них землю и которого они прозвали за это «землеедом», заставив его скушать фунтов 8 отличнейшего чернозема»).

Последнее слово Тургенева по поводу этих рассказов было таково: «Ты победил, галилеянин! Сама мудрость гласит вашими устами, и решение мое крепко: оставить «Записки охотника» в покое. Когда я вас увижу, я вам подарю на память старые черновые наброски («Реформатора» я начал было переписывать), и пусть они останутся у вас, как курьезы». Слишком «дворянское» самочувствие Анненкова послужило причиной того, что «Землеед», а кстати и остальные три рассказа остались ненаписанными.

Обращаемся к тем случаям, когда, по указанию авторитетных для него ценителей, Тургенев вносил те или иные изменения в свои произведения. Иногда нам только известно, что изменения были сделаны, но неизвестно, в чем они состояли. Так, из писем Тургенева видно, что «Фауст» был исправлен по замечаниям Панаева, Некрасова и Боткина. В «Отчаянном» один параграф, по указанию Анненкова, либо выброшен, либо совсем переделан. Некоторые изменения в текст «Несчастной» Тургенев внес по совету М. А. Милютиной (письмо к Н. А. Милютину от 11-го марта 1869 года).

«Призраки» Тургенев дал прочитать в рукописи своему парижскому знакомому Н. В. Щербаню с просьбой сказать свое

мнение. Указания Щербаня были приняты Тургеневым, что видно из следующего письма: «Приношу вам искреннее спасибо за ваши замечания на мои «Призраки». Это спасибо не одно пустое слово, в чем вы будете в состоянии убедиться, когда прочтете «Призраки» в печати. За исключением двух-трех, я согласен со всеми вашими замечаниями; некоторые очень верны и тонки».

Когда «Постоялый двор» был напечатан, С. Т. Аксаков, очень высоко ставивший это произведение и сам внесший в него некоторые маленькие поправки, сильно взъярился. «Не могу утерпеть, чтобы не сказать вам правду: вы просто срезали меня, напечатав «Постоялый двор» с такими изменениями, которые уничтожают мысль и, несмотря на переделку или подделку, производят такое смешение в понятиях читателя, что повергают в недоумение бедную его голову»... Изменения были сделаны по советам петербургских друзей Тургенева, о чем он пишет Аксакову в ответном письме: «Я лучше всех знаю, как глупо поступил я с «Постоялым двором» — но, во-первых, я говорчив и уступчив до нелепости за неимением характера, а во-вторых, меня убеждали во имя журнала — нечего было поместить, авторы не прислали своих статей и т. д. Я махнул рукой и согласился». В чем состояли эти изменения — неизвестно: в позднейших изданиях Тургенев не восстановил первоначального текста.

Много хлопот наделали Тургеневу, как уже упомянуто, те отзывы, которые он слыхал после предварительного чтения «Отцов и детей». Конечно, в числе первых читателей был Анненков. В своих воспоминаниях он говорит, что его при первом знакомстве с романом поразила та особенность в характере героя, что он относится с таким же холодным презрением к своему собственному чувству, как и к окружающему обществу. Это создает как бы монотонность, прямолинейность отрицания, мешающую распознать психическую основу Базарова. «Кажется, я тотчас же и передал это замечание автору романа, но в общем известии о получении отзыва не видно, чтобы он дал ему какую-либо цену. То же самое было почти и со всеми другими отзывами: Тургенев был доволен романом и не принимал в соображение замечаний, которые могли бы изменить физиономию лиц или расстроить план романа». И в другом месте Анненков под-

тверждает, что роман оставлен Тургеневым без изменений. «Одни осуждали автора за идеализацию своего героя, другие упрекали его в том, что он олицетворил в нем не самые существенные черты современного настроения... Кажется, и сам Тургенев, встретив эти противоположные течения общественной мысли, был сконфужен. Он хотел остановить печатание романа и переделать лицо Базарова с начала до конца, как о том и писал даже г. Каткову. К счастью, этого не случилось: «Отцы и дети» явились в печати в том виде, как сошли с его пера».

Анненков неправ: план романа и общий характер героя, конечно, остались в своем первоначальном виде, но известные изменения в роман под влиянием первых читателей Тургенев все-таки внес. Самому автору воспоминаний он сообщает 1 октября 1861 года: «Со всеми замечаниями вашими я вполне согласен (тем более, что и В. П. Боткин находил их справедливыми) и с завтрашнего дня принимаюсь за исправления и переделки, которые примут, вероятно, довольно большие размеры, о чем уже я написал к Каткову. Боткин сделал мне тоже несколько дальних замечаний и расходится с вами только в одном: ему лицо Анны Сергеевны мало нравится. Но мне кажется, я вижу, как и что надо сделать, чтобы привести всю штуку в надлежащее равновесие». Что изменения были, показывает и письмо Тургенева к Герцену, где он говорит, что перед Базаровым Катков на первых порах ужаснулся, увидав в нем апофеозу «Современника». «Он уговорил меня выбросить немало смягчающих черт, в чем я раскаиваюсь». По выходе романа в свет Тургенев пишет Достоевскому: «Я вообще много перемарывал и переделывал под влиянием неблагоприятных отзывов, и от этого, может быть, и происходит копотливость, которую вы заметили».

По поводу «Нови» Тургенев пишет С. К. Брюлловой (дочери К. Д. Кавелина): «В письме к Конст. Дм. я изъяснил причину, заставившую меня именно так обрисовать народный элемент в «Нови»; впрочем, я, под влиянием ваших слов, прибавил два-три дополнительных штриха».

В ряде случаев мы можем не только установить, что, следя советам друзей, Тургенев внес известные изменения в текст произведений, но и определить, в чем именно эти изменения состояли.

Часто это были исправления отдельных слов или мелких недосмотров Тургенева — вроде тех, какие он внес по указаниям И. С. и С. Т. Аксаковых в текст повести «Постоялый двор»: выкинуто местное орловское выражение, склонностью к которым вообще отличался Тургенев в начальную пору своего творчества; опущено выражение «бог говорит», неуместное, по мнению Аксаковых, в устах крестьянина; устранена маленькая ошибка в изображении помещичьего быта.

Тургенев был вполне согласен с двумя замечаниями Герцена по поводу «Нахлебника»: о том, что Кузовкин следует носить не дворянский сюртук, а частный, и что в устах Елецкого, петербургского чиновника, выражение «смею сказать» лучше заменить фразой «извините за выражение». Почему-то в печатном тексте «смею сказать» осталось незамененным.

Иногда изменения касались заглавий: по предложению Стасюлевича было взято заглавие «Клара Милич» вместо прежнего «После смерти».

Ряд мелких изменений внесен Тургеневым в «Стихотворения в прозе». Устранила, напр., замеченная Стасюлевичем рифма в «Нимфах». «По совету Анненкова», пишет Тургенев Стасюлевичу, «я у иных стихотворений отнял заглавия: «Сон» — особенно: «Христос» сделался у меня видением».

К таким же мелким исправлениям можно отнести то, что Тургенев в отдельном издании «Записок охотника» уничтожил сравнение Хоря с Гете, а Калиныча с Шиллером — ввиду сделанного ему (повидимому, Анненковым) указания на неуместность такого сравнения.

Более существенны, чем эти мелкие перемены, те случаи, когда Тургенев выкидывал те или иные места своих произведений, как излишние или неуместные.

В упомянутом уже письме к Достоевскому, Тургенев, восторгаясь тем, как верно Достоевский понял Базарова, сообщает: «вот еще вам доказательство, до чего вы освоились с этим типом: в свидании Аркадия с Базаровым, в том месте, где, по вашим словам, недостает чего-то, Базаров, рассказывая о дуэли, трунил над рыцарями, и Аркадий слушал его с тайным ужасом. Я выкинул это и теперь сожалею». В позднейших изданиях «Отцов и детей» эти строки восстановлены.

По совету Кавелина Тургенев выкинул из «Несчастной» целое действующее лицо — «дракуна Цилиндрова».

По отпечатании «Рудина» С. Т. Аксаков писал Тургеневу: «Скажите, ради бога, как при вашем вкусе, такте и чувстве приличия могла написаться известная страница (я разумею: бурчанье в животе и пах и сох) в начале вашей повести? Воля ваша, а этому причиной цинизм петербургского общества». В отдельном издании «Рудина» Тургенев удалил из рассказа Пигасова шокировавшее старика Аксакова место¹⁾.

Об изъятии неловкого места пришлось говорить друзьям Тургенева и по поводу комедии «Где тонко, там и рвется». Некрасов пишет Тургеневу: «Заметил я (и все со мной тотчас согласились), что немногого неловка сказка о куклах, ибо почтеннейшая публика может принять все это место в самую ярыжную сторону и разразиться жеребячим хохотом. Приведите себе на память это место, взгляните на него с этой точки, — может быть, вы найдете это замечание достойным внимания и сочтете нужным заменить это место». Тургенев не успел прислать поправки, но цензура тоже нашла место двусмысленным, и в «Современнике» вместо сказки оказался ряд точек. Переиздавая комедию в 1867 году, Тургенев уже не восстановил прежнего текста и вложил в уста Горского другой рассказ²⁾.

Когда рукопись «Дыма» попала к Каткову, то последнему хотелось многое изменить. По словам Тургенева, Ирину он хотел превратить в добродетельную матрону, а генералов — в образцовых сынов отечества. Кое в чем автор уступил. Особенно он смягчил тоны в биографии Ратмирова. Из нее было совершенно выкинуто все касающееся отца Ратмирова, с его незаконным происхождением. В жизнеописании самого генерала исчезла такая черта, что он учился в пажеском корпусе и там обратил на себя внимание начальства. Не оказалось на страницах «Русского Вестника» и упоминания о том, что Ратмирал делал большую карьеру «без нравственности, безо всяких сведений». Уже во французском переводе, появившемся очень скоро, Тургенев восстановил биографию Ратмирова в ее первоначальном виде.

¹⁾ Это место можно найти в исследовании Данилова о «Рудине».

²⁾ «Сказка о куклах» недавно опубликована Н. Л. Бродским — Альманах «Свиток», вып. 2, стр. 115.

Совершенно особенное место среди литературных советников Тургенева занимал П. В. Анненков, которого называли «первым критиком» Тургенева. С начала или с середины 50-х г.г. у Тургенева установилась привычка не печатать ни одного своего произведения, не отдав его сначала на суд Анненкова. Исключения из этого правила совершенно ничтожны. Тургенева не останавливали и технические неудобства, проистекавшие из необходимости пересыпать предварительно рукописи Анненкову, жившему от него обычно за тысячи верст. Когда в 70-х г.г. Тургенев стал сотрудником «Вестника Европы», то в письмах объяснил редактору полную необходимость для него этой предварительной критики Анненкова. Он вполне полагался на «тонкий и верный вкус» Анненкова и считал, что советы его были всегда «чрезвычайно дальны и драгоценны». Как бы извиняясь перед Стасюлевичем, Тургенев и сам называет эту свою привычку слабостью и добавляет, что это у него стало вроде суеверной приметы.

Так как письма Анненкова к Тургеневу сохранились лишь отчасти, то нам неизвестен полный объем того, что внесено им в произведения его друга, — тем более, что иногда изменения вносились на основании устной беседы. Но, зная отношение Тургенева к Анненкову, нельзя сомневаться в том, что этот объем должен быть значителен, — хотя бы только в области окончательной отделки произведений, в области деталей. Лишь очень неполно и случайно дошли до нас конкретные сведения об изменениях текста, предлагавшихся Анненковым. Вот, напр., что нам известно о рассказе «Часы» (из письма Тургенева к Стасюлевичу). «Вот поправки, о которых я телеграфировал вчера. Они довольно важны — и вы бы очень были любезны, если б внесли их в рукопись. Они были внушены мне П. В. Анненковым, которому я приношу искреннее спасибо (напр.: Раиса не должна бежать за Давыдом, когда он мчится к реке: это неграциозно)... П. В. Анненков тоже присоветывал мне отсечь конец — и обратил мое внимание на ошибку с масонством, которое Павел не преследовал. Я это очень хорошо знаю — да выскользнуло из-под пера». В печатном тексте рассказа Раиса не бежит за Давыдом, и «брать Егор» оказывается сосланным при Павле I не за масонство, а за «возмутительные поступки и якобинский образ мыслей».

Чрезвычайно интересна опубликованная недавно переписка Тургенева с Анненковым по поводу «Нови»¹⁾. Она вскрывает все изменения, внесенные в роман под влиянием Анненкова.

Прочтя роман в рукописи, критик сосредоточил свое внимание, главным образом, на «памфлетном элементе» и на конце романа. «Памфлетные выходки все у вас справедливы..., но вы знаете, что истина памфлетная не есть художественная или беллетристическая истина». Эти памфлетные выходки «уже тем несколько противны, что брошены как будто для задобрения либеральной или революционной юной партии, без нужды для романа, и притом не мотивированы ничем и стоят наголо, как личное ощущение или гневный порыв, если не придавать им значения (что было бы еще хуже) авторской манифестации, усиленного заявления своего хорошего образа мыслей». К таким памфлетным выходкам Анненков относит, напр., то, что Нежданов, говоря о «Ладислasse», называет его «клевретом ренегата». «За этим восклицанием есть целая нерассказанная история²⁾), а без такой истории оно становится эхом партии, камнем, поднятым на улице и брошенным в середину искуснейшей сети рассказа»... Далее Анненков протестует против того, что Калломейцев определен автором в министерство на родного просвещения. «Не все ли министерства для художника с известным содержанием должны быть равны в России?» «Я даже недоволен словами Соломина, на вечере у Маркелова, которые он сопровождает скрежетом зубов: шкуру с нас дерут на судах и проч. Пусть все другие революционеры делают какие угодно гиперболы, но Соломину, кажется, не следовало бы. Человек он точный, вполне зрячий и хорошо знает, что дело не в дранье шкур, а в том, чтостыдно жить в настоящих наших порядках. Но все это мелочи, хотя их найдется и с полдюжины, здесь еще не помянутых и которых вы легко выкуриТЬ можете, если найдете справедливыми мои замечания».

Очень сильно задела Анненкова речь Паклина в конце романа. «Труднее будет изменить конец романа, т.-е. собственно не конец, а речь о России, вложенную вами в уста паршивого Паклина, но собственно принадлежащую вам самим. Уже не

¹⁾ „Литературная Мысль“, I.

²⁾ Нерассказанная история, конечно, состоит в том, что Тургенев здесь назвал Болеслава Маркевича клевретом Каткова.

говоря о неудобстве скрываться за таким господином, при чем смешение обоих неизбежно, но сама речь, по-моему, — и неверна, и обидна по своей неверности». Основную мысль этой речи, по мнению Анненкова, выразил уже давно знаменитый реакционер Жозеф де-Местр: он говорил, что Россия никогда не будет иметь ни ученых, ни художников, ни влияния на европейскую образованность; она должна ограничиться тем, чем ограничивался Рим, столь же мало способный к интеллектуальной жизни, т.-е. созданием могущественного государства, основанного на религии и императорской власти. Такое совпадение во мнениях с обскурантом, хотя бы и гениальным, Анненков считает неудобным. «Во-вторых, подумайте, друг, отыматъ от общества надежду когда-либо видеть императора не русскаго пошиба, а человеческаго, конституционнаго, смягченнаго, просвещеннаго значит просто понапрасну оскорблять общество, публично награждать его пощечиной, унижать его по-вельможески перед Европой, а так выходит из слов Паклина или того, кто за ним скрывается». Анненков опасается, что за то отношение к России даже в будущем, какое обнаруживается в этой заключительной речи романа, на романиста нападут все — и справедливо. «Я не буду спокоен, пока вы не перемените этого места, ибо Катоном всепрезирающим можно быть, но неосновательным Катоном быть нельзя. Как изменить эту тираду — я не знаю — это ваше дело: найдите заключение, которое было бы достойно основной идеи романа — вот и все... Или я сумасшедшую, что очень может быть, или замена этой речи о России чем-нибудь другим совершенно необходима».

23 ноября Тургенев отвечал Анненкову: «Все ваши замечания приняты к сведению — конец совсем переделан — сделаны еще некоторые изменения». Но романисту осталось неясным, что именно считает его корреспондент памфлетическим элементом — кроме явных намеков на Стасова, кн. Вяземского, певца Славянского. К области памфлета или только некоторой вполне художественно-законной карикатуры следует отнести сцену у Голушкина? Обо всем этом он просит сообщить скорее, чтобы можно было внести поправки в корректуры.

В письме от 28 ноября Анненков выясняет, что именно он считает памфлетом, и подтверждает, что элементы памфлета в романе есть и что их следует ослабить. Сцену у Голушкина

критик относит к числу наиболее удачных мест романа. Считая, что необходимо избегать бесполезных скандалов, Анненков рекомендует выбросить сравнение лица Маркелова с выражением физиономии Иоанна Предтечи, наевшегося акрида, — сравнение, правда, очень забавное, но скандальное. «Да вот еще вспомнил. Превосходный ваш дьякон с лошадиным хвостом на голове вопрошає учеников деревенской школы о поздних родах мамаши богородичной. Мне кажется это очень придуманной чертой, вывертом, не очень подходящим ни к дьякону, ни к школе, а бесплодный скандал в результате неизбежен. Нужно ли все это?»

В пояснение последнего замечания Анненкова, приведем это место в том виде, какой оно имело первоначально у Тургенева. Напр., дьякон спросил однажды Гарасю: «Как-мол он объясняет позднее зачатие уже престарелой святыя Анны?»¹⁾.

Ответное письмо Тургенева от 30 ноября гласит: «С общими вашими замечаниями насчет памфлетических шпилек я согласен — непременно во время корректуры их выковырю. Иных будет очень жаль, скажу прямо: прозвище князя Коврижкина «лакеем-энтузиастом» я, кажется, оставлю. Историю о поздних родах Анны я собственными ушами слышал в собственной школе от собственного дьякона — mais le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable — и это будет выкинуто. В сравнении Маркелова с Иоанном, накушавшимся акрида, кажется, нет ничего зазорного? — Ну, а сравнение Стасова с бутылкой кислых щей? Оставить? Пение Славянского (певца Агренева) с пением леща с кашей? Скажите — «да» или «нет»; так и будет».

Анненков ответил: «Что касается до выжимания прыщей, случайно выскошивших на поверхности романа, то, чем более вы займитесь этим делом, тем лучше». Он по-прежнему находит, что лучше бы уничтожить выходки против Стасова и Славянского. «В сущности все это пустяки, а противно то, что роман как будто бы ищет придать себе пикантность (в чем нисколько не нуждается) при помощи личных намеков, точно Буренинский куплет или Суворинская пародия». Решительно настаивает Анненков на том, что упоминание именно Предтечи в комическом сравнении неуместно.

¹⁾ За сообщение этого текста мы обязаны Н. Л. Бродскому.

9 декабря Тургенев пишет Анненкову: «Я уже получил несколько корректур. Памфлетические «прыщи» (которых всех в совокупности наберется не более двух страниц) будут по мере возможности сведены; «бытылка кислых щей», однако, проскочила, так как она попала в первые корректурные формы».

Анненков мог быть доволен податливостью своего друга. После отпечатания 1-й части «Нови» он пишет: «Много сняли вы с «Нови» пятен, на которые спотыкалось суждение».

Когда роман закончился печатанием на страницах «Вестника Европы», Анненков сказал по поводу его свое последнее слово. «Переделанное окончание «Нови» хорошо и к характеру Паклина подходит как-раз». Он сожалеет только, что восклицание «безымянная Русь» вложено автором в уста Паклина, а не произносится каким-нибудь более авторитетным лицом. Этим словам Анненков придает особенный, глубокий смысл, важный для понимания основной идеи романа.

Перед нами теперь ясно рисуется вся картина исправления «Нови» Тургеневым по указаниям Анненкова. Сопоставление писем с текстом романа показывает, в чем именно Тургенев подчинил свое творчество критическим мнениям Анненкова. Из всех изменений, конечно, самое важное это — уничтожение речи Паклина. Письма Анненкова довольно определенно показывают содержание этой речи. Как видно, речь была проникнута чисто-потугинским скептическим настроением относительно России — не только настоящей, но и будущей. Очевидно, этот скептицизм был выражен в достаточной степени ярко, если со стороны Анненкова последовал столь сильный отпор, который он постарался возможно основательнее мотивировать.

Из тех, кого Тургенев раньше всех посвящал в свое творчество, следует особо упомянуть еще г-жу Виардо; при тех личных отношениях, какие были у нее с Тургеневым, понятно, что ее мнения были особенно дороги писателю. В письмах к ней он не раз говорит, что для него — высшее наслаждение вводить ее в свои creation, знакомить с планом, характерами и выслушивать ее критические замечания. В письмах к разным корреспондентам он признается, что мнение г-жи Виардо для него — единственное решающее. Конечно, незнакомство — или недостаточное знакомство — г-жи Виардо с русским языком в силь-

ной степени сокращало для нее возможность проявить свои критические суждения.

Мы не располагаем достаточным материалом для того, чтобы судить, что внесено г-жой Виардо при окончательной отделке Тургеневым своих произведений. В 1867 г. Тургенев писал ей: «В Берлине я, не щадя вас, прочту вам все до последней строчки и от вас я буду ждать «подписи к печати»; я изменю и выпущу все, что вам не понравится». Учитывая ли это фраза, или, может быть, обещание Тургенева и соответствовало тому, что бывало на самом деле, — во всяком случае, содержание советов г-жи Виардо нам недостаточно известно. Тургенев упоминает в письмах, что «Фауст» пришелся ей совсем не по вкусу¹⁾, что она не одобрила «Несчастной» («а потому в моих глазах суд над нею уже произнесен»). Мы знаем, что ее вообще смущали «нетерпеливые и неожиданные развязки», которые она находила у Тургенева (письмо Тургенева к г-же Виардо от 30 июля 1858 г.). Кое-какие мелкие изменения по совету г-жи Виардо внесены Тургеневым в текст «Часов» (письмо к Стасюлевичу от 4 декабря 1875 г.).

Очень легко — следует сказать, слишком легко — подчиняясь указаниям друзей-критиков, Тургенев все-таки иногда отставал свои произведения и не соглашался на предлагаемые изменения. Мы уже видели, как он отстоял перед Анненковым кое-какие детали в «Нови». Исправляя «Призраки» по советам Щербаня, он оставил неприкословенным и непонравившиеся тому эпитеты «широкий шорох» и «звероподобные зуавы». Познакомившись с «Вешними водами», Анненков не мог понять, «как сделался Санин лакеем Полозовой после пережитого процесса чистейшей воды». «Уж лучше бы вы прогнали Санина из Висбадена домой от обеих любовниц, с ужасом от самого себя, страдающего, гадкого и не понимающего себя». План повести остался неизменным, и даже, как ни настаивал Анненков, чтобы Тургенев, по крайней мере, выбросил «омерзительную грушу», которую Санин очищает для Полозова, — осталась в повести и груша. Анненкову осталось утешать себя надеждой, что хоть в будущем эта груша исчезнет из текста «Вешних вод». Без-

¹⁾ Кстати сказать: «Фауст», прочитанный Тургеневым у Герцена, не понравился также и Герцену, а в особенности Огареву, резко выразившему свое мнение. (Воспоминания Огаревой-Тучковой).

успешны были настояния Каткова относительно «Отцов и детей», поскольку ему хотелось решительных изменений в характере героя и ситуации действующих лиц. Не пошел Тургенев и в изменениях «Дыма» так далеко, как хотелось бы Каткову. «Художники», писал он по этому поводу г-же Виардо, «должны также иметь совесть, и я не хочу, чтобы моя совесть мне делала упреки».

Частично спорит Тургенев с Полонским, высказавшим критические замечания о «Несчастной». «Из трех твоих упреков — первый показал мне, что я ошибочно вместо слова «подоконник» употребил «оконницу» и напрасно поставил однажды «под окном». Это уже исправлено. Второй упрек — о языке «Дневника» совершенно справедлив; но исправить это нельзя. С третьим упреком я не согласен. Все описание «пира» — составляет 2 страницы — (всех 72) — и мне кажется необходимым. Я на поминках Грановского (тому уже давно, как видишь) дал себе слово заклеймить этот гнусный, безобразный обычай».

Прочтя «Дым» (в печати), Д. И. Писарев писал Тургеневу: «Не скрою от вас, что меня удивила и сильно покоробила в самом конце «Дыма» одна глубоко-фальшивая и неожиданно-сладкая фраза. Вы, без сомнения, поймете, о чем я говорю. Это, конечно, мелочь, но я решительно не могу себе объяснить, как это вам удалось написать такую странную фразу». Тургенев ответил: «А что до «рулады» в конце — вы знаете, что в операх бывают вставные фиоритуры, а иные нумера выкидываются: при отдельном издании текст восстановится». Трудно сказать, какую «руладу» имел здесь в виду Писарев — но, во всяком случае, в последних главах «Дыма» нет разницы между текстом «Русского Вестника» и позднейшим текстом отдельных изданий.

Подводя итоги приведенным здесь фактам, можно сказать определенно, что ни один крупный русский писатель не придавал такого значения предварительному суду близких людей над своими произведениями, не искал так настойчиво советов и указаний, не следовал так охотно этим указаниям, как Тургенев. Как-то странно представить Толстого или Достоевского так послушно прислушивающимися к чужим отзывам. В этом ярко сказывается слабость характера Тургенева, недостаток уверенности в себе. Он и сам знал это, говоря о себе, что он «сговорчив и уступчив до нелепости, за неимением характера». Он очень

любил повторять слова Пушкина о том, что поэт — сам свой высший суд, но руководиться в жизни этим правилом он не умел. К Тургеневу вполне применимо то, что критик Брандес говорит об Анатоле Франсе: «Если он так долго оставался в тени, то это объясняется главным образом тем обстоятельством, что его полная оригинальность развилась лишь поздно. Долгое время у него недоставало мужества быть самим собой. Ему нужно было одобрение извне».

В литературной деятельности Тургенева обилие советов, преподаваемых ему друзьями-критиками, является скорее минусом, чем плюсом. Мы видим, что он неоднократно выражает раскаяние в том, что послушался того или иного указания. Достаточно уже и того, что из-за слишком большого значения, которое придавал писатель мнениям своих советников, остались неосуществленными некоторые его литературные замыслы.

М. Клевенский.

Тургенев и Тютчев.

История литературы давно уже знает образы писателей, соединенных каким-то «избирательным средством»: Гете и Шиллер, Байрон и Шелли, Пушкин и Гоголь, Толстой и Достоевский... Такими же узами поэтического братства связаны Тургенев и Тютчев.

Люди разных поколений (Тютчев род. в 1803 г., Тургенев — в 1818 г.), разной жизненной и литературной судьбы, разных общественно-политических и философских убеждений, противоположные характерами и темпераментами, они все же тянутся друг к другу, оставляют глубокий след в жизни друг друга. Повидимому, в этих противоречиях была гармония, на фоне этих различий выделялось нечто родственное и общее.

Анализ их художественного творчества показывает, как глубоки эти взаимоотношения. Он свидетельствует о совпадении самых интимных художественных восприятий и ощущений и о возможности взаимного влияния.

Раньше всего попытаемся восстановить картину «личных», в узком смысле, отношений двух друзей.

I.

В начале 50-х гг. они знакомятся¹⁾. — Тургенев — молодой, но уже выдвинувшийся писатель, обративший на себя «Записками охотника» общее внимание, Тютчев — дипломат-неудачник, блестящий «говорун», известный всем великосветским салонам Петербурга, да, пожалуй, и других столиц,

¹⁾ Уже в 1852 г. в письме жене от 10-го декабря поэт упоминает о Тургеневе, как о знакомом, которого просит горячо приветствовать («Старина и новизна», XVIII, 44).

но поэт, лишь изредка печатавшийся в старых журналах, собственно даже и не забытый: чтобы забыть — надо знать. — Они сразу почувствовали глубокую симпатию к личности и творчеству друг друга. Тютчев восторженно отзыается о «Записках охотника»: «Я только что прочел «Записки охотника», пишет он жене, где есть чудные места. Тут проявляется такая сила таланта, что это действует самым живительным образом... В них изумительная полнота жизни...»¹). Еще ярче свое отношение к творчеству Тургенева поэт выразил в своем стихотворении по поводу неудачного, по его мнению, «Дыма».

Здесь некогда, могучий и прекрасный,
Шумел и зеленел волшебный лес,
Не лес, а целый мир разнообразный,
Исполненный видений и чудес.
Лучи сквозили, трепетали тени,
Не умолкал в деревьях птичий гам,
Мелькали в чаще быстрые олени
И ловчий рог взыпал по временам.
На перекрестках, с речью и приветом,
Навстречу нам, из полутимы лесной,
Обвеянный каким-то чудным светом,
Знакомых лиц слетался целый рой.
Какая жизнь, какое обаянье,
Какой для чувств роскошный, светлый пир!
Нам чудилось нездешнее созданье,
Но близок был нам этот дивный мир.

Характерно, что этот «лес» тургеневского творчества был близок поэту именно как «тайственный». («И вот опять к таинственному лесу мы с прежнею любовью подошли...»). Не потому ли был он ему таким «родным» («И вот опять ваш лес зазеленеет, все тот же лес — волшебный и родной»)?

В дальнейшем мы подробно остановимся на оценке Тургеневым поэзии своего гениального друга. Здесь же скажем, что мерилом понимания поэзии вообще была для Тургенева способность чувствовать Тютчева²). В своих письмах он указывает на его превосходство над современными поэтами³), называет его «мудрецом»⁴).

Вообще, для него он не только крупный поэт, но и человек с большой силой суждения. В его отзывах о нем нет и следа того

¹⁾ Ibid, 40, 44.

²⁾ Фет. Моя воспоминания.

³⁾ Влад. Стасов. Двадцать писем Тургенева и мое с ним знакомство. «Северный Вестник», X, 175. («Все это не стоит двух стихов Тютчева.. и т. д.»).

⁴⁾ Фет. Моя воспоминания, т. I, стр. 337.

несколько пренебрежительно-покровительственного отношения, которое так неприятно чувствуется в его письмах к Фету и Полонскому и упоминаниях о них и других современных поэтах. Он посыпал все свои новые произведения Тютчеву, как высоко-авторитетному ценителю.

В предисловии Тургенева к собранию своих романов 1880 г. он с горечью пишет: «сам Ф. И. Тютчев — дружбой которого я всегда гордился и горжусь доныне — счел нужным написать стихотворение, в котором оплакивал ложную дорогу, избранную мной¹⁾».

О любви Тургенева к Тютчеву — человеку свидетельствует также многое. Портрет поэта находился в одной из комнат Спасского среди семейных портретов²⁾. Глубоким участием к нему проникнуты многие письма Тургенева. Мы узнаем из них, что Ф. И. посвящал его в интимнейшие свои переживания³⁾. Об этом же рассказывает и Фет в своих «Воспоминаниях» со слов Тургенева:

«Когда Тютчев вернулся из Ниццы, где написал свое известное «О этот юг, о эта Ницца!...», мы, чтобы переговорить, зашли в кафе на бульваре и... сели под трельяжем из плюща. Я молчал все время, а Тютчев болезненным голосом говорил, и грудь его сорочки под конец рассказа оказалась промокшей от слез».

Глубокую скорбь вызвали в Тургеневе предсмертная болезнь и смерть поэта:

«Одним светлым и чутким умом, одним хорошим человеком меньше⁴⁾, пишет он Я. П. Полонскому.

«Глубоко жалею о Тютчеве... Мильй, умный, как день умный, Федор Иванович! Прости, — прощай!»⁵⁾.

II.

Эта дружба выражалась не только в хороших, искренних словах. Тургенев показал ее на деле громадного историко-литературного значения.

¹⁾ Предисловие Тургенева к изд. романов. Соч., посм. изд., VII, т. II.

²⁾ М. Щепкин. Воспоминания об И. С. Тургеневе в Спасском. „Истор. Вестн.“, 1898, 9, стр. 913.

³⁾ Письма к Л, стр. 172.

⁴⁾ С П., стр. 213.

⁵⁾ Фет. Мои воспоминания. Стр. 278, 279, II.

По возвращении из ссылки, в 1854 г., он с большим трудом уговаривает Тютчева согласиться на издание своих стихотворений¹⁾, и в мае, после предварительного напечатания в мартовском (в конце книги, с особым титульным листом, оглавлением и нумерацией) и майском №№ «Современника», они появляются отдельной книжкой с предисловием И. С. Тургенева.

Как показали новейшие исследования Д. Д. Благого, Тургенев не ограничился только собиранием разбросанных по журналам Тютчевских стихов, а выполнил большую редакционную работу, о важности которой можно судить по тому, что издание 1854 г. до сих пор является основным.

Есть все основания полагать, что в окончательной редакции своего сборника Тютчев не принимал никакого участия.

По мнению такого близкого к нему лица, как И. С. Аксаков, «он даже и не заглянул в эту книжечку»²⁾.

Это подтверждается и следующими словами из «Предисловия» И. С. Тургенева:

«Получив от Ф. И. Тютчева право на издание его стихотворений, редакция «Современника» поместила в этом сборнике и те стихотворения, которые принадлежат к самой первой эпохе деятельности поэта и теперь были бы вероятно им самим отвергнуты (курсив наш)». Ни словом не упоминает и сам Тютчев об издании своих стихов в письмах к жене, чрезвычайно детально осведомляющих ее о всех новостях.

Таким образом, те уклонения от первоначального текста, которые обнаруживаются при сличении его с изданием 1854 г., должны быть приписаны редактору последнего, тем более, что они согласуются со взглядами его в области русской просодии, резко враждебными всяким новшествам и неправильностям. Тургенев наложил на стихи Тютчева отпечаток своей писательской индивидуальности — об этом свидетельствует уже упомянутая нами работа Д. Д. Благого³⁾, проливающая новый свет на историю тютчевского текста.

Так, например, редакция знаменитого *Silentium'* в изд. 1854 г., воспринятая всеми позднейшими изданиями, суще-

¹⁾ Мои Воспоминания, 1, 134.

²⁾ И. С. Аксаков. Биография Ф. И. Тютчева, стр. 323.

³⁾ „И. С. Тургенев, как редактор Фета и Тютчева“. Работа эта любезно предоставлена нам автором в рукописи для использования.

ственно отличается от первоначального его текста в Пушкинском «Современнике» 1836 г.

В тургеневском издании исправлены строки с неправильным «метром» (4-я и 5-я строки первой строфы и 5-я третьей) и слегка изменена 4-я 3-ей строфы. Так в «Совр.» 1836 г. мы читаем:

Встают и заходят они,
Безмолвно, как звезды в ночи...

Вместо:

И всходят и зайдут они,
Как звезды ясные в ночи

тургеневской редакции.

Точно также: дневные разгонят лучи, вместо «ослепят», изд. 1854 г.

Изменен не только метр, но и образ. Уподобление мыслей звездам было довольно распространено в современной Тютчеву поэзии. Своебразие тютчевского образа, как справедливо замечает Д. Д. Благой, в связи «между прохождением по горизонту души дум и движением звезд по небу через безмолвие обоих процессов... Между тем, в издании 1854 г. читаем «звезды ясные», — эпитет, относящийся к категории зрительных и определенно смещающий нас с той линии, по которой двигался замысел автора».

Еще резче отразилась работа редактора на не менее известном opus'е Тютчева — «Сон на море»¹⁾.

Сравнительно с текстом «Современника» 1836 года и «Галатеи» 1839 г. пьеса ритмически совершенно переработана — «выравнена по линейке школьной просодии».

Благодаря этому стремлению к традиционному единобразию размера, вместо ритма, соответствующего двойственности выражаемых ощущений²⁾ (амфибрахий ломается дастилями и аанапестами), получался «сплошной амфибрахий».

Соображениями поэтического равновесия, которое всегда строго соблюдается Тургеневым, вызвано и изменение строки — «и сонмы кипели безмолвной толпы». В издании 1854 года читаем: «и чудился шорох несметной толпы». Глагол дви-

¹⁾ „О Silentium'e“ и „Сне на море“ см. еще примечания в собр. соч. Тютчева, изд. Маркса, стр. 385, 382.

²⁾ Зрительных и слуховых.

жения — «кипели» показался не соответствующим эпитету — «недвижный мир».

По тем же соображениям равновесия или рассудочной ясности Тургенев, например, в стихах «итак опять увиделся я с вами, места немилые, хоть и родные» заменяет слово «немилые» словом «печальные». Другого рода поправки внесены редактором в целях удобочитаемости или точности рифмы.

Отсылая интересующихся вопросом к ценному исследованию Д. Благого, заметим, что уже и приведенные данные достаточно характеризуют взаимоотношения наших писателей; в них сказался «поэтический позитивизм» Тургенева, если можно так выразиться; он склоняется перед поэтической традицией, установившимися нормами. Творившему поистине «только для себя» Тютчеву, причудливо, капризно, свободно, и потому надолго оторвавшемуся от читателя, Тургенев противопоставил всегда отличавшую его лояльность к «общественному вкусу». Заботой о приемлемости стихов широкой публикой проникнут Тургенев-редактор. Подчиняясь антипозитивистскому духу тютчевской поэзии именно потому, что она была сродни многому тщетно им подавляемому в себе самом, Тургенев отстаивает свой позитивизм в области формальной и остается глух к ритмическим нововведениям Тютчева, так опередившим свое время. В Тютчеве было много противоречий, но он все же был цельнее Тургенева, смелее, темпераментнее. Он каждую свою идею доводил до конца, выражал ее полностью. А потому и в области формальной не останавливался там, где Тургенев упорно не двигался с места.

III.

Есть некоторая доля истины в рискованном утверждении, что редакционная работа Тургенева над произведениями Тютчева свидетельствует уже о некоторой двойственности отношения к нашему поэту. Пусть эта работа формального характера. Но форма объективирует, узаконяет выражаемое ею новое содержание; она порядок, «режим», «система». В этом смысле, форма, это — вызов. Таким вызовом не только поэзии, но и всему жизнеощущению русской современности явились причудливые для нее, «непостижимые» размеры Тютчева, его дерзкая, сверхрассудочная образность. Канону «прекрасной ясности» про-

тивопоставлялся этой формой особый мир иного измерения, заявляющий в ней о своих, не менее несомненных, если не более ценных, законах. Вопреки всему несомненному и общепринятыму, утверждала себя здесь бескомпромиссно поэтическая личность, которой принадлежало будущее, провозглашала права не столько чувственного, сколько «интеллектуального» созерцания, всеми этими «мглистыми полуднями», «дымами» и «благовестами» солнечных лучей, их «румяными, громкими восклицаниями» отменяла в поэзии рассудочную раздельность и зрительную четкость и превращала образ из наглядного изображения предмета в его чувство — символ.

Эстетика и поэтика Тургенева, как свод сознательных убеждений и принципов, сложилась под влияниями, существенно отличными от тех источников, которыми питалась тютчевская художественно-философская мысль. Крах метафизики, культ опыта и на нем основанной науки, борьба с романтикой за реализм в области художественной, как отражение этого идеологического сдвига, преклонение перед Пушкиным, как величайшим реалистом — вот что формировало эстетику и поэтику Тургенева. Как читатель и критик, он целиком разделял взгляды Белинского последней поры.

С точки зрения своего «эстетического разума», Тургенев во многом не мог принять Тютчева¹). Были какие-то более сложные, внутренние тяготения, которые вопреки этому разуму заставили полюбить Тютчева. Но его любовь все же оставалась несмелой и колеблющейся в своих оценках. Видеть в Тютчеве учителя Тургенев не мог. Под словами Фета: «Тютчев — один из величайших лириков, когда-либо существовавших на земле» Тургенев бы не подписался. Наш поэт всегда оставался для него тем победителем, которого не судят, хотя его и следовало бы собственно осудить. Его поэзия для Тургенева не норма, а — блестящее исключение. Такой все же поэзия, по Тургеневу, не должна быть. Ему ведь казалась «странный уверенность в превосходстве бессознательного вдохновения над простым здравым разсудком»²), с требованиями которого так мало считался Тютчев в своем вещем творчестве.

¹⁾ Он, напр., не видел глубокой связи основных мотивов поэзии Тютчева с его «славянофильством», и делил ее, целостную во всех противоречиях, на приемлемое, «гетеевское», «западное» и неприемлемое, «славянофильское». Фет. «Мои Воспоминания», II, 279.

²⁾ 261, XII. и еще Фет. «Мои Воспоминания».

Статья о «Записках ружейного охотника» Аксакова весьма убедительно подтверждает изложенные здесь соображения.

Тургенев хвалит Аксакова за то, что он «не вкладывает в природу человеческие переживания, а рисует ее такой, какова она сама по себе»¹).

Там же он с удовольствием констатирует в связи с этим замечанием о предпочтительности аксаковской манеры изображения природы, что естествознание приняло направление «более положительное и практическое, или, говоря точнее, направление, обращенное более на живое наблюдение и изучение природы, чем на составление тех иногда поэтических и глубоких, но почти всегда темных и неопределенных гипотез, которыми Шеллинг (учитель Тютчева! А. Л.) вскружил головы в начале нынешнего столетия». И несомненно Тютчева имеет в виду, между прочим, Тургенев, когда противопоставляет эту объективную манеру изображения природы, как более совершенную, субъективную:

«Бывают, говорит он, тонко развитые, нервические и раздражительно-поэтические личности, которые обладают каким-то особенным возврением на природу, особенным чутьем ее красот: они подмечают многие оттенки, многие часто почти неуловимые частности, и им удается выразить их иногда чрезвычайно счастливо, метко и грациозно... Частности у них выигрывают насчет общего впечатления. К подобным личностям не принадлежит г. А—в, и я очень этому рад». Тургенев предпочитает «большие линии», «стройную широкую картину». «Мне кажется, продолжает он, что такого рода описания ближе к делу и вернее: в самой природе нет ничего ухищренного и мудреного, она никогда ничем не щеголяет, не кокетничает: в самых прихотях своих она добродушна».

И далее еще резче:

«Все поэты с истинными и сильными талантами не становились в «позитуру» пред лицом природы; они не старались, как говорится, «подслушать, подсмотреть» ее тайны, великими и простыми словами передавали они ее простоту и величие; она не раздражала их, она их воспламеняла;

¹⁾ 299, 300, 301, XII. Курсив мой.

в этом пламени не было ничего болезненного». Ссылаясь на Шекспира, Пушкина, Гомера, Тургенев заключает: «словом, описывая явления природы, дело не в том, чтобы сказать все, что может прийти в голову; говорите то, что должно прийти каждому в голову, но так, чтобы ваше изображение было равносильно тому, что вы изображаете, и ни вам, ни нам, вашим слушателям, не останется больше ничего желать (301, 302, XII)».

Это Тургенев писал в 1852 г., когда познакомился с Тютчевым, повидимому, и с его поэзией. Не будет неправдоподобным предположение, что этими решительными утверждениями своего художественного исповедания он реагировал на сильное впечатление, произведенное на него поэзией, столь противоположной этим принципам, сложившимся в трудной внутренней борьбе с «подпольной» романтикой.

Но то, что мы выводим из факта редакторской работы Тургенева, освещенной Д. Д. Благим, подтверждается не только этими прозрачными намеками, но и прямыми публичными заявлениями Тургенева в его статье, рекомендующей читающей публике стихотворения Тютчева.

Тургеневская оценка, которая по самому назначению своему должна была подчеркнуть достоинства рекомендуемого автора, отмечена все же робостью и излишней осторожностью, столь свойственной суждениям современника, обычно не преодолевающего всех соблазнов близости изучаемого явления. И это потому, что критерии оценки не выше уровня ее современности. Нынешнего читателя поэтому уже не удовлетворяет тургеневское признание значения великого русского лирика. Он ждет от гениального романиста большей смелости и решительности, его коробит, подчас, такое полупризнание:

«В нем (Тютчеве) замечается та соразмерность таланта с самим собою, та соответственность его жизни автора, — словом, хотя часть того, что в полном развитии своем составляет отличительные признаки великих дарований (курсив мой)».

Кажутся сейчас неуместными и те оговорки, которыми сопровождается признание Тютчева первым из современных поэтов (а, ведь, по мнению Тургенева, его время не было великой эпохой в области поэзии!).

«Легко указать, замечает критик, на те отдельные качества, которыми превосходят его более даровитые из теперешних поэтов: на пленительную, хотя несколько однообразную, грацию Фета, на энергичную, часто сухую и жесткую, страсть Некрасова, на правильную, иногда холодную живопись Майкова; но на одном г. Тютчеве лежит печать той великой эпохи, к которой он принадлежит, и которая так ярко и сильно выразилась в Пушкине». «От его стихов не веет сочинением; они все кажутся написанными на известный случай, как того хотел Гете, они не придуманы, а выросли сами, как плод на дереве, и по этому драгоценному качеству мы узнаем, между прочим, влияние на них Пушкина, видим на них отблеск его времени».

Характерно это желание, выразившееся и в редакционной работе Тургенева, ввести в рамки пушкинского начала поэта, означившего собой целую новую фазу развития поэзии.

С тем же основанием можно говорить о влиянии на Тютчева Гете или другого великого поэта.

В цитируемой статье то же непонимание формальных достижений Ф. И. или оппозиция к ним, как и в редакционных коррективах Тургенева..

«Внешняя сторона его дарования не довольно, быть может, разработана».

В державинском элементе, столь плодотворно синтезированном Тютчевым с пушкинским, Тургенев видит лишь дефект. Он говорит, как о недостатке, об «устарелых выражениях» Тютчева, находит, что он иногда, как будто, не владеет языком и т. п.¹⁾.

Все эти ограничения и колебания связаны с взглядами, высказанными Тургеневым в уже цитированной статье о «Записках ружейного охотника». Тургенев там имел в виду именно Тютчева, как первого из критикуемой им группы поэтов; это видно из мягкого замечания в той же статье, что изложенные им взгляды нисколько не мешают ему ценить дарования поэтов противоположного им направления: Тютчева, Фета и друг. Как я уже указывал, выраженные там эстетические положения связаны с «направлением естественных наук», с уклоном в сторону позитивизма. Они вытекали из общего

¹⁾ Соч. изд. Маркса. 314—317, XII.

миросозерцания, которому Тургенев не изменял всю жизнь... рассудком: «Я реалист, отвечал он М. А. Милютиной на вопрос о миросозерцании, и ко всему сверхъестественному отношусь равнодушно, ни в какие абсолюты... не верю»¹⁾.

Таково было миросозерцание, но не таково было таинство и вытесняемое миро- и жизнеощущение.

IV.

«Ночная душа» великого художника, скрытая под призрачными, «сократическими» в смысле Ницше, мнимо-ясными и отчетливыми представлениями «души дневной», «демон» Тургенева заставил его не только ценить в Тютчеве, хотя и не подходящего под канон, но все же крупного поэта, как, скажем, ценил он Достоевского.

В самом стремлении ввести это солнце в пушкинское созвездие выражалось желание хотя как-нибудь оправдать свое искреннее увлечение.

Тютчев — его любимый, родной поэт. Он интимно близок ему уже потому, что зозвучен преобладавшему в Тургеневе пессимистическому настроению со всеми его специфическими оттенками. «Обломок старых поколений», «тень, бегущая от дыма»²⁾ и другие меткие тютчевские определения одиночества, заброшенности и призрачности существования не могли не будить отклика в творце «Призраков», «Дневника лишнего человека», «Стихотворений в прозе», эпилога «Дворянского гнезда», где именно, как «обломок старых поколений», выступает Лаврецкий.

Стоит воспроизвести несколькими чертами из писем Тургенева это господствовавшее в его жизни настроение, чтобы яснее представить себе, как были ему зозвучны подобные моменты тютчевской поэзии.

В письме к Полонскому от 7 апреля 1877 г. он приводит следующие слова из своего дневника:

«17 марта. П полночь. Сижу я опять за своим столом. И у меня на душе темнее темной ночи... Могила словно торопится поглотить меня; как миг какой пролетает день, пустой, бесцельный, бесцветный. Смотришь: опять вались в постель. Ни права

¹⁾ Собрание (первое) писем, стр. 252

²⁾ Ibid., 213.

жить, ни охоты нет; делать больше нечего, нечего ожидать, нечего даже желать»¹⁾.

Еще более определенно выражением отравившего жизнь нигилизма письмо от 1 июля 1878 г. тому же Я. П. Полонскому:

«Да в том-то и штука, друг мой, что ничего со мной — и сам я — ничего — и жизнь моя ничего — и не о чем писать и сообщать нечего»²⁾.

И, при этом, страх жизни и за жизнь:

«Теперь все снова вошло в обычную колею — что лучше всего (курсив мой). О! блаженная прелесть однообразия и сходства нынешнего дня со вчерашним. Этую прелесть я наслаждаюсь вполне»³⁾.

«Как ни страшно и бессмысленно это минорное существование — еще страшнее и бессмысленнее приспособление к его переменам и — самая страшная перемена — смерть!»

Он цитирует в письме Ж. А. Полонской 2 декабря 1882 г. стих Тютчева — «день пережит — и слава богу!»⁴⁾.

Это не только слова уже отжившего старика на смертном одре, которому лишь кажется, что он всю жизнь отчаялся в жизни.

В 1856 г., не достигнув еще 40 л., в расцвете своих физических и духовных сил, он уже не расчитывает более на счастье для себя»⁵⁾.

И тремя годами позже:

«Жизнь не что иное, как болезнь, которая то усиливается, то ослабевает: надо уметь переносить ее припадки»⁶⁾.

А отсюда вывод:

«Все, что мы называем философией, наукой, моралью, художеством, поэзией... не что иное, как успокаивающее лекарство, des calmants ou des palliatifs»⁷⁾.

И если на смертном одре Тургенев пишет Ж. А. Полонской: «даже всякое желание чего-нибудь лучшего исчезло во мне», то эти настроения смертного одра были присущи ему много

¹⁾ Письма 316.

²⁾ Ibid. 328.

³⁾ Ibid. 253.

⁴⁾ Ibid. 521.

⁵⁾ Письма к Ламберт, 7. См. также стр. 37.

⁶⁾ Ibid. 40.

⁷⁾ Ibid. 132 (1861 г.).

раньше, как свидетельствуют его признания той же гр. Ламберт: «не все ли равно, где сидеть? Неужели есть вещь, которой стоит желать (1859 г.)». Двумя годами позже: «под старость я начинаю уподобляться мухе: солнце светит, ничего не болит, так и ничего больше не нужно»¹⁾.

И как в последние годы, так и в 1863 г., Тургенев не заглядывает далее своего сегодняшнего дня. Это ощущение смерти в жизни, доводившее Тургенева до обонятельной галлюцинации — он чувствовал, по словам Полонского, запах тления, — определяло и своеобразную житейскую мудрость его, которой он пытается руководиться как в 1863 г., так и в 1882 г., год перед смертью — мудрость квиетизма.

В 1863 г.: «остается стараться уменьшать страдания и продолжать ковылять, с грехом пополам, по жизненной дороге, пока наконец не настанет конец всей этой хлопотливой и ничтожной тревоге»²⁾. В 1882 г.: «следует: размышлять о прошедшем, удовлетворять требованиям настоящего и никогда не думать о будущем... Человек, желающий жить спокойно, никогда ничего не предпринимай, ничего не предполагай, ничему не доверяйся и ничего не опасайся»³⁾.

И он находил свои звуки в таких, напр., словах своего великого друга:

Не рассуждай, не хлопочи!
Безумство ищет, глупость судит;
Дневные раны сном лечи,
А завтра быть тому, что будет.
Живя, умей все пережить;
Печаль, и радость, и тревогу,
Чего желать о чем тужить?
День пережит — и слава Богу!

V.

Источник этого тягостного жизнеощущения был у обоих писателей один и тот же: непомерно разросшееся, все заполняющее и болезненно раздраженное «я». Для них обоих — личность была бременем, непосильным для нее самой.

¹⁾ Письма к Ламберту, 154.

²⁾ Ibid. 164.

³⁾ Письма. Курсив Тургенева 488, 489.

«Чудак ты с своим ощущением собственной тяжести, пишег Тургенев Полонскому в 1881 г. Да я уже лет 30 как знаком с этим ощущением»¹⁾.

Это всеопределяющее значение личной проблемы в жизни того и другого принял у них различные формы.

У Тургенева этой формой был гамлетизм — самопожирание личности извращенным рассудком, изменившим своему назначению орудия борьбы за существование во внешнем мире и обратившимся против самой личности. Его свет вместо того, чтобы служить жизни, стал освещать и обнажать то, что, как корни, должно оставаться темным, скрытым, и иссушил, убил эти корни.

Автор «Гамлета и Дон-Кихота» прекрасно понимал это: «Ведь, человек, барин-батюшка, сам себе на съедение предан», говорит старый Антон в «Дворянском гнезде»²⁾. «Не истребляй человек самого себя, никто его не истребит», пишет он Полонскому в 1868 г.³⁾.

Эта разъедающая червоточина убивала в нем чувство жизни и вызывала беспомощность и боязнь перед ней. Тютчев встречал жизнь «лицом к лицу». Тургенев же бежал от нее и она от него. «Куда поймать! пишет он Ламберт, не могу увидеть ее физиономию, узнать, какое наконец ее значение»⁴⁾. Для Тургенева она поистине «тень, бегущая от дыма». Для него эти слова выражают ощущение, порожденное гамлетизирующим рассудком, для Тютчева же — это голос рассудка, пытающегося унять слишком безрассудное, слишком полное «злой жизни», роковых страстей «я»; рассудка, стремящегося убедить ощущение, заставить чувство видеть лишь эту «бегущую от дыма тень» в том, что для него слишком реально, слишком жгуче.

Тургенев искал напрасно этой жизненности и ее иллюзий.

«Для чего я не таков, каким меня воображает графиня, для чего я не человек, преисполненный земной жизнью и преданный ей! Это сожаление и грешно, и странно, но я не могу еще от него избавиться... Земное все давно ушло от меня, и я нахожусь в какой-то пустоте, туманной и тяжелой». Он чувствует себя «современником Сезостриса, каким-то чудом еще двигающимся

¹⁾ Письма, изд. Лит. Ф. стр. 384.

²⁾ Соч. III, 1-е посм. изд., стр. 309.

³⁾ Письма, 14.

⁴⁾ Письма к Ламберту, 147, 148.

на земле среди живых». Ибо гамлетизм, это — «возможность пережить в самом себе смерть самого себя»¹⁾). Конечно, он далек от всякого рода беззаветного увлечения, от энтузиазма. Недоуменно спрашивает он еще в 1859 г.: «люди умеют жертвовать собою, могут радоваться, безумствовать, надеяться?...», «Все, что осталось у меня жару, ушло в сочинительскую способность. Все остальное холодно и неподвижно»²⁾). Его пугает это «равнодушие ко всему», это «охлаждение к самому себе».

От такого гамлетизма был свободен Тютчев. Он сохранил энтузиазм до конца. С ним связаны его политические взгляды, его пророческая дальновидность, заставлявшая его часто уступать слишком трезвому Тургеневу в предвидении событий ближайшего времени³⁾). Он никогда не мог бы согласиться с И. С., что «мы вступили в эпоху только полезных людей... А пока будем сами учиться азбуке и учить других — и добро делать помаленьку»⁴⁾.

Но странно! Этот яд гамлетизма все же дорог Гамлету нашей литературы. Что-то иррациональное мешает ему преодолеть этот гамлетизм, несмотря на опыт рожденное сознание, что люди счастливы лишь, «когда поступают не сообразно с законами логики, а в силу мгновенных чувств и увлечений»⁵⁾, что «опыт, рассудок — прах и суeta»⁶⁾, вопреки тому, что в «Дон-Кихоте», в Лукерье из «Живых мощей», в других своих образах он умел ценить эту эмансиацию от рассудка, как отрицательного начала.

Тютчев — враг всякой отрицательной философии. Противник революции, он в своем отношении к философии XVIII века вполне сходится с мыслителями эпохи реакции. В «высокомерии» и своеолии человеческого ума видит он причину всего хаотического, дьявольского, антихристианского в истории. Тургенев же оправдывает «дух отрицания»⁷⁾). Тешит себя надеждой, что

¹⁾ Письмо к Л. стр. 110.

²⁾ Ibid. 34.

³⁾ В конкретном понимании современной жизни несомненно превосходство Тургенева над Тютчевым. Он умеет понять и блузника на баррикаде, и великодушие народа в пылу революционной битвы. („Наши послали!“ XII).

⁴⁾ Письма, 243.

⁵⁾ Ibid. 145.

⁶⁾ Соч., III, 285.

⁷⁾ Даже в статье „Гамлет и Дон-Кихот“, где он так не хочет сочувствовать гамлетизму, он воздает ему должное: признается „одним из главных поборников истины“, „одной из основных сил всего существующего“. XII, 329,

отрицание «постепенно теряет свою чисто-разрушающую, ироническую силу, наполняется само новым, положительным содержанием и превращается в разумный и органический прогресс».

«Рефлексия наша сила и наша слабость, наша гибель и наше спасение»¹⁾.

Почему же?

В статье о «Фаусте», предваряющей в значительной мере концепцию этюда о «Гамлете и Дон-Кихоте», Тургенев оправдывает Мефистофеля, как спутника людей, «поглощенных своим «я», «мыслями о собственном счастьи». «Отрицательное начало» или гамлетизм, что здесь одно и то же, выступает как кара «я», греховного по самой своей природе. Это синтез чисто-русского аскетического воззрения²⁾ с европейским душевным недугом. Пусть он превращает в «современника Сезостриса»: Тургеневу подчас кажется, что оттого становятся «лучше, чище»³⁾. С гипертрофированной личностью борется ее же собственное порождение, и этим оно оправдано. Ведь «каждый из нас виноват уже тем, что живет». Он должен отмаливать грехи — «свои и чужие». Они — в этом неправедном стремлении к незаслуженному счастью, в котором и выражается иррациональность нашей природы. А иррациональное для Тургенева не только логическая бессмыслица, но и нравственное зло.

Но Тургенева заставляет держаться за рефлексию еще иное: деспотическая воля к общеобязательности, не знающая границ. Она может быть выражена в такой формуле: я могу принять что-либо в себе, лишь когда оно может быть признано всеми. И вот я ищу — без конца — «достаточных оснований». Все лишние люди Тургенева — и он между ними — мученики и деспоты общеобязательности. Вот почему Базаров — их «фатум» (еще с 40-х г.г.). Недаром Герцен узнал в Базарове «знакомые все лица»: своего химика, доктора Крупова и т. п., «очкивая змея», загипнотизировавшая Тургенева, от которой он не мог оторваться. Гамлета тянет к Базарову и Дон-Кихоту, к позитивизму и христианству.

¹⁾ Ibid. XII, 225, 236.

²⁾ Тургенев славит горе: „отнимая всякую прелесть от жизни, оно лишается также всей ее лжи и тревоги, а в этом и состоит ее настоящее несчастье“. Письма к Ламберту, № 81.

³⁾ Ibid. 110.

В борьбе с личным началом Тургенев избрал путь, казалось бы, более легкий, но совершенно не ведущий к цели. Если Тютчев преодолевает личное сознание своего рода поэтической «гносеологией», утверждающей реальность одного лишь хаоса и призрачность всех преходящих форм его, то Тургенев ищет исхода в твердых и ясных нормах «дневного», «сократического» разума, в «плодотворном направлении естественных наук», указывающих личности ее место и доказательно отвергающих ее притязания. Мистицизм здесь, позитивизм там одинаково приводил к «пантеистическому» воззрению — к растворению личности в мировом единстве. Для обоих поэтов личность — «греза природы», «мыслящий тростник». Но пантеизм Тургенева имел, как печать своего происхождения, часто механический, бездушный характер, пантеизм Тютчева был ощущением жизни «божески всемирной», природы, как живого существа, с душой, свободой, любовью и языком, а не механически детерминированного, «немого» целого. Тургеневская «Женщина в зеленом» знает лишь железные законы необходимости¹⁾), но не любовь. Ее эволюция бесцельна и бессмысленна. У Тютчева жизнь природы, как живого существа, — творческая эволюция, себя оправдывающая и осмысливающая. И тот, и другой призывают к покорности, смирению и самоотрицанию. Но не на почве отвлеченного, механического «пантеизма» может призыв этот быть действенным и цельным. «Надо покориться», «entbehren sollst du», — мотивы, звучащие постоянно и в письмах, и в произведениях Тургенева. Но во имя чего? Об этот вопрос, задевающий религиозную проблему, разбивается не только логически, но и психологически, как о подводный камень, вся морально-позитивистическая аргументация против претензий личности. «Учиться у природы ее правильному, спокойному ходу, ее смирению» можно было только на словах, что понимал и сам Тургенев. Чисто-моралистическое разрешение проблемы, конечно, не могло оказаться состоятельным²⁾.

¹⁾ „Только сознаю я совершение каких-то вечных, неизменных законов над собою... Письма к Л. стр. 155.

²⁾ Вроде хотя бы такого: „Надо приучаться к настоящему жертвованию собой (к. III.), не к тому, о котором мы так много говорим в молодости и которое представляется нам в образе любви, то есть, все-таки наслаждения, а к тому, которое ничего не дает личности, кроме разве чувства исполненного долга, и заметьте — чувства сухого и холодного, без всякой примеси восторженности или увлечения“. (Письма к Л., № 59, см. также стр. 8).

Правда, за природой могла быть признана вся полнота прав в силу ее чисто-эстетического превосходства над личностью. Для художественной натуры иногда силен такой аргумент:

«Тихое и медленное одушевление, неторопливость идержанность ощущений и сил, равновесие здоровья в каждом отдельном существе, вот самая ее (природы) основа, ее неизменный закон, вот на чем она стоит и держится. Все, что выходит из-под этого уровня кверху или книзу, все равно, выбрасывается ею вон, как негодное. Многие насекомые умирают, как только узнают нарушающие равновесие радости любви; больной зверь забивается в чащу и угасает там один; он как бы чувствует, что уже не имеет права ни видеть всем общего солнца, ни дышать вольным воздухом! Он не имеет права жить, а человек, которому от своей ли вины, от вины ли других пришлось худо на свете — должен, по крайней мере, уметь молчать!».

Но мы знаем: «я» все же дорого Гамлету¹). И оно у него, как и у Тютчева, заявляло свои права на вечность и предпочтение, предъявляло свой иск природе. Отношение к личности у них обоих двойственно: оно и ненависть, и жалость — как двойственно и само «я». У Тургенева «я» становится воплощением злого хаоса, когда его кружит «вихрь» страсти. Стихия страсти у Тургенева столь же разрушительна, как у Тютчева. Она подавляет свободу и осуществляющую ее в личности верность («Фауст», «Дым», «Мой сосед Радилов», «Песнь торжествующей любви» и др.). Она — «поединок роковой»²).

¹⁾ „На развалинах систем и теорий остается одно неразрушимое, неистребимое — наше человеческое „я“, которое уже потому бессмертно, что даже оно, само оно, не может истребить себя“. 232, XII.

²⁾ Мотив „поединка рокового“ разрабатывался Тургеневым уже в его комедиях. Он дал нам комическую вариацию этого общего ему с Тютчевым мотива. Тютчевская трагедия, если и не переходит здесь в фарс, то переходит в тонкую комедию с обрывавшейся интригой. Здесь особенно наглядна природа комедии, ее иронический, в романтическом смысле, характер. Грандиозные, метафизические антиномии, неправедная диалектика любви, как комического явления, отчеканенная философом-романтиком Тютчевым, изображенная его зловещими красками, здесь втиснута в „конечные, слишком конечные“ формы русского дворянского быта и на нем выросшей дворянской психологии. Марксист, с комедиями Тургенева в одной руке и стихами Тютчева — в другой, мог бы торжествующе сказать: вот — база, а вот — надстройка. Вот к чему сводятся „поединок роковой“ и „как убийственно мы любим“... — что мотив „любви — борьбы“ в своих комических формах определен именно „базой“ — это несомненно. В Тургеневе он должен был преломиться в эти комические формы уже потому, что у него подчас бывало больше общего с Горским и Ракитиным, чем с Тютчевым. Постольку он и являлся комиком „любви — поединка“, а не его лириком или трагиком.

И у него «мы то всего вернее губим, что сердцу нашему милей»¹⁾.

Но этому хаотическому в личности, утверждающему и губящему ее одновременно, противопоставляется в ней же иное, чему Тургенев уже сочувствует. Личность умирает, но не выдерживает изменения (напр., Вера в «Фаусте»). Ее можно сломать, но нельзя согнуть. В самой гибели ее, наделенной сознанием, уже отличие от природы, особое, свое, ценное. Она все же... выше природы, ибо знает, что та ее давит, природа же этого не знает... Если сознание и эгоизм, по Тургеневу, синонимы, то самое понятие греховности эгоизма создано этим образующим личность сознанием, что и заставляет Тургенева, как мы уже видели, ценить его.

«Я»—хаотично-страстному и зло-себялюбивому, эгоистично алчущему счастья — противопоставлено «я», гибелью искупающее свое себялюбие, подавленное высотой своего собственного суда над собой, наконец, — любящее и вспоминающее — «элизиум теней». А вечному настоящему природы — лишь личности свойственное измерение былого и грядущего, глубины и высоты. Этим отводят наши поэты права природы над личностью. Они оба одинаково ценили дар воспоминаний: для одного из них лишение последних было даже страшнее смерти («Как ни тяжел последний час...», «Вдруг все замрет» и др.), для другого — равносильно ей:

«Прошедшее, пишет Тургенев графине Ламберт, отделилось от меня окончательно, но, расставшись с ним, я увидел, что от меня ничего не осталось, что вся моя жизнь отделилась вместе с ним»²⁾.

В воспоминаниях последнее их убежище от природой определенной преходящести человеческой личности и ее ценностей³⁾. Для Тургенева, может быть, еще больше, чем для Тютчева, «неправый праведен упрек»: он не видел в природе «души».

¹⁾ „Погодите, говорит Ракитин, вы, может быть, узнаете, как эти нежные ручки умеют пытать, с какой ласковой заботливостью они по частичкам раздирают сердце... Погодите, вы узнаете, сколько жгучей ненависти танится под самой пламенной любовью“ (XI, 174).

²⁾ Письма к Л., стр. 105.

³⁾ „Яснее небесной лазури, чище первого снега на горных высотах, восстают, как образы умерших богов, прекрасные воспоминания (108, VII)....“

Устами Берсенева Тургенев признал, что хотя в природе все «так полно, так ясно...», нам мало того удовлетворения, каким она довольствуется, «а другого... того, что нам нужно, у нее нет».

Еще решительнее замечает Шубин:

«Сколько ты ни стучись природе в дверь, не отзовется она понятным словом, потому что она немая. Будет звучать и ныть, как струна, и песни от нее не жди. Живая душа — га отзовется, и, по преимуществу, женская душа...»

Здесь уже не страх от этой чуждости космоса («вечной Изиды»), равнодушного к судьбе затерянной в нем личности, а чувство явного предпочтенья человека природе, даже превосходства над ней: «она лишь будит в нас потребность любви, но не в силах удовлетворить ее».

Проблема преодоления бремени своего «я» у Тургенева, как и для Тютчева, принимала, в конце-концов, такую форму в соответствии с двойственностью отношения к нему: как снять бремя ненавистного «я» и как дать выход из тисков природной необходимости «я» любимому?

Этот вопрос прорывал тургеневский рационализм, который уже потому не мог ответить на него, что самый вопрос считал бессмысленным. Иррациональный вопрос обнажал Тургенев-романтика, временно высвобождал из-под власти Базарова и еще более сближал с поэтом, посмеившим «в наш век железный» быть иррациональным.

VI.

Тютчев нашел выход в своем религиозном опыте. — Как я уже пытался показать в своей работе о Тютчеве¹⁾, ничто так не растворяло этого вечно больного «я» в блаженном покое, как религия... Она снимала бремя ненавистного «я». Но она же сулила спасение «я» любимому. Она сулила ему столь желанное бессмертие, бессмертие всего дорогого, интимного.

Этим же манила религия Тургенева, для которого смерть была по-истине властительницей дум. Она пронизала все его восприятие жизни. Ведь он мог сказать о ней словами Тютчева: «...И это все есть смерть!».

Решение проблемы личности у него подчас заключалось в решении проблемы смерти, преодолевавшей его индивидуализм

¹⁾ Сборник „Слово о Культуре“, М. 1918.

чувством тяжества со всем живым, ей обреченным («Стихотворения в прозе», «Собака»). В этом чувстве тяжества, любви видел он преодоление страха личного уничтожения и устремлялся к подвижнику любви — Дон-Кихоту. Но слишком силен был в нем Гамлет, чтобы он мог отказаться от личного бессмертия, которое обещает религия верующим. Под словами Лизы Калитиной: «христианином нужно быть не для того, чтобы познавать небесное... там... земное, а для того, что каждый человек должен умереть», мог подписаться и сам ее творец. Он знает, что «одна религия может победить этот страх»¹⁾). О своей возникшей таким образом и неудовлетворимой религиозной потребности он пишет еще определеннее, указывая на постоянное присутствие мысли «о тщете всего земного, о близости чего-то, что он назвать не умеет».

«Слово: смерть, — одно не выражает вполне этого чегото, а потому обращение к богу — рядом с порывами на заповедные, зеленые луга. Но, должно быть, лампа вспыхивает в последний раз перед концом»²⁾.

«Да, пишет он той же своей корреспондентке в 1861 г., земное все прах и тлен, и блажен тот, кто бросил якорь не в эти бездонные волны! Имеющий веру имеет все и ничего потерять не может; а кто ее не имеет, тот ничего не имеет, — и это я чувствую тем глубже, что сам принадлежу к неимущим! Но я еще не теряю надежды»³⁾.

Эта надежда не осуществилась. Он ее потерял к концу своей жизни⁴⁾), хотя чем более приближался к смерти, тем меньше верил в нее, как в абсолютное небытие. Он стал бояться ее как страшного, по своей неведомости, инобытия. Если в 1861 году писал гр. Ламберт: «Неужели тут и конец? Неужели смерть есть ничто иное, как последнее отправление жизни? Я решительно не знаю, что думать, и только повторяю: «счастливы те, которые верят»⁵⁾; то последней его новостью была «Клара Милич», первоначально озаглавленная — «После смерти».

¹⁾ Письма к Л., № 81.

²⁾ Ibid. № 33.

³⁾ Письма к Л., 80.

⁴⁾ Как был лишен ее в молодости, хотя и тогда понимал, что в сфере чисто человеческого не может человек „дойти до окружения своего существования“. 231, XII.

⁵⁾ Ibid., 144.

Это чувство иррациональности мира и человека, сближившее Тургенева с великим поэтом хаоса, углублялось с годами; но он ощущал это иррациональное исключительно, как темную и злую силу, а не как благое начало. Оно не просветляет, а омрачает его взгляд на жизнь.

Власть «крови», «породы», темных инстинктов, правда «волшебно-немых», «болезненно-ярких снов» — все это было ему слишком близко. Тютчев и будил в Тургеневе эти «болезненно-яркие», «волшебно-немые» сны его фантастики, «неистовые», тщательно изгоняемые рассудком звуки, песни про «древний хаос, про родимый». Но, соблазня, Тургенева и отталкивала его мистика¹⁾). Он — романтик, который не верит в романтику, он мистик без веры, т.-е. подверженный суеверию. Он пытается уверить себя, что предчувствия никогда не сбываются, что даже глупости имеют свою логику²⁾), хотя в душе знает, что «в жизни только невозможное возможно», только неправдоподобное — правдоподобно³⁾), склонен сам к предчувствиям и верит в предсказания (он полагал, «следствие одного предсказания», что умрет в 1881 г. Многие его персонажи умирают в предсказанное время: Лукерья («Живые монстры»), Арапов и др.⁴⁾).

Его мистика, поскольку она выразилась в его произведениях, темна, бескрыла, не вырастает в веру. На таком лишь доступном ему иррациональном пути не могло быть найдено удовлетворительного решения личной проблемы, которое дал Тютчеву его иррациональный опыт, обнимавший не только зло, но касавшийся и «блага». Тургенев воспринимал лишь одну сторону тютчевской мистики. И она должна была пугать Тургенева и в любимом его поэте, и в нем самом: она — не свет, а тьма безумия. Ценя больше всего свободу и ясность духа, он рефлексией и позитивизмом, может быть, спасался от того безумия, что в нем таилось, от тех снов, которыми объята была его жизнь, на первый взгляд такая трезвая и рассудительная. Отсюда в отношении к Тютчеву вскрытая нами двойственность Тургенева. Он прислонился к Пушкину, как бы ища у него защиты.

¹⁾ Как Ельцова из его „Фауста“, он боится тех хаотических, „тайных сил, на которых построена жизнь, и которые изредка, но внезапно пробиваются наружу“. Ибо „горе тому, над кем они разыгрываются (236, VI)“.

²⁾ С. П. стр. 488.

³⁾ Письма к Л. 132.

⁴⁾ Ibid. 398.

VII.

Эту основную двойственность нашего писателя надо иметь в виду и при рассмотрении тех многочисленных аналогий поэтических восприятий, ощущений, образов и приемов, которые так легко найти в произведениях Тургенева и Тютчева¹). На вытекающую из связи умонастроений родственность художественных концепций я уже указывал. Что же касается частностей, то отмечу здесь лишь некоторые излюбленные обоими поэтами образы и приемы.

Известно, как часто встречается у Тютчева образ дыма («жизнь — тень, бегущая от дыма», «подень мглистый», «скрытая, как дымом палящих солнечных лучей — душа...» и др.). Мы видели уже, каким родным был один из этих «дымящих» образов Тургеневу. Но у него самого их много. Не забудем, что один из романов Тургенева, вызвавший, между прочим, отповедь Тютчева, называется — «Дым».

Смысл романа, как общественный, так и художественный, выражен автором так:

«Ветер дул навстречу поезду; беловатые клубы пара, то одни, то смешанные с другими, более темными клубами дыма, мчались бесконечно вереницей мимо окна, под которым сидел Литвинов. Он стал следить за этим дымом. Беспрерывно взинаясь, поднимаясь и падая, крутясь и цепляясь за траву, за кусты, как бы кривляясь, вытягиваясь и тая, неслись клубы за клубами... они непрестанно менялись и оставались те же... однобразная, торопливая, скучная игра! Иногда ветер менялся, дорога уклонялась — вся масса вдруг исчезала и тотчас же виднелась в противоположном окне; потом опять перебрасывался громадный хвост, и опять застипал Литвинову вид широкой прирейнской равнины. Он глядел-глядел, и странное напало на него размышление... Он сидел один в вагоне: никто не мешал ему. — «Дым, дым», повторил он несколько раз; и все вдруг показалось ему дымом, все, собственная жизнь, русская жизнь — все людское, особенно все русское.

¹) Как у Тютчева, так и у Тургенева, особенно важные, может быть основные, всегда варируемые эпитеты: «немой», «тайнованный», «глубокий», «зловещий» — одни и те же. Для обоих характерны также двойные эпитеты.

Все дым и пар, думал он; все как будто беспрестанно меняется, всюду новые образы, явления бегут за явлениями, а в сущности все то же, да то же; все торопится, спешит куда-то — и все исчезает бесследно, ничего не достигая; другой ветер подул — и бросилось все в противоположную сторону, и там опять та же безустанная, тревожная и — ненужная игра. Вспомнилось ему многое, что сгромом и треском совершалось на его глазах в последние годы... дым, шептал он, дым; вспомнились горячие споры, толки и крики у Губарева, у других, старых и молодых людей... дым, повторял он, дым и пар; вспомнился, наконец, и знаменитый пикник, вспомнились и другие суждения и речи других государственных людей — и даже все то, что проповедывал Потугин... дым, дым и больше ничего».

Здесь Тургенев идет преимущественно от абстрактного к конкретному, он суживает значение тютчевского образа (порой до «пикника») и применяет его, как иллюстрацию к своим размышлению о русской жизни. Образ — смысл, претворяющий в себя действительность, здесь — удачное сравнение. У Тургенева он не требует от читателя усилий стать на какую-то иную точку созерцания.

Таков, напр., еще образ «Звезды исчезали в каком-то светлом дыме» («Дворянское гнездо»). Тютчев не ограничился бы, наверно, таким натуралистическим штрихом, в котором не выражено больше, чем сказано.

Столь же родственно и отлично воспринимает и изображает Тургенев стихийное в природе и в человеке. «То не ветер воет, то не дождик струится ручьями: то жалуется и стонет хаос; то плачет его слепые очи» (VII, 110).

«Чудно было видеть лес сверху, его щетинистую спину, освещенную луной. Он казался каким-то огромным, заснувшим зверем и сопровождал нас широким, непрестанным шорохом, похожим на невнятное бормотанье (Ibidem, 79)». «Море отодвинулось, ушло еще дальше, — оно утихает — но и ослабевший его шум все так же грозен и зловещ (316, VIII)» и мн. др. Он чувствует в человеческой толпе присутствие безликого тютчевского хаоса, слышит в ее гуле отдаленный рев морского прибоя:

«Грубая мощь стихийной силы сказывалась в нем. Притихнет на мгновенье, словно само в себя уйдет и уляжется, и вот, опять загомонило, и растет, вздувается, и вот-вот ударит, как бы все сорвать хочет — и опять назад, и утихает, и опять растет — и нет ему конца... И что такое выражает этот шум? думалось мне... Нетерпение, радость, злобу?.. Нет! Никакому отдельному, никакому человеческому чувству не служит он отголоском.. Это, просто, шум и гам стихии... Он (народ) кричал именно стихийно, т.-е. бессмысленно... Людской гам как бы внезапно свернулся клубом...» (Казнь Тропмана).

Художник не отдаётся стихии, он ее тонко описывает и заключает о ее бессмысленности. А судьба человеческой личности в волнах этой стихии выражена так: «Реки вскроются, и я, с последним снегом, вероятно, уплыву... Куда? Бог весть! Тоже в море (182, V)». Два года раньше Тютчев в стих.: «Смотри, как на речном просторе блестяще развел то, что здесь дано в зачаточной форме.

Весьма показательны эти схождения в пейзаже Тургенева. «Записки охотника» в этом отношении особенно интересны: совпадения здесь говорят об известной конгениальности Тургенева Тютчеву, потому что там большей частью не может быть речи о влиянии или заимствовании. Нет никаких оснований предполагать, что Тургенев знал стихи Тютчева по книжкам старых журналов во время работы над теми рассказами «Записок охотника», которые я имею в виду¹⁾.

Оба они согласно улавливают тон «бесспоривного», по слову Гоголя, ландшафта средней России: «кrotкий румянец зари», «печать трогательной кротости».

Но вот место с явно-выраженным тютчевским ощущением в природе чего-то таинственно-зловещего:

«Лощина... имела вид почти правильного котла с пологими боками; на дне ее торчало стоймя несколько больших белых камней; казалось, они сползли туда для тайного

¹⁾ И когда писал в „Параше“:

И как блестят под тучами зарницы,
Сверкают злобно яркие зеницы (145, IX),
он не знал тютчевских строк:
И сквозь белые зарницы
Чьи-то грозные зеницы
Загорались над землею

уж потому, что они были напечатаны лишь в 1851 г., в „Рауте“.

совещания, и до того в ней было немо и глухо, так плоско, так уныло висело над нею небо, что сердце у меня сжалось» («Бежин луг»).

Природа в своих явлениях здесь, как «глухонемая» заговорщица. Мотивы совещания, глухоты и немоты ее угрюмого, унылого колорита напоминают нам тютчевское стихотворение «18 августа 1865 г. Дорогой». В его настроении есть общее с внушившим Тургеневу процитированные строки. Если принять во внимание, что стихотворение это написано 13 лет после выхода «Записок охотника» отдельной книгой, о которых Тютчев писал жене: «Чувство природы в них звучит для меня, как откровение¹⁾), то мыслимо предположение о некотором, правда, органически переработанном влиянии «Записок охотника» на нашего поэта.

Другое место из того же «Бежина луга»:

«Все смолкли. Вдруг где-то в отдалении раздался протяжный, звенящий, почти стоящий звук, один из тех непонятныхочных звуков, которые возникают иногда среди глубокой тишины, поднимаются, стоят в воздухе и медленно разносятся, наконец, как бы замирая. Прислушаешься, — и как будто нет ничего, а звенит. Казалось, кто-то долго-долго прокричал под самым небосклоном, кто-то другой как будто отозвался ему в лесу тонким, острым хохотом, и сладкий, шипящий свист промчался по реке».

Здесь аналогично еще постижение процессуальности жизни природы и ее явлений, столь отличающее Тютчева и Тургенева от их предшественников²⁾). Тютчевский субъективизм в изображении природы, конечно, далеко не совпадает с обычной антропоморфизацией ее.

Влагая в природу свои переживания, он сообщал ей эту физическую и психическую процессуальность живого существа, или облегчал переживание последней. Не был ли в этом смысле

¹⁾ Письма Ф. И. Тютчева к жене („Старина и Новизна“) XVIII. См. стр. 40, 44.

²⁾ Описание моря в „Параше“: напоминает, конечно, более сильное тютчевское описание моря: „словно живое, ходит, и дышит, и блещет оно... Блеск и движение...“

Под скалой
Сверкает море блеском нестерпимым —
И движется, и дышит, и молчит...

субъективизм ближе к истине, к жизни природы, чем прежний объективизм ее плоскостных описаний? — И Тургенев внушает нам чувство глубины в природе¹⁾, светлой или темной тайны, этой скрытой жизни, зловеще-демонической или благостной, «божески всемирной», которой хочет причаститься. Глубина второго рода была ближе Тургеневу. Лишь в общении с ней просветлялось его обычно мрачное чувство иррационального. Недаром он не любил южной природы, с ее грандиозностью и демоничностью, предпочитая пейзаж средне-русский с его приглушенной мелодией. Он любил в природе тихую мощь:

«И какая сила кругом, какое здоровье в этой бездейственной тиши! Вот тут, под окном, коренастый лопух лезет из густой травы; над ним вытягивает зоря свой сочный стебель, богородицыны слезы еще выше вскидывают свои розовые кудри; а там, дальше, в полях лоснится рожь и овес уже пошел в трубочку, и ширится во всю ширину свою каждый лист на каждом дереве, каждая травка на своем стебле... Тишина обнимает... со всех сторон, солнце катится тихо по спокойному синему небу, и облака тихо плывут по нем; кажется, они знают, куда и зачем они плывут. В то самое время, в других местах на земле кипела, торопилась, грохотала жизнь, здесь та же жизнь текла неслышно, как вода по болотным травам...».

В этой дремлющей,держанной силе видит Тургенев человеческую осмысленность и, вместе с тем, превосходство над всем человеческим своей полнотой и самодовлением. Тихой дремой «дремлет все на земле, где только нет людской, беспокойной заразы» (ср. «Итальянскую виллу» Тютчева). И для Тургенева, как и по временам для Тютчева, человек был причиной мирового разлада, носителем «злой жизни».

Вот почему он так любил раннюю осень и тютчевское описание ее²⁾, которое относил к самому подлинному и значительному в его творчестве³⁾. В ней он видел лучше всего выраженным равномерное, тихое одушевление, наиболее ценимое им в природе, как образец для полного тревоги и противоречий, несораз-

¹⁾ „Ночь, безмолвная, ласковая ночь, лежала на холмах и на долинах; изади, из ее благоговейной глубины, бог знает откуда, — с неба ли, земли — тянуло тихим и мягким теплом.“ (Дворянское гнездо I л.).

²⁾ „Светлые осенние дни — самые прекрасные дни в году“. Письма к Ламберту. Стр. 7.

³⁾ Ф. Г. Мой воспоминания, 279.

мерного человека; когда «серая земля упруга под ногами; высокие, сухие былинки не шевелятся, длинные нити блестят на побледневшей траве», тогда спокойно дышит и его грудь: «вся жизнь развертывается легко и быстро как с виток; всем своим прошедшим, всеми чувствами, силами, всею своею душою вла-деет человек», когда ничто кругом не мешает ему — «ни солнца нет, ни ветра, ни шуму...» («Лес и степь», «Записки охотника»).

Не эти ли «правильность, спокойствие хода» и смиренie в природе, учиться которым он приглашал гр. Ламберта¹⁾, ощущал он в стихах Тютчева?

Есть в осени первоначальной
Короткая, но дивная пора:
Прозрачный воздух, день хрустальный,
И лучезарны вечера...
Где бодрый серп гулял и падал колос,
Теперь уж пусто все — простор везде;
Лишь паутины тонкий волос
Блестит на праздной борозде.
Пустеет воздух, птиц не слышно боле;
Но далеко еще до первых зимних бурь,
И льется чистая и теплая лазурь
На отдыхающее поле.

Особенно близко к тютчевской осени одно описание в «Записках охотника»:

«Солнце стояло низко на бледно-ясном небе, лучи его тоже как-будто поблекли и похолодели: они не сияли, они разливались ровным, почти водянистым светом. До вечера оставалось не более получаса, а заря едва-едва зажигалась. Порывистый ветер быстро мчался мне навстречу через желтое, высохшее живище; торопливо вздыхаясь перед ним, стремились мимо, через дорогу, вдоль опушки, маленькие, покоробленные листья; сторона рощи, обращенная стеной в поле, вся дрожала и сверкала легким сверканьем, четко, но не ярко; на красноватой траве, на былинках, на соломинках, всюду блестели и волновались бесчисленные нити осенних паутин. Я остановился... Мне стало грустно; сквозь веселую, хотя свежую улыбку увидавшей природы, казалось, прокрадывался унылый страх недалекой зимы. Высоко надо мной, тяжело и резко рассекая воздух крыльями, пролетел осторожный ворон,

¹⁾ Письма к Ламберту, 8.

поворнул голову, посмотрел на меня сбоку, взмыл и, отрывисто каркая, скрылся за лесом; большое стадо голубей резко пронеслось с гумна и, внезапно закрутившись столбом, хлопотливо расселось по полю — признак осени! Кто-то проехал за обнаженным холмом, громко стуча пустой телегой» («Свидание»).

Несмотря на то, что пейзаж здесь у Тургенева не вечерний, а предвечерний, он напоминает (напечатанный в «Современнике» еще в 1840 г.) «Осенний вечер» Тютчева как по общему настроению, так и отдельными штрихами: здесь в природе и улыбка увядания, и «предчувствие сходящих бурь», «порывистый ветер». Последняя часть описания дает оттенок зловещего (выраженный у Тютчева иначе: «зловещий блеск и пестрота дерев...»). Он в тяжелом и резком полете ворона; в том, как он смотрит на автора «сбоку», его отрывистом карканье и т. п.

Ограничимся этими примерами, и спросим: каково же основное, коренное отличие Тургенева и Тютчева, как художников, при всей их близости? Ответить на этот вопрос можно лишь, отправляясь от общего впечатления. Далеко не всегда так ясно это отличие, как в приведенном выше примере из «Дыма» и др., но оно, несомненно, характерно для Тургенева в целом.

Тютчев идет от конкретного к тому, что для нас абстрактно; он прозревает его в этом конкретном, как неотъемлемо с последним связанный смысл; путь его — от единичного к реальности общего — идеи.

Сам Тургенев хорошо отметил эту черту в своей статье о Тютчеве, указывая, что мысль его, «как огненная точка, вспыхивала под влиянием глубокого чувства или сильного впечатления, вследствие чего... никогда не является читателю нагою и отвлеченною, но всегда сливается с образом, взятым из мира души или природы, проникается им, и сама его проникает нераздельно и неразрывно».

«Исключительное, почти мгновенное, лирическое настроение заставляет его выражаться сжато и кратко, как бы окружать себя стыдливо тесной и изящной чертой; поэту нужно высказать одну мысль, одно чувство, слитые вместе, и он большею частью высказывает их единым образом именно потому, что ему нужно высказаться, потому что он не думает ни щегольнуть своим ощущением перед другими, ни играть перед самим собой. В этом

смысле поэзия его заслуживает названия дельной, т.-е. искренней, серьезной¹).

Путь Тургенева иной: менее цельный, более извилистый. Между непосредственным впечатлением и конкретным его выражением у него обычно рассуждение. В своих чисто-лирических произведениях он от абстрактного идет к конкретному, он конкретизирует абстрактное. Отсюда не символичность, а аллегоричность их. Отсюда впечатление некоторой неискренности, неизбежной для аллегории, недостаточной серьезности их в том высшем смысле, о котором говорит здесь Тургенев. Там, где художник не может и не смеет быть собой, у читателя возможно впечатление неискренности, деланности, неестественности. Но это душевный надрыв оказывается художественным надрывом. Тургенев часто не отдается своим непосредственным впечатлениям, он «гамлетизирует» и мудрит над ними. Он полагает даже, что так нужно²). И на свою художественную интуицию накладывает он штамп критической мысли.

Тютчев — ясновидец, но не наблюдатель. Тургенев — великий художник-наблюдатель. Он наблюдает часто тютчевское, но не сливаются с ним, а изучает его и рассуждает о нем. Поэзия же Тютчева как бы оправдывает собой столь близкую поэту шеллингову философию тожества: он — мир, а мир, или великие явления его, это — он, поэт («Все во мне и я во всем»). Это поэзия германского идеализма с его «чувством высокого» — немецкая романтика, претворенная в глубоко-национальные русские формы (державинские).

Тургенев же, также испытавший в значительной мере влияние немецкой культуры, был современником «эпигонов романтизма», разложивших его символизм.

И то, что у Тютчева означало реальность, в которую он верил, Тургенев, уступая давлению рассудка, часто превращает — или хочет превратить — в литературный прием, в описание, которое, подобно научному описанию, к словам: «нечто происходило так» прибавляет осторожное — «как будто»...

В результате наших аналогий мы приходим к следующим выводам:

¹) Соч., XII, 314 - 317.

²) Фет. Моя воспоминания, II, 77.

Как ни различны Тургенев и Тютчев, они очень близки по самому уклону своей судьбы. Это жертвы индивидуальной проблемы, если и решенной мыслью, даже чувством, то не решенной волей и жизнью.

Они различны по темпераментам; во многом сходно, но и во многом неодинаково их мироощущение.

Каждый из них вычитал в книге жизни свои особые откровения.

Один — обобщил свой гамлетизм в целом ряде общественных типов громадного значения, расширяя свой личный опыт богатым наблюдением, прилагая его к разным обстоятельствам и положениям, и тем как бы размыкая круг — Дантов круг — своего «я».

Творчество явило ему иллюзию соединения с жизнью, поскольку оно снова не обращалось на творца.

Другой — перенес свою личную драму в мироздание и углубил личную проблему до сокровеннейших тайн мира и жизни. Он не отвлекается от своей душевной драмы общественной психологией, подобно Тургеневу. Он вплотную подходит к возбужденным этой драмой основным вопросам бытия и, пытаясь преодолеть свое «я», вышивает сложный узор глубокой метафизической мысли, охватывающей мир как целое.

Книга его стихотворений, этот «патент на благородство», «утонченной жизни цвет», будет всегда свидетельствовать о том, какой волшебный мир может быть создан воображением узника, заключенного в угрюмую тесную келью своего «я» в поисках выхода из этой кельи.

Один из них — меланхоличный созерцатель нашей действительности — при всей своей чуткости к мистическому, иррациональному, не отдалявшийся от нее. Он остался верен эмпирическому реализму.

Другой — визионер; при всем своем маловерии, заглянувший в некую бездну.

Его призвали всеблагие,
Как сотрапезника на пир.
Он их высоких зрелиц зритель,
Он в их совет допущен был...

И потому преисполнился пафосом какого-то высшего знания, особой торжественностью ужаса: он прикоснулся к тому, что выше наших сил.

Взыскивающий благодати грешник, Тютчев своим мистическим реализмом преодолевает то, что для Тургенева осталось непреодолимым — атеизм.

Вернее, атеистом он никогда не был. Он был лишь скептиком, не выходившим из сферы религии, ее запросов. Он обладал религиозным опытом, которого лишен был Тургенев, и поднимался до веры.

Религия смягчала личную драму Тютчева, более яркую и острую, чем у Тургенева, но за то менее безнадежную.

Это был просвет, или лучше, как говорит он, «проблеск» в иной мир, где нет «я» и «не я».

Тургенев жил и умер в аду, Тютчев был допущен в чистилище.

Но, при всех своих различиях, эти два гения раскрыли нам судьбу русской личности, наиболее изолированной от коллектива, наименее осложненной его влиянием.

Они замкнулись, вернее, были замкнуты в себе. Какая-то тонкая, непереходимая черта отделяла их от коллективной жизни, где личное, если не исчезает, то нераздельно связано с ней.

Они откликались весьма горячо на общественные вопросы своей эпохи, но их путь был особый, их судьба менее сливалась с общей, чем другие судьбы.

Они — под стеклом, тонким, прозрачным, но непроницаемым.

В других случаях мы видим те же свойства, но они затуманены у личностей менее замкнутых. Личная проблема неразрывно связана с социальной. Таковы все эти «кающиеся дворяне» нашего народничества, все те, кто колебался между «честью» и «совестью».

Так это у Некрасова и Гл. Успенского, Салтыкова, даже у Достоевского и Толстого.

Тютчев и Тургенев не каялись в грехах своих и своих предков перед народом и очень холодно относились к вопросу о долге перед ним. Они не мучились над вопросом — что лучше: поступиться ли своей честью, чтобы удовлетворить совесть, или отстоять честь.

Потому-то в них особенно выпукло, как в эксперименте, выступают черты русской личности в ее обособленном виде, да чичного начала вообще.

И тот, и другой воплотили личное начало как таковое: один — в тихой, созерцательной скорби, полной сознания безнадежности и, вместе с тем, непримиримой покорности. Покорности силе слишком темной и чуждой, чтобы с ней возможно было примирение или протест против нее. Другой выразил это начало и в гневном отрицании, и в бушующем хаосе своих страстей, и в горьком упреке обманутого в своей вере, и в глубокой жалобе, и в религиозном подъеме. Он знал минуты той веры, которая, покоряя, примирает человеческую личность и с собой, и с жизнью.

А. Лаврецкий.

Тургенев и Чехов.

(Параллельный анализ „Свидания“ Тургенева и „Егера“ Чехова).

В работе своей, посвященной преимущественно философскому мировоззрению Чехова (см. «Заветы» за 1913 г., кн. VII), мне пришлось мимоходом высказать несколько мыслей об исключительном своеобразии его пейзажа. Я мог бы теперь формулировать тогдашние мои утверждения приблизительно так: Чехов, как пейзажист, занимает в русской литературе особливое место, вне главных линий ее эволюции; он порывает окончательно со старыми пейзажными традициями сентиментально-романтической школы, надолго удержавшимися в школе реалистической, в ней нашедшими наиболее полное выражение свое у Тургенева; он не примыкает также и к Толстому и его последователям, которые природы не идеализируют и не прикрашивают, но, вольно и радостно покоряясь ее мощному естеству, испытывая истинное счастье, когда им удастся слиться с ее стихией, часто противопоставляют ее в своих концепциях миру человеческому; он, наконец, вне прибывающей волны и неоромантизма — я разумею наш символизм — возрождающего, с одной стороны, мистическое отношение к природе старых немецких романтиков, а с другой — использующего ее, как комплекс более или менее сложных и широких символов, чаще всего в служебной роли эмоционального порядка, при постановке тех или других религиозных и мировых проблем.

Всем этим я объяснял прежде всего то, что Чехов знаменательно склон на большие подробные пейзажи; в его эстетике есть по этому поводу определенный тезис: если художник «любит размазывать природу», то это свидетельствует о незрелости его таланта. К природе он относится с боязнью; изредка как бы

платит ей за внушаемый ею страх чувством пренебрежения существа, наделенного интеллектом. Посколько в центре его творчества стоит всегда человек и его быт, он и в ней «объедывает» все необычайное и величавое, — прощает ее до того, что она целиком как бы врастает в человеческую жизнь: рисует ее чертами, красками, деталями быта из обычной, будничной, преимущественно человеческой обстановки.

Я писал тогда эти строки, вольно отдаваясь впечатлениям от его описаний природы. Не будучи скован никакими предвзятыми мыслями, переживал то состояние свободы в покорной пассивности восприятия, которое одно характеризует истинный процесс вчувствования, и это дало мне основание и уверенность сказать то, что здесь было повторено.

В рамках небольшой статьи журнального типа редко кому удается быть до конца осторожным в своих обобщениях. Если принять еще во внимание, что метод, которым я тогда пользовался в своих работах, обязывал меня стремиться, главным образом, к более или менее одинаковой с художником настроенности, в ней, в этой сходности настроения, видеть единственный способ адекватного понимания творца, жертвовать ради нее формальными требованиями логической достоверности, заменяя их психологической уверенностью, — если со всеми этими обстоятельствами считаться, то, быть-может, не в очень большую вину должно поставить мне ту неосторожность, которая вырвалась у меня в той работе по отношению к Тургеневу и Чехову при первом беглом сопоставлении их рассказов: «Свидание» и «Егерь».

«Егерь» вызвал во мне тогда целым рядом своих сюжетных морфем яркое воспоминание о тургеневском «Свидании». В спешной работе воспринявшем довольно отдаленное (как мы увидим ниже) сходство основной их темы за весьма близкое и в то же время пораженный слишком резким контрастом в разработке этой темы, в смысле становления образов, стиля и архитектоники, я без дальних проверок усмотрел здесь ярко выраженный акт творчества по контрасту — не обычного типа пародирования, а в том же плане, что у Тургенева; усмотрел со стороны Чехова, как я выразился в той статье, «явный вызов Тургеневу, дерзкую шалость молодого огромного таланта, подумавшего про себя: нет, не так надо писать рассказы, а вот как».

Сомнения нет, мысль безусловно неверная. Чехов, когда писал своего «Егера», вовсе не думал о Тургеневе и уж конечно себя с ним не сравнивал. Вот как он сам характеризует процесс своего творчества за тот ранний период в известном письме к Григоровичу («Письма Чехова», т. I, стр. 161—165): «Не помню я ни одного своего рассказа, над которым я работал бы более суток, а «Егеря» (как раз его-то он и берет, как иллюстрацию), который вам понравился, я писал в купальне. Как репортеры пишут свои заметки о пожарах, так я писал свои рассказы: машинально, полубессознательно, ни мало не заботясь ни о читателе, ни о себе самом». Правда, из этих слов явствует пока только одно: в работе над «Егерем» не было сознательного сопоставления себя с Тургеневым, сознательного творческого акта по контрасту. Но мог быть здесь акт бессознательный, реминисценция в известном эмоциональном окружении: от тургеневского «Свидания» б. м. остался смутный сюжетный след вместе с чувством какой-то эстетической неудовлетворенности; по неизвестной причине чувство вдруг всплыло в область ясного вместе со смутным воспоминанием о породившей его теме, которая, однако, была аперцирована им, как тема вольная, как *Res Nullius*, чувство дало толчок, творческий импульс в сторону от Тургенева, и Чехов рассказал эту тему по-своему, согласно своему эстетическому канону, мало-по-малу перед ним выяснявшемуся уже в процессе его раннего творчества.

Так ли это? Думаю, что следует отвергнуть и это последнее предположение; во всяком случае, не считать его более вероятным, чем противоположную гипотезу. Я утверждаю это, несмотря на то, что в обоих рассказах имеется сходство не только сюжетное, но и тематическое (относим к последнему понятию, помимо идейной стороны произведения, также и психологическую трактовку действующих лиц): как у Чехова, так и у Тургенева герой самоуверен, эгоистичен, равнодушен, а контрастирующая ему героиня — робка, покорна, стыдливо-наивна в любви к нему. Я расчленяю здесь эти понятия: сюжет и тема, хотя для меня является большим вопросом, существует ли вообще, в авторском замысле, сюжет без темы, вернее, без психологической части этого понятия, не есть ли сюжет — одна из тех бесплотных теней, нереальных фикций, которые методически, быть может, и полезны при попытке строить общую линию эволюции художественного

творчества, но конкретно, в живом художественном произведении, при анализе цельной его концепции, подчас оказывают очень плохие услуги. В сущности я готов именно так смотреть на сюжет, считаю его голой абстракцией, к которой нужно относиться весьма осторожно. Зародыш творческого акта, если даже отвлечь образы от оформляемого ими идеологического материала, — утверждаю я — именно не в сюжете, а в теме (в том узком понимании, в котором я пока здесь употребляю этот термин): непроясненный образ — все же образ, в котором уже заранее дана определяющая сила и по отношению к форме, часто к строению целого и даже стилевым деталям.

Так стоим мы со знаком вопроса все у того же первоначального момента, генезиса художественной концепции «Егеря», сходство тем отнюдь не суживает поля наших поисков, не загоняет нас властно в русло влияния, хотя бы и бессознательного, одного писателя на другого. В данном случае могло быть и так — «Егеря» обязан какой-нибудь стороной своей «Свиданию» Тургенева, но могло быть и иначе: тема, быть может, была взята совсем из другого источника, взята просто из окружающей жизни; она прежде всего очень элементарна, в сущности встречается почти на каждом шагу: он, герой, долго скитался «на стороне» — на заработках ли, на фабрике, воспринял лоск культуры и, потеряв окончательно свою связь с землей и с деревней, относится пренебрежительно свысока к прежнему быту, к старой жене, в себе и собою символизирующей этот презираемый быт, она же тем более его любит, что он для нее чужой, стало быть, выше ее стоящий. Изменились социальные условия жизни: старая тема включила в себя новый материал, образы же остались сходные; не потому, что один заимствовал его у другого, а по причинам совершенно иным — в художественном творчестве, быть может, есть такие же общеобязательные категории, в смысле первой классификации художественного материала по типам, как в мышлении научном.

Вопрос должен быть поставлен совершенно иначе — повторяю — отнюдь не в плоскости влияния или частного его случая: творчества по контрасту; следовало бы, быть может, по крайней мере для больших писателей в период их зрелости, совершенно отказаться от этого понятия и заменить его понятием сходства. В первом есть уже намек на объяснение, на установле-

ние известной причинной связи между двумя изучаемыми явлениями; во втором же — одно только констатирование факта, постановка проблемы, которая с самого начала требует решения полностью. Обнаружено сходство — какова его внутренняя причина? Есть ли это простая случайность, которую можно объяснить вполне удовлетворительно, в зависимости от самой темы, облекаемой в известную, ей соответствующую, сюжетную схему, взятую, как и сама тема, хотя бы из окружающей обстановки — поскольку два художника разрабатывают одну и ту же тему, неминуемо должны быть у них сходные элементы, и они бывают даже у самых разнообразных художников. Или оно, сходство, действительно соответствует чему-то общему в их духовном укладе. Это первое. А затем возникает вторая проблема: чем объяснить кардинальное расхождение в разработке этих тем, различие форм, стилей. (Не забудем, что стиль есть организованное целое из элементов языка — исключительно индивидуального порядка). В зависимости от решения первого вопроса усугубляется также значение и второго вопроса. Анализ оказался бы тогда гораздо более значительным, результаты его — тем ценнее, если бы нам действительно удалось доказать, что у каждого из них, как у Тургенева, так и у Чехова, образы центральные этих рассказов отнюдь не случайны в той системе образов, в которой каждый призван выявить свое индивидуальное «я» в лоне сверхличного, а духовный уклад, в основе своей, у них обоих более или менее идентичен. Тогда, действительно, в малой капле вод отразились бы свойства всего моря — параллельный анализ этих двух рассказов: «Егеря» и «Свидания» мог бы быть предварительным этюдом к работе по теории, быть может, и эволюции творчества, поскольку Тургенев и Чехов две чрезвычайно заметных вехи в истории русского художественного познания, два последовательных весьма крупных этапа в ее жизни.

К сожалению, пока еще нет возможности отвечать на все эти вопросы с полным знанием, обставляя их решение богатством фактических данных. Приходится бродить ощупью, больше допускать, чем доказывать. Но я все же считаю нужным сказать здесь, как я разрешаю эти вопросы, потому что мною руководят цели, преимущественно методологического характера, правда, методологии не формальной, не отвлеченной, не в виде силлогистических пролегомен, обязательных для всех и каждого,

но нашу область, область художественного творчества, задевающих лишь отдельным краем бесплотной своей тени, а методологии, если можно так выразиться, органической, применительно к данному конкретному случаю и, однако, заключающей в себе, как мне кажется, принципы работы, необходимые для каждого исследователя в области творчества.

Параллельный анализ этих двух рассказов: «Свидание» Тургенева и «Егерь» Чехова кажется мне нужным в силу следующих соображений. Между Тургеневым и Чеховым существует самая глубокая внутренняя связь. Если выразить ее пока в области одного творчества, то следовало бы сказать так: в параболе, символизирующей путь единой творческой волны в русском искусстве прошлого века, Чехов также на спаде ее, как и Тургенев. Если же снова синтезировать единую и цельную личность, в удобствах анализа обычно расчленяемую на душевное и духовное (чему соответствует биография и творчество), — то связь эту можно формулировать более резко и конкретно: Чехов это почти тот же Тургенев в жизни и в творчестве, тот же в основе своей, в центральном пункте своего «я», только без большинства его ошибок, без тех его отрицательных сторон, которые так часто раздражали его современников, за которые иные его не любили, иные и не уважали (Толстой, Фет, Достоевский, Гончаров).

Возвращаясь от этой наполовину «житейской» формулировки к тому, что сказано было о них в области творчества, я мог бы привести в подтверждение ту глубокую, никогда не прекращающуюся жалобу Чехова на отсутствие у него «нормы», «высшей идеи», которая одна дает художнику силу звать за собою, делает его творцом новой эпохи. Как бы мы ни расчленяли искусство и ни стремились выделить из него одну эстетическую его сторону, вернее то, что делает его предметом эстетического восприятия — степень высоты этического пафоса, волевого устремления, в той или иной мере имеющегося в каждом художественном произведении, всегда соответствует, при прочих равных условиях, степени творческого напряжения.

Они оба на спаде единой творческой волны в русском искусстве прошлого века — сказали мы. И блуждают они, отмеченные особой печатью грусти, как печальные вестники о том, что созидающая сила в данной определенной струе своей скоро уже будет исчерпана, уже близко дно. Не оттого ли чувствуется

в них какая-то расслабленность, особая красота увядания? Как художники, они обыкновенно ошибочно попадают в категорию обективных: сами лишенные «нормы», «высшей идеи», они ищут ее во вне, в окружающем. Когда начинают наполнять свои образы психическим содержанием, то они являются как бы заинтересованными защитниками всякой неудачи, неудовлетворенности и такими же заинтересованными противниками всякого душевного благополучия. Вот в этом-то я и усматриваю глубокое родство Чехова с Тургеневым, поскольку они оба в системе образов тяготеют ко всем тем, которые по той или иной причине лишены этой стойкости, слабы волею своей, страдая от частых столкновений с себе противоположными, — с теми, кто их посильнее, кто знает или думает, что знает, чего хочет в жизни. В смысле психической установки героев — я думаю — сходство это уже сейчас достаточно ясно, его поэтому пока и выдвигаю.

В зависимости от самых разнообразных поводов, часто весьма случайных, является у художника та или другая тема, поскольку речь идет о данном конкретном ее содержании и в данной сюжетной ее схеме. Для Тургенева, для материи его произведений, могли играть большую роль его общественно-политические воззрения. Они витают в сфере освещенного ядра сознания, и как все, поражаемое рассудком, слишком тесно переплетены с линиями практической жизни, с требованиями повседневности. От них-то, от этих «верхних» воззрений и зависит большей частью тот путь, по которому художник отправляется в поисках за материй. Известные историки литературы обычно тем и грешат, что исследуют лишь одну эту сторону — низшую сторону творчества. Глина или мрамор, слова, звуки или краски — в известных пределах они, конечно, определяют характер творческого процесса, но только в пределах низшего порядка, поскольку всякому художнику волей-неволей приходится считаться с сопротивляющейся косностью материала; но важен результат, вернее, то видение, которое художник, борясь и побеждая, воплощает в них. Из крестьянской ли среды, помещичье-буржуазной или пролетарской, — в конечном итоге, — понятно, с точки зрения искусства, это все-таки безразлично; приспособится к ним начало оформляющее, в известном смысле, разумеется, их природа скажется; — но исключительно же ценным в смысле постижения сущности данного индивидуального творческого «я» оста-

нется та небольшая система образов, которые художник вызывает к жизни, в них выражая последние основы своего мировоззрения.

Но нужно сейчас же отметить и отличие Чехова от Тургенева пока в сфере преимущественно их личного психического строя, там, где все впечатления бытия переплавляются уже непосредственно в художественный материал.

Не углубляясь сейчас в вопросы психологические, скажем, что проявляется оно в особой сдержанности, молчаливости, сосредоточенности Чехова. Стиль повседневной жизни как бы соответствовал стилю художественных писаний; Тургенева многие не любили за его болтливость, легкую возбудимость, быть может, плохо понимали корни его скитальчества. Чехов же был очень скончен на слова, был застенчив, держался от других в отдалении, заботясь всеми мерами о том, чтобы никто к нему не подходил близко. В эпоху, когда жил и творил Чехов, люди уже не соприкасались так тесно между собой, как во времена Тургенева, и потому не так болезненно сталкивались острыми углами своих характеров. Скитальчество Чехова в этом внешнем проявлении никого не раздражало, но оно было.

II.

Мы больше высказывали наши общие положения о Тургеневе и Чехове, чем доказывали. Иллюстрировали их разбросанно — случайными примерами преимущественно из психической сферы. Получилась слабая разграниченность понятий: душевного и духовного; несколько стерлись те, пусть искусственные, грани, которые пока еще очень полезно ставить между душевной биографией и художественным творчеством. Все это мы ясно сознаем. Но пусть примут все, сказанное нами, лишь как фрагменты, которые должны помочь нам в работе.

А теперь перейдем к анализу обоих произведений, начиная с тургеневского «Свидания».

Процесс художественного оформления начинается с первого же момента установки внимания на каком-нибудь материале, вернее сказать, с первого же момента выбора из множества окружающих предметов, фактов или явлений какого-нибудь одного, про который и говорят обыкновенно, что он наиболее суггести-

вен. Отнимают неправильно активность у субъекта, у творца, и приписывают ее объекту. Такая аберрация чаще всего бывает при исследовании эпического произведения. Лирика эмоциональной своей сущностью несколько предостерегает от нее: в ней яснее действие этого организующего начала творческой личности. Не углубляя здесь дальше этого вопроса, целиком относящегося к психологии художественного творчества, мы попробуем подойти к анализу «Свидания» с точки зрения ближайшего повода к творческому действию, первого момента обнаружения формирующей силы, которую художник осознает, либо как акт внезапный, и тогда бывает то, что он ошибочно ставит ее в зависимость от какого-нибудь явления извне; либо как следствие длительного внутреннего напряженного состояния, от которого нужно и можно освободиться в процессе творческом. Мы скажем в этом условном смысле, что исходным пунктом для художественного замысла «Свидания» было именно не объективное явление, не факт из окружающей жизни, а чисто субъективное переживание, для художника тягостное, которое потом и нашло свое выражение в основной теме рассказа, окрасив ее в особый цвет школы.

Останавливает на себе внимание прежде всего архитектора рассказа. Рассказ распадается на две почти равные части, на две системы образов, самостоятельно развивающихся; из них каждая в отдельности детально разработана, точно имеет для автора свое самодовлеющее законченное значение, живет своею, собственной жизнью, в очень слабой зависимости от синтетического целого произведения. Это оказывается уже в самом начале, в порядке их размещения. Архитектоническая связь — самая примитивная — пространственная: идет раньше система образов пейзажного характера, и лишь после того, как эта система уже до конца исчерпана, выдвигается вторая система образов, связанная с первой слабыми нитями аналогии; ей, второй системе, и соответствует название рассказа: «Свидание».

Можно ли думать, что порядок распределения систем в рассказе указывает на временную последовательность их возникновения в творческом мире художника? Вряд ли. Скорее всего было так: на фоне смутного, тяжкого в своей неопределенности, некоего настроения, которое нужно как-то сосредоточить, прояснить, чтобы от него освободиться, должны были мелькать одно-

временно два неясных видения, два образа: не то чистая белая березка в грустном и тихом осеннем лесу, не то робкая и нежная девушка, в неясном предчувствии надвигающейся разлуки с милым; для большего их оттенения вскоре рождаются еще два образа по контрасту: гордая осина, как бы с пренебрежением глядящая на белую и нежную березку, и самоуверенный, в себя влюбленный самец, с тем же презрением относящийся к робкой и покорной девушке. Это и есть центральные образы в каждой из обеих систем; около них и ради них развертываются уже другие, второстепенные, ими же вызванные.

Я привожу эти соображения, не доказывая их и в сущности недоказуемые, лишь как гипотезу: мне кажется, они достаточно удовлетворительно объясняют главные формальные особенности этого рассказа: как приемы его стилистические, так и способ развития его сюжетной схемы, а также и композицию, понимая под композицией то доминирующее начало в произведении, которое и объединяет все элементы в органическое целое. Пейзаж играет здесь самостоятельную роль — это меньше всего декорация, фон для центральной части рассказа: он нужен сам по себе, поскольку в нем осуществляется свой особый замысел. И здесь уже ярко сказываются все особенности Тургенева, как пейзажиста. Природу он воспринимает преимущественно глазом; это большей частью цвета и краски, улавливаемые на верхней плоскости материального мира; гораздо более однотонно слышит он звуки и сравнительно мало пользуется приемами анимистическими, как частный случай их, — олицетворением. Во всяком случае, эффект у него в основе всегда создается при помощи приемов преимущественно живописи.

Картину Тургенев рисует старательно и подробно, соблюдая правильную симметрию; линии у него не резкие, скорее несколько изнеженно-расслабленные. В этом отношении рассказ кажется типичен; так рисует он в большинстве случаев не только природу, но и людей, за исключением лиц, явно пародийных, (впрочем, Толстой и про них говорит, что Тургенев пишет их так, точно у него диспепсия). Взгляд художника останавливается здесь прежде всего на верхней части пейзажа, рисуя его в начале в общих чертах; переходит потом постепенно от более общего к частному и, наконец, приковывается к отдельным деталям на общем ли фоне или у данного центрального образа. Небо ранней

осенней поры; оно почти сплошь покрыто облаками, белыми, рыхлыми — так создается первая ассоциация состояния какой-то неопределенности: еще не безнадежно-хмурое, небо все же не ясное, уже не летнее.

Дальше этот же признак несколько детализируется. «Изредка из-за туч показывается кусок лазури, ясной и ласковой, как прекрасный глаз». Кусок лазури в дальнейшем понадобится, чтобы сквозь него тоже изредка выглядывало солнце и тоже ясное и ласковое, точно летнее. После этого взор спускается несколько ниже и видит следующую часть пейзажа — тихо качающуюся на вершинах деревьев листву. Это легкое чуть заметное движение Тургенев передает посредством впечатления слухового, пользуясь очевидно тем, известным и из практики, психологическим законом, что если два впечатления разного порядка возникают одновременно и под влиянием одной и той же причины, то стоит вызвать одно из них, чтобы сейчас же появилось в сознании и другое, ассоциативно с ним связанное. Вводится это новое слуховое впечатление при помощи такой расстановки слов в подготовляющем к нему предложении: «Я сидел, и глядел кругом, и слушал»; смысловой удар падает на последнем слове: «и слушал». И дальше уже идет: «листья чуть шумели над моей головой...», и затем более точное определение характера шума, подчеркиваемого контрастами — «то был не веселый смеющийся трепет весны, не мягкое шушканье, не долгий говор лета, не робкое холодное лепетание холодной осени, а едва слышная дремотная болтовня». Тишину, как бы сонное раздумье ранне-осеннего неба, переданное в красках, должно ассоциироваться с тихим веянием леса, уловленным в звуках: краски, воспринимаемые в порядке пространственном — со звуками, воспринимаемыми во времени.

С верхушек деревьев глаз спускается еще ниже и видит внутренность рощи. Она освещается переменным светом. Мотив неопределенности варируется в третий раз. Происходит как бы перебой обоих порядков восприятия: в зависимости не только от пространства, но и от времени. Выглядят солнце — и цвета сейчас же делаются резко отчетливыми: тонкие стволы берез принимают «нежный отблеск белого шелка», листва, лежащие на земле, «загораются червонным золотом», и на этом нижнем освещенном фоне выделяются кудрявые папоротники, окрашенные в не-

сколько сероватый цвет, «подобный цвету переспелого винограда». Но скроется солнце — и краски меркнут, выделяется один только белый цвет берез, цвет уже нового, более холодного оттенка, «без блеску», похожий на цвет только что выпавшего снега, «до которого еще не коснулся холодно играющий луч зимнего солнца».

Художник подходит к центральному образу, как нам кажется, к своему первоначальному видению — и сразу меняется интонация. Живописуя до сих пор ровно и спокойно, он вдруг бросает тон описательный, заменяя его повышенно-декламационным: «...И надо было видеть, как она (молоденькая березка) ярко вспыхивала на солнце, когда его лучи внезапно пробивались сквозь частую сетку тонких веток, только что смытых сверкающим дождем». Очарование подчеркнуто особой тишиной, точно все застыло, затаив дыхание — «ни одной птицы не было слышно: все приютились и замолкли»; только насмешливый голосок синицы «изредка звенел стальным колокольчиком», как будто напоминал о какой-то грозящей беде. И вот здесь-то, по контрасту, для большего еще оттенения главного образа, и появляется образ гордой неприятной осины с ее «длинными стеблями, металлической листвой, которую она вздымает как можно выше и дрожащим веером раскидывает на воздухе».

Тургенев вводит этот образ, пользуясь свободной формой словоохотливого рассказчика, вводит его, так сказать, механически, при помощи внезапного вторжения в описательную форму сказового элемента: «Прежде чем я остановился в этом березовом леску, я с своей собакой прошел через высокую осиновую рощу» и т. д. Воплощение холодно-презрительной спесивости, как бы пресыщенного самолюбия, еще ярче подчеркивает нежную прелест женственной, робко-стыдливой, целомудренной березы.

Так развернута у Тургенева первая система осеннего пейзажа, получившая у него самостоятельное значение. Вторая система находится в связи с ней лишь постольку, поскольку является почти полной ее вариацией. Белая тонкая березка с золотой вспыхивающей на солнце листвой принимает образ прекрасной крестьянской девушки, тоже находящейся на перепутьи между летом и осенью — между ее девичьим летом и ее осенью. Стиль, в котором она нарисована, выдержано сентиментальный и еще больше подчеркивает авторский лиризм. Стиль этот дан уже

в самом начале, в ее позе: «она сидела..., задумчиво потупив и уронив обе руки на колени; на одной из них... лежал густой пучек полевых цветов и при каждом ее дыхании тихо скользил на клетчатую юбку». Дальше этот стиль еще более подчеркивается при помощи самых обычных его трафаретов: «ее длинные ресницы были влажны, и на одной из ее щек блестал на солнце высохший след слезы, остановившийся у самых губ, слегка побледневших»... «Выражение лица ее было просто и кротко, так грустно и так полно детского недоумения перед собственной грустью». Имеется даже и такой избитый у сентименталистов эффект: «слеза прокатилась из-под густых ресниц, останавливаясь и лущисто сверкая на щеке»... Эти сентиментальные позы, сентиментально упрощенная трактовка психологии, вставлены в рамки образа, внешне обрисованного красками, почти целиком взятыми из первой системы образов; лицо и верхняя часть тела зарисованы красками нежно белой и желтой, нижняя часть — такой же пестрой, клетчатой, как и опавшие листья, валявшиеся на земле. На ней «чистая белая рубаха, застегнутая у горла и кистей», «крупные желтые бусы в два ряда спускаются с шеи на грудь»; лоб «белый, как слоновая кость, а на остальной части лица золотой загар» (вспомним белый тонкий стан березы и золотистую ее листву). Девушка сидит у березы, сама как береза, такая же целомудренно-чистая, покорно-тихая; она тоже вспыхивает на солнце, при малейшем звуке в лесу, когда ей кажется, что это он приближается, и сейчас же гаснет, бледнея, в предчувствии неизбежности разрыва.

Авторский лиризм, как видим, здесь проявляется во всей своей силе. Бытовые подробности в полном пренебрежении; образ взят вне конкретной обычной его обстановки, психическое содержание дано схематически, почти лишенное каких бы то ни было оттенков данных конкретных условий определенного быта и времени.

«Свидание» было написано Тургеневым в 1850 г., после двенадцатилетней литературной деятельности. В предшествующих очерках из «Записок охотника», было, уже явно определилась тенденция к усилению элементов реалистического стиля, некоторых приемов его детализации. В духе молодой литературы своего времени (Достоевский, Толстой, Григорович) Тургенев

тоже расстается с традициями романтической школы, вводя вместо них, в пределах, уже окончательно к тому времени установленных, принципов школы реалистической, вновь забившую струю сентиментализма¹⁾). Толстой потом совсем ее преодолеет. У Достоевского ко второму периоду его деятельности она тоже становится почти незаметной; лишь в некоторых случаях при становлении таких образов, как Соня Мармеладова, или отчасти в некоторых сценах в «Идиоте», он иногда пользуется некоторыми ее элементами. Гончаров знал борьбу с романтизмом (мысль эта разработана в готовой к печати работе Б. М. Энгельгардта «Гончаров и история творчества»); сентиментализм же с самого начала взят у него в плане пародийном (см. «Обыкновенную историю»). И лишь у Григоровича да у него, Тургенева, струя эта никогда не затихает, порою принимая, как здесь, в «Свидании», формы, черезчур близкие к первоначальным, в духе Карамзина или даже Шаликова. И чем лиричнее его произведение, тем она, эта струя, заметнее.

Мы уже отмечали выше, как Толстой реагировал на отрицательные образы Тургенева: он ясно ощущал в них слабую напряженность художественной воли автора, не умеющего скрывать свое заинтересованное к ним отношение. «Свидание» типично в этом смысле, как обрисовано второе центральное лицо — герой рассказа; типично по той злобе почти личного характера, с которой художник преследует его. Это тот же лиризм только наизнанку, лиризм со знаком «минус»: в кривые изломы резкой сатиры, почти шаржа, превращаются они, как только речь заходит о герое — эти слаждаво-сентиментальные цвета, и краски, и изнеженно округленные, медлительно ритмические движения, которыми он пользуется при обрисовке природы и девушки на ее фоне.

Дается прежде всего внешний облик героя. Почти те же живописные краски, только в иной, уродливой пропорции и в ином расположении. Бросается в глаза на первом плане неприятно желтое «пальто с барского плеча бронзового цвета, застегнутое доверху». Над этим желтым сплошным полем торчит нечто плоское, красное, формой похожее на блин — «румянное лицо»,

¹⁾ Это положение прекрасно разработано в статье В. В. Виноградова: «Сюжет и композиция „Бедных людей“ в связи с поэтикой натуральной школы» — см. сборник о Достоевском под ред. Н. Л. Бродского, изд. Сеятель.

«тупой нос», «глаз почти не видно». По обеим сторонам этого красного, между ним и желтым, резко белые пятна — «подпирающие уши круглые воротники белой рубашки». А сверху, над красным — черное с золотой полоской поперек — «черный кардиган с золотым галуном, надвинутый на самые брови». Кроме этого цвета черного добавлены еще цвета нелюбимой осины, ее «лилового ствола и металлической листвы»: «галстук с лиловыми кончиками», а на «красных кривых пальцах серебряные кольца с незабудками из бирюзы».

Из первой же системы образов взяты моторные впечатления, распределенные по тому же принципу контраста. Девушка, гармонируя с общим фоном, дитя природы, подобно лесу в эту раннюю осеннюю пору, либо неподвижно-молчалива, либо тихонько, медленно поворачивается, медленно, постепенно наклоняет или опускает голову. Так же медленно перебирает она и цветы на коленях, точно слабый ветерок — на деревьях побледневшие листья. А его движения — грубые, резкие, «ломанные». «Он беспрестанно щурит свои и без того крошечные молочно-серые глазки (у нее «глаза большие, лучистые»), морщится, опускает углы губ, непринужденно зевает, с неловкой развязностью то поправляет рукою (красною с кривыми пальцами) рыжеватые ухарски закрученные виски, то щиплет желтые волосики, торчащие на верхней губе», словом, — обобщает дальше сам автор, обнажая свой прием — «ломается нестерпимо».

В этом плане описательном, занимающем около половины всего рассказа, главные образы даны почти исчерпывающе. Все, что происходит дальше в центральной части рассказа, является не более как иллюстрацией, в плоскости драматической и в форме диалога, тех самых черт, которые уже восприняты на портретах. Эта зависимость, в качестве своеобразной иллюстрации, драматической части от части описательной настолько ясна, что очень трудно отказаться от соблазна трактовать архитектору этого рассказа, как намеренное или не намеренное, но явное приближение к примитиву первоначальной формулы параллелизма, какою пользовалась, например, примитивная живопись, не знавшая перспективы и потому нередко располагавшая на одном и том же плане разные группы или системы образов, связанных между собою по тому же принципу иллюстрационному. При этом следы авторской

заинтересованности в этой части диалогической сказываются не только в обилии ремарок, занимающих немногим меньше половины всего диалога, и в характере их того же лирико-живописного порядка, но и в самом строе его, поскольку автор постоянно вмешивается в их разговор и не одними этими отступлениями своими в качестве режиссера, а прямыми высказываниями от своего имени. Сюда можно прибавить еще и самий язык диалога, поскольку речевой строй героев, не только в смысле синтаксиса, но и в лексическом отношении, лишен всякой сословной типичности. А также крайнюю примитивность сюжетной схемы, сосредоточенной на данном моменте свидания, весьма слабо проецированной как в прошлое, так и в будущее героев, психологическая трактовка которых, как уже было отмечено, вообще весьма упрощена.

Только что указанные особенности резче всего проявляются в части, касающейся героя, так как эмоциональная окраска ее роли дана преимущественно средствами описательными. Его первую реплику: «А что, давно ты здесь?» Тургенев разбивает такой ремаркой: «А что, начал он, продолжая глядеть куда-то в сторону, качая головой и зевая»... Очевидно, ремарка и должна определить эмоционально характер нашего восприятия. Следует затем два коротких режиссерских указания: «девушка не могла тотчас ему отвечать» и девушка «проговорила наконец едва слышным голосом»; между ними ответ: «Давно-с Виктор Александрович».

Слабо подчеркнутая тихость и робость героини сменяется одним неопределенным звуком, им издаваемым («А!..»), после чего эмоциональная тяжесть снова падает на ремарку, еще более резкую и распространенную: «он снял картуз, величественно провел рукой по густым, тугу завитым волосам, начинавшимся почти у самых бровей и, с достоинством посмотрев кругом, бережно прикрыл опять свою драгоценную голову». В подчеркнутых определениях особенно характерна последняя: «драгоценная», как явно изображающая авторский субъективизм. Такова же цель, в смысле навязывания читателю определенной, нужной автору, эмоциональной окраски, и всех других его ремарок, без которых он не оставляет почти ни одного слова героя (до последней по крайней мере части диалога, когда зачин переходит к ней); после слов, являющихся продолжением

его неопределенного звука — «а!»: «а я было совсем и позабыл. Притом, вишь, дождик», следует снова — «он опять зевнул». Через несколько строк дальше: «и он наморщил свой тупой нос», «...выговорил слова небрежно и несколько в нос», «он спокойно потянулся и опять зевнул», «он произнес эти слова как бы из желудка»... и т. д. и т. д. Пока, наконец, не вмешивается длиннейшей тирадой непосредственно уже от себя, тем самым обнажая внутренние личные причины, определившие и композицию и стилистические детали рассказа: «Он лежал, развалившись как султан...» и дальше: «Я, признаюсь, с негодованием рассматривал его красное лицо, на котором сквозь притворно презрительное равнодушие проглядывало удовлетворение, пресыщенное самолюбие». Зато, как и следовало ожидать, ремарки, сопровождающие ее реплики, все в строго выдержанном сентиментальном стиле в полном соответствии с живописным ее портретом: «печально промолвила...», «унело отвечала...», «бедняжка глубоко вздохнула...», «слегка раскрыла губы, как ребенок...», «простирала трепещущие руки...», «слезы полились у нее ручьем...» и т. д. и т. д.

Эта подчиненность диалога части описательной, которая является основной, роль его как бы преимущественно иллюстративная, сказывается и в тех двух вставочных эпизодах, которые в ходе развития концепции являются лишними, созданными, повидимому, с целью еще раз контрастно сопоставить героя и героиню в отношении их к природе: в ее «трепещущих руках букет полевых цветов», он же смотрит на природу «сквозь стеклышко в бронзовой оправе». Здесь диалог прерывается на целую страницу подробной номенклатурой полевых трав и цветов и длиннейшим лирическим отступлением, кончающимся внезапно обрывающейся антitezой: «А он», за которой следует многозначительное авторское многоточие, должноствующее усилить ожидаемый драматический эффект. «В ее грустном взоре было столько нежной преданности, благоговейной покорности и любви... Она... и прощалась с ним, и любовалась им в последний раз... вся душа ее доверчиво, страстно раскрывалась перед ним, тянулась, ласкалась к нему...», а он... «он уронил васильки на траву, достал из бокового кармана пальто круглое стеклышко в бронзовой оправе и принял втихомодно его в глаза...». Это сопоставление двух поз, друг друга оттеняющих, для героя было бы в высшей степе-

пени невыгодно, если бы сам автор не уничтожил своего столь яркого эффекта следующей сейчас же за ним комической сцены с лорнетом, в которой участвует и героиня. Эмоциональная настроенность, ради которой было потрачено столько усилий, совершенно исчезает под влиянием вдруг ворвавшегося легкого фарса. Слабая дань реалистической эстетике лишь ярче подчеркивает основной сентиментальный характер концепции. Приходится насильственно вернуться в прежнее эмоциональное русло, и мотив, который нас вводит в него, самим автором дан, как мотив неожиданный — «Ах, Виктор Александрович, — как это будет нам жить без вас! — сказала она в дружу». И дальше уже прежние приемы; его ответ о прелести городской культуры и о «скверности» в «деревне зимой» снова сопровождается длиннейшей на этот раз усложненной, по контрасту построенной, ремаркой: «он снисходительно потрепал ее по плечу; она тихонько достала с своего плеча его руку и поцеловала...», «слушала его с пожирающим вниманием, слегка раскрыв губы, как ребенок...».

Мы подходим к последнему мотиву, мотиву прощания, в котором эмоциональная сторона должна стать доминирующей. Тургенев крайне упрощает его со стороны смысловой, сосредоточив его на повторениях одних и тех же слов: «хоть бы доброе словечко на прощанье...», «хоть бы словечко...», «хоть бы словечко на прощанье...», «хоть бы словечко...», «хоть бы одно...» — с соответствующими вставками: «едва сдерживая слезы...», «слезы полились ручьем...», «всхлипывая и закрыв лицо обеими руками...», и, наконец: «внезапные надрывающие грудь рыдания». И затем следует такая сентиментально-романтическая поза: «она повалилась лицом на траву и горько-горько заплакала...», «долго сдержанное горе хлынуло, наконец, потоком». И в довершение всей сцены дается, наконец, последний эффект: «Прошло несколько мгновений... Она притихла, подняла голову, вскочила, оглянулась и всплеснула руками; хотела-было бежать за ним, но ноги у неё подкосились — она упала на колени...»; дальше авторское многоточие. Лирический драматизм достиг высшего напряжения, автор больше не в состоянии удержаться от вмешательства на этот раз уже в ход действия: «Я не выдержал и бросился к ней», но случилось так, что и она, героиня, тоже не выдержала надоедливого его вмешательства: «со слабым криком

поднялась и исчезла за деревьями, оставив разбросанными цветы на земле» и автора с его настроением. Новеллу завершает лирическая концовка.

Мы снова возвращаемся к первой системе образов, к пейзажу, который моментально резко меняется, согласно авторской воле. Кончилось ее лето, геройиня, наступила осень с ее бурями и тревогами; художник смотрит на природу уже иными глазами и иное видит в ней: нет прежней тишины и прежнего еще летнего тепла. «Лучи солнца как-будто поблекли и побледнели». Исчезло очарование от белой берескки с тонким станом, вспыхивающей на солнце своей красной и желтой листвой. Автор покидает лесок и выходит в поле. «Порывистый ветер быстро мчался мне навстречу (автор, как и в начале, об осине, опять говорит от себя) через желтое высохшее живье», «стремились мимо, через дорогу, вдоль опушки, маленькие покоробленные листья». Душа встревожена; видятся еще более зловещие признаки приближающейся зимы. «Высоко... тяжело в резко рассекая воздух крылом, пролетел осторожный ворон». Ворон, птица зловещая, «повернул голову, посмотрел на меня сбоку, взмыл и, отрывисто каркая, скрылся за лесом...» А там, в довершение «кто-то проехал за обнаженным холмом, громко стуча пустой телегой». Так возникают в ассоциации страшный призрак смерти — обнаженный холм, стук пустой телеги, кто-то проехал.

Этот импрессионистически-символистический набросок — один из не часто встречающихся в тургеневских пейзажах — ослаблен последней сентиментальной концовкой: «образ бедной Акулины долго не выходил из моей головы, и васильки ее, давно увядшие, до сих пор хранятся у меня...».

III.

Анализируя «Свидание» со стороны архитектоники и художественных его приемов, нам казалось, что в этом довольно позднем произведении Тургенев все еще в русле сентиментально-романтической школы. Генезис рассказа мы постулировали, как лирический; замысел искал и находил свое воплощение преимущественно в первой системе образов, в пейзаже, который играет роль направляющую по отношению к драматической части рассказа, к диалогу.

Мы особо еще подчеркивали манеру Тургенева, как пейзажиста: он детально вырисовывает картину, располагая ее в правильной последовательности пространственного порядка, пользуясь чаще цветами и красками, чем звуками или анимистическими эпитетами.

Является ли этот рассказ для Тургенева типичным? Не одни из последних даней в нем полосе преодолевающейся и вскоре ставшей преодоленной? Вопрос этот настолько серьезен, в особенности, в виду господствующего мнения о нем, как о писателе-«реалисте», объективно отражающем в своем творчестве общественные течения своего времени, что отвечать на него можно только после детального изучения во всех направлениях всего его творчества. Я, поэтому, вопрос только ставлю, но не разрешаю. Сознаюсь однако, лично я полагаю, что рано или поздно ответ будет дан на него утвердительный. И тогда в русской литературе станет меньше еще одним «объективным писателем», как его до сих пор понимали в ходячем смысле этого термина. Будет он потом, после 1850 года, усиленно искать синтеза между разными стилями в тогдашней литературе, будут требовать к себе приспособления с его стороны новые формы — повесть и роман на том уровне, на котором они находились в западной литературе, влияя на литературу русскую, — несмотря на все эти обстоятельства, струя, указанная в «Свидании», останется в его творчестве очень сильной, я бы сказал, наиболее близкой его сердцу, его художественному темпераменту. Недаром он закончит свой творческий путь «Стихотворениями в прозе».

Но если относительно «Свидания», его типичности для Тургенева, еще можно и должно спрашивать, то рассказ Чехова — «Егерь» безусловно характерен для него, и та манера, те художественные приемы, которые мы улавливаем здесь, в этом рассказе — это обычные чеховские приемы, с большей или меньшей яркостью определяющие большинство его художественных концепций. В ходе анализа я буду подчеркивать эти индивидуальные особенности его художественных приемов, а пока снова остановлюсь на вопросе о влиянии. Он требует к себе усиленного внимания, потому что слишком важна методологическая сторона, в нем заключающаяся. В сущности дух его веет всюду и по сию пору — его принцип обезличения. Недостаточность интереса,

еще чаще — полное отсутствие этого интереса к данной творческой индивидуальности лежит в основе недавно еще бывшей самой боевой школы в истории нашей литературы — школы формального метода. Здесь, в сущности, две крайности сходятся: пышинизм и шкловскиズм (Шкловский, как самый яркий представитель), подают друг другу руку, сами пока еще не ведая, насколько они в этом отношении близки между собою. Пышин брал у Пушкина, Лермонтова, Гоголя, у следующего поколения, у Достоевского, Тургенева, Толстого лишь то, что могло вместиться в общие скобки; бралось с точки зрения общественных идей. Наши формисты делают то же самое — с точки зрения формы. А между тем зачинателем, организующим началом всякой школы является ведь только индивидуальность. Изучаем ли мы идеи, формальные традиции — элементы языка, как они организуются в художественном творчестве, сюжеты ли, приемы построения, или философские воззрения — они синтезируются каждым художником по-своему, и чем больше художник, чем своеобразнее его синтез, тем чаще он становится во главе новой школы, и первый момент ее появления есть в то же время уже и момент ее разрушения, поскольку вместе с ней приходят и первые признаки распада этого своеобразного синтеза — идущее по следам эпигонство. Так идет неустанная борьба между рождением и смертью, между заново и по-новому оформленным материалом¹⁾ и стремлением этого материала к своей хаотической стихии, к косности. Синтез стережет в самом начале его пути опасность школы, первые признаки банальности у эпигонов. То первая ступень падения. Когда школа начинает расти количественно, и художественные приемы или идеи, однажды столь своеобразные, делаются достоянием уже множества, тогда приходят последние ее дни; формы попадают в бульварную литературу, художественные приемы — в газетную хронику, а стиль (как своеобразная, всегда индивидуальная организация элементов языка данным художником) — в словарную безличную массу. Историки формального метода должны будут учить эту огромную методологическую ошибку свою, сосредоточить как можно больше внимания,

¹⁾ Под материалом разумеем здесь не содержание, а т. ск. формальные элементы синтеза — стилистические приемы рисовки и т. д., распространенные в данную литературную эпоху или унаследованные из прошлого.

во всяком случае больше, чем до сих пор, на моменте зарождения всякой школы, на своеобразии синтетического построения зачинателем эпохи, — на том, как, в каком новом сочетании он использует эти элементы старых традиций — в соединении ли с элементами, господствующими в литературе этой эпохи, взамен их, или в соединении с элементами, «возникающими из ничего», из данного индивидуального творческого мира.

Возвращаемся к вопросу о влиянии в этом частном случае — о влиянии тургеневского «Свидания» на «Егеря» Чехова. Если мы изымем оба эти рассказа из органической цепи художественных концепций, характеризующих каждого из них, как данную исключительную творческую индивидуальность, — не будем считаться с исходным моментом авторского замысла, с его господствующей системой образов, со всем своеобразием его приемов построения вообще и в каждом отдельном произведении в частности, — словом, если принять на один момент, что перед исследователем литературы стоит только одна задача — задача отыскания подобного, как первая ступень всякого научного обобщения, и тогда перед нами не два органически объединенных, до конца своеобразных и цельных существа, а два явления или две группы явлений, как все в материальном мире поддающихся расположению и новой группировке по признакам сходства и различия. Если стать на последнюю точку зрения, то сразу обнаружится множество фактов, явно свидетельствующих о зависимости одного писателя от другого — Чехова от Тургенева, — фактов, устанавливающих эту зависимость не только со стороны сюжетной, но и со стороны стиля и даже во множестве отдельных деталей. И в самом деле как-будто так; мы сейчас приведем, помимо указанных уже в первой главе, еще целый ряд параллелей и совпадений, на первый взгляд очень убедительных.

Начнем с темы: мы уже выше указывали, что сходство как-будто полное. В обоих рассказах в пределах одной и той же сюжетной схемы тема, в смысле психического ее наполнения, ставится весьма сходно: героиня — нежно беззаветно любит, он равнодушен, с презрением относится к ее любви.

Основной момент концепции взят в обоих рассказах одинаковый — происходит свидание, во время которого выясняется их связь в прошлом и взаимные отношения в будущем — можно назвать это узловым моментом сюжетного построения. И дальше

в смысле бытовой обстановки: герои обоих рассказов — люди, оторвавшиеся от крестьянского быта, живут у господ, носят платье с барского плеча, к крестьянству относятся презрительно. А героини — целиком в этом крестьянском быту и не представляют себе иной жизни, кроме крестьянской. Еще такая крупная черта: герои считают себя образованными, «понимающими» и самовлюбленно подчеркивают свое «культурное» превосходство над героями, которые лишь робко пробуют отстаивать свое личное достоинство.

Сюжет «Свидания» дважды использован Тургеневым в «Записках охотника» (мы берем «Записки охотника», поскольку в них среда по преимуществу крестьянская) — кроме «Свидания» еще в рассказе «Ермолай и мельничиха». Ермолай — охотник, как и егерь. Сюжеты обоих тургеневских рассказов в своеобразном сочетании могли дать Чехову сюжет его «Егеря», в частности из «Ермолая и мельничихи» — мотив семейной жизни Ермолая, отношение его к жене, а также несколько черт его характера. В дальнейшем при сопоставлении с «Егрем» будем пользоваться обоими рассказами Тургенева. Вот еще, помимо указанного, какие разительные совпадения в детализации отдельных мотивов:

Мотив отношения к крестьянской жизни:

„Свидание“ Тургенева.

Виктор Александрович: „Нам с барином нельзя здесь оставаться; теперь скоро зима, а в деревне зimu просто скверность. То ли дело в Петербурге. Дома какие, улицы, а общество, образование — просто удивление“.

„Егерь“ Чехова.

Егор Власыч: „Мне чтобы и кровать была, и чай хороший, и разговоры, деликатные... чтобы все степени мне были, а у тебя там на деревне беднота, копоть... я и дня не выживу“...

Мотив унижения:

„Свидание“.

Виктор Александрович: „К чему я все это тебе говорю? Ведь ты этого понять не можешь“.

Акулина: „Отчего же, Виктор Александрович, я поняла, я все поняла“.

„Егерь“.

Егор Власыч: „Ты баба не понимающая, а это понимать надо“
Пелагея: „Я понимаю, Егор Власыч!“

Или еще целый ряд таких совпадений: оба героя злятся, что бабы собираются плакать, а бабы уверяют: одна, что не плачет,

другая, что не будет плакать. Акулина умоляет своего возлюбленного: «хоть бы словечко, хоть одно словечко!» Четыре раза на одной странице этот мотив мольбы, и с каждым разом усиливается его эмоциональный тон. Так же построен мотив мольбы Пелагеи в «Егеря»: «зашли бы в избу, Егор Власыч!» В архитектоническом отношении, с точки зрения эмоциональной, в «Егеря» это лейт-мотив для всего рассказа, в «Свидании» — для самой ответственной части диалога. Акулина говорит в одном месте: «Виктор Александрович, вам грешно», Пелагея: «Грех, Егор Власыч!» В «Егеря» есть имя Акулины.

Обратимся теперь к рассказу: «Ермолай и мельничиха». Егерь воспринят в движении, и впечатление остается такое, что вне движения, в небродячем состоянии, мы его как-то и не представляем. В «Ермолае» это основное восприятие бродячести особенно подчеркнуто. «Ермолай был... беззаботен как птица..., сильно любил выпить, не уживался на месте и... улепетывал верст пятьдесят в сутки». Следует сейчас же особая коротенькая сцена как иллюстрация этой неуживчивости его: он «любил покалывать с хорошим человеком, особенно за чаркой, но и то не долго: встанет, бывало, и пойдет. — Да куда ты, черт, идешь? Ночь на дворе». — А в Чаплино. — «Да на что тебе тащиться в Чаплино за десять верст?» — А там у Софрана-мужичка переночевать. — «Да ночуй здесь». — Нет уж, нельзя. «И пойдет, — продолжает автор от себя, — Ермолай с своим Валеткой (неразлучная его собака) в темную ночь, через кусты да водомойни, а мужичок Софрон его, пожалуй, к себе на двор не пропустит, да еще, чего доброго, шею ему намнет».

Или мотив отношения Ермолая к жене: «он ходил к ней раз в неделю. Жила она в дрянной избе, перебивалась кое-как и кое-чем... и вообще терпела участь горькую. Ермолай обходился с ней жестоко и грубо, — и бедная жена не знала, чем угодить ему, на последнюю копейку покупала ему вина и подобострастно покрывала его своим тулупом»... Этот же мотив и лежит в основе «Егеря», является главным определяющим моментом в смысле завязки сюжета и психологической трактовки отношений Егора и Пелагеи. На просьбу Пелагеи: «А когда же в деревню придет?» Егор отвечает: «Не зачем. Тверзый никогда не приду, а от пьяного тебе мало корысти. Злоблюсь я пьяный». Можно бы еще привести и следующее совпа-

дение: Ермолай был единственный в округе по уменью «отыскивать по чутью дичь, подманивать перепелов». И т. д. Гордость Егеря на том и зиждется, что он первый охотник во всем уезде.

Так, повидимому, властно толкают нас факты к тому, чтобы признать здесь влияние Тургенева на Чехова, и стережет большим соблазном следующая гипотеза: Чехов создал своего «Егеря» под воздействием именно обоих рассказов; он взял «Ермолая» и «Свидание», «перетолок» один сюжет другим, одни мотивы из второстепенных превратил в главные, а из главных во второстепенные; взял то же психическое содержание, что в «Свидании», поставил героев на том же фоне — и получился «Егерь». И надо думать, что если б речь шла о таких двух писателях, из которых один иностранный, или расстояние между которыми было бы так приблизительно около столетия, то приведенные мною параллели и совпадения показались бы весьма убедительными для того, чтобы неминуемо признать здесь акт заимствования, зависимость и т. п.

Но что здесь не было сознательного влияния, сознательного творческого акта по сходству или по контрасту — мы уже знаем из приведенного нами в первой главе письма Чехова к Григоровичу о «Егеря» же. Остается допустить влияние бессознательное, то, что называется реминисценцией. И здесь мы снова ставим тот же вопрос, поскольку речь идет, по крайней мере, о сюжете, столь несложном, и даже о теме, в психологической ее части: что именно обязывает нас к признанию акта влияния, как единственного объяснения для приведенных выше параллелей и совпадений? Почему это непременно материал литературный, а не житейский? Почему сюжет и психологическая трактовка героев, прикрепленных к определенной среде, не могли бы быть взяты из окружающей действительности? Не было особенным новшеством и во времена молодого Тургенева — брать сюжеты из крестьянской среды, и развертывать их, и оформлять материал в пределах такой сюжетной схемы, по принципам реалистическим. Тем более во времена Чехова, после выработавшихся крепких традиций народнической струи в литературе.

Но допустим, что это так, что тут в самом деле было нечто, похожее на влияние: то, что Чехов знал Тургенева и по всей

вероятности читал его очень внимательно, нашло свое отражение в сюжете и в психической трактовке «Егеря». К каким же это выводам нас обязывает? К тому, что Чехов брал материал для оформления у своих предшественников? Но до тех пор, пока мы рассматриваем заимствованное лишь как материал — это само собою разумеется — источник его ни в какой степени не интересен, по крайней мере для истории литературы, как таковой: не все ли равно, что художник претворяет в процессе своего творчества, книжный или житейский материал?

История литературы начинается только с того момента, когда она приступает к анализу процесса и средств оформления: перед нами два органически цельных произведения. Это прекрасная, счастливая случайность, когда они оба разрабатывают одну и ту же или очень сходную тему. Как каждый ее разрабатывает? В чем совпадение и в чем различие? Отнюдь не в смысле сюжетном и не в смысле тематическом, а прежде всего и главное в композиционном отношении, понимая под композицией то специфически целевое, основное задание данного художника, который и делает это произведение органически единым и цельным, а после — уже его творческую манеру, его художественные приемы, его стиль, как производное, как средства, которыми он пользуется при разрешении своей композиционной задачи. — Вот что нужно изучать и только это одно и нужно и важно при сопоставлении двух писателей, по крайне счастливому случаю, писавших на один и тот же или сходный сюжет или тему.

Скажут: мы ломимся в открытую дверь — никто в сущности и не придает вопросу о влиянии, в плоскости, по крайней мере, сюжетной, столь самодовлеющего значения. Если б это было так! Но, к великому сожалению, пока этого еще нет. Правда, исследователи чувствуют здесь что-то неладное — они видят, с большей или меньшей ясностью, всю недостаточность прежних авторитетных работ в плоскости вопроса о влиянии, и они начинают, бессознательно для самих себя, лицемерить, туманными подчас громкими фразами и всегда чрезвычайно обще говорить о влиянии в духе, в идеологии, и о конгениальности и т. п. туманностях. И в результате получается нечто гораздо более худшее, чем старая, наивная постановка вопроса о влиянии. Тогда была хоть ясность методологическая: есть

десять, примером, мотивов, сходных в сюжетах, — было влияние сюжетное, нет — влияние под сомнением. В глубь, правда, не шли, но не мешали другим итти, а материал пока накапливался. Теперь же пути часто оказываются слишком засоренными, и много сил приходится тратить даром на простую расчистку.

Историки литературы — общественники, философы, психологи, формисты — изучали до сих пор преимущественно крупных художников, начинателей школы. Для их целей — в особенности для общественников и формистов — годились бы в такой же степени, а может быть, еще в большей, писатели гораздо менее крупные, писатели полузабытые или совсем забытые: их уместить в широчайших схемах, их исчерпать почти без остатка теми элементами, которые в таких случаях берутся за скобки — гораздо легче и гораздо справедливее. Но инстинкт здесь проявляется правильный. Пути никому не заказаны; если хотят изучать — и уже приступают к такому изучению — литературу «безыменную» или «малоименную»: водевилиста ли Кони, какого-нибудь Машкова, Павлова или Буткова и т. д., и т. д., на них прослеживал нарастание каких-нибудь новых литературных приемов или постепенное разложение приемов старых, господствующих традиций, — то к такого рода работам можно и должно относиться в общем, конечно, положительно. Так именно поступают те, которые хотят быть последовательными вопреки этому здоровому инстинкту. Инстинкт однако прав; он потому и направляет обычно внимание на больших художников, начинателей школы, что здесь, при изучении уновоживателей почвы, грозит такая большая опасность, как отсутствие или во всяком случае недостаточная ясность перспективы, незнание или спутанное знание того, на кого или на что следует ориентироваться, в ком или в чем и как, конкретно, в деталях, реализовалась та цель, которую мы берем себе, как руководящее начало, при исследовании процесса того или другого отрезка исторического пути в какой-нибудь области.

Стоя на точке зрения органической преемственности в пределах данного исторического момента, как отдельного звена всей бесконечной эволюционной цепи, мы именно предпочитаем пока прежний объект изучения. Предо мною большой художник,

основатель школы, самый яркий воплотитель устремлений своей эпохи. Я изучаю его во всех направлениях — устанавливаю систему его образов, из них один или несколько центральных, около которых группируются остальные; определяю его композиционные основы, его творческую манеру, его стиль, его идеологию, которую он выявляет в своих творениях, и т. д., и т. д. Беру потом предшествующее ему однотипное яркое звено, тоже создателя школы. Изучаю и его в тех же направлениях, как и первого, и только тогда я могу установить то новое, тот прирост, если можно так выразиться в данном случае, что внес собой второй последующий творец, его школа. Вот здесь-то, повторяю, сходство тем, и еще больше — совпадение деталей может оказаться очень полезным в смысле выяснения этих этапов, и здесь-то преимущественно я признаю за вопросом о влиянии известное научное значение. Суть дела не столько в соблюдении известных правил, тех или других методических приемов, которые делают данную гипотезу о влиянии более или менее доказательной. Еще и еще раз — не всякое влияние и не всякое заимствование, будь оно трижды доказано, имеет право на признание за ним серьезной научной ценности, по крайней мере историко-литературной. Если материал или даже прием совершенно переработан или изменен и входит в совершенно иную органическую систему идей или образов, тогда он решительно ничем не отличается от всякого другого материала, от факта, взятого из окружающей жизни, от любого из того неисчислимого множества вспомогательных средств, при помощи которых художник стремится выявить себя, как творец своей эпохи. Смежной области, психологии художественного творчества, есть над чем поработать здесь: это одна из прямых ее задач — выяснить и объяснить, как протекает этот процесс переработки данного житейского или литературного сюжета: какие мотивы отбрасываются, как осложняются другие, в силу каких причин психологических происходит все это и т. п. И мы ясно учитываем, насколько научно-добросовестные ответы на подобные вопросы важны и нужны историку литературы. Но пока следует точно знать пределы своей области, и отнюдь не переступать через положенные грани.

Мы повторяем, в плоскости наших историко-литературных интересов есть случаи влияния с точки зрения методической бес-

спорных, но очень малоценных, как есть и обратные случаи, когда достаточным бывает одного какого-нибудь намека, самого отдаленного сходства, чтобы сразу признать, что перед нами явная преемственность, что здесь протекает тот же процесс развертывания тех же идей или образов.

Возразят мне обычным трюизмом, что я слишком упрощаю исторический путь, вытягиваю его по прямой линии, от звена к звену, а он извилист и тянется вовсе не обязательно вперед, а может быть назад, в сторону, кто его знает — куда. Во всяком случае он полон перебоев, капризов, потрясений; нет такого художника, который восходит к одному предшественнику, а не сразу к нескольким или многим. А сколько вносится в литературу извне или малыми величинами, художниками третьестепенными. Я не исповедую здесь никакой метафизики, идею прогресса оставляю в стороне... И все же смею отстаивать свою упрощенную схему, как основной стержень, вокруг которого пока должно вращаться изучение литературы. Нужно сначала установить эти наиболее яркие звенья, выяснить эти главные вехи и преемственность между ними, а потом уже исследовать промежутки, вносить коррективы, указывая на осложняющие перебои, на все, что привнесено извне, на остатки старины, сохранившиеся в строе новых образов и идей и т. д.

В сущности даже и эта схема, б. м., — слишком сложна. Не правильнее ли было бы указать, что наше время, наше положение требует пока одних только монографий и чтобы они так писались, как будто никого кроме этого художника нет и не было, чтобы Грибоедов изучался без Мольера, Достоевский — вне Бальзака или Гофмана, Толстой без Стерна, Пушкин или Лермонтов — вне всякой связи с Байроном. По путям якобы приближений, мы все больше и больше удаляемся от наших объектов изучения. Единственный метод работы, который нам теперь приличествует — это метод строго феноменологический в тесных пределах только одного, данного художника.

IV.

Но перейдем к анализу рассказа Чехова — «Егерь».

В практической эстетике Чехова есть один очень важный принцип, который он часто выдвигает в своих письмах к писа-

телям, когда разбирает их ли или свои собственные художественные произведения. Это принцип художественной экономии, неумолимо строгое требование к себе и ко всей пишущей братии: «дорожить деталями», деталь нужна не сама по себе, а лишь постольку, поскольку она потом в ходе действия должна быть использована; даром не должна пропадать ни одна черточка. И еще один принцип: поменьше лиризма, поменьше открывания авторской души. «Кому нужны мои или твои переживания — пишет он неоднократно своему брату; «пиши о жизни, из самой обыденной жизни, как Иван Иванович женился на Марье Ивановне»... Так осознавал Чехов то новое, что внес с собою в литературу, так осмысливает и оправдывает он — настаивая на их абсолютной ценности — свою своеобразную форму и связанные с нею художественные приемы. Скупость на детали, особая сконцентрированность вокруг основного зерна замысла и отказ от «лиризма» — это очень характерно для всего Чехова, в том числе и для ранних его произведений, к которым относится и «Егерь».

С отказом от лиризма у него связано, как мы знаем, требование — не размазывать природу. Как и «Свидание», «Егерь» тоже открывается пейзажем: чистое небо, выжженная трава и неподвижный лес. Мы отмечаем прежде всего, что пейзаж лишен декоративности; язык обыденный, «репортерский», и сознательная сккупость на эпитеты. «Знойный и душный полдень» — это основное восприятие, как бы физико-психический фон, на котором должен быть развернут рассказ. Так он и начинается. Дальше: «На небе ни облачка»... Оба предложения, связанные между собою в порядке причинности, поддерживают друг друга, и паузой, обозначенной авторским многоточием, отделены от следующих элементов пейзажа, эмоциональная окраска которых уже более сгущена. «Выжженная солнцем трава глядит уныло, безнадежно: хоть и будет дождь, но уже не зеленеть ей...» Синтаксический строй фразы, в частности: «уже не зеленеть ей...» дает ощущение этой безнадежности. Восприятие леса дано приемом олицетворения, и не при помощи эпитетов — красок, прилагательных, а при помощи, главным образом, глаголов. «Лес стоит молча, неподвижно, словно всматривается куда-то своими верхушками или ждет чего-то». Это ощущение духоты летнего зноя, томительной неподвижности кру-

гом, которая вызывается скучо набросанным пейзажем, будет проявляться прежде всего в замедленном темпе всего рассказа, а также и в способе обрисовки действующих лиц: в диалоге, в их движениях.

Пейзаж, как таковой, себе не довлеет. Он введен в круг обыденных человеческих переживаний; природа, как причина известных физических и душевных состояний, но отнюдь не как предмет, которым любуются или восхищаются. Вызвав то ощущение, которое ему нужно было, Чехов немедленно же переходит к человеку.

«По краю сечи лениво, в развалку, плетется (все три слова семантически связаны с пейзажем) высокий узкоплечий мужчина лет сорока, в красной рубахе, латанных господских штанах и в больших сапогах». Портрет пока еще не весь. Такие детали, как красная рубаха и «большие сапоги», будут потом использованы. Все, что здесь дано, нужно сейчас же, поскольку сразу вызывает представление о человеке неопределенного «звания»: есть в нем что-то легкое, подвижное и в то же время гордое («узкие плечи, высокий рост»), внебытовое, если можно так выразиться, «вне-калейное» (латанные господские штаны и большие сапоги).

Фигура мужчины схвачена в движении — «плетется он по дороге». Представляется возможность, как бы к случаю, ввести еще один элемент в картину пейзажа, в ходе рассказа он вскоре понадобится, как место действия, быть может, — как увидим ниже — и как носитель определенного символистического значения: «направо от дороги зеленеет сеча; налево, до самого горизонта, тянется золотое море поспевшей ржи». Легким неподчеркнутым контрастом обрисованы сеча и поле («зеленеет» — «золотистое»); дорога — грань между ними, на ней и произойдет свидание действующих лиц: связанные с разными стихиями, крестьянским полем и вольным лесом, они сойдутся на один момент вместе, с тем, чтобы сейчас же разойтись, вернуться каждому в свое лоно.

«Он красив и вспотел». Дорисовывается, после перебоя мотивом пейзажным, его портрет, преимущественно при помощи признаков, так сказать, профессионального характера. Предварительно дается еще одна деталь костюма, которая тоже будет использована в самом конце рассказа, в момент разрешения,

постепенно нарastaющей в нем, по мере приближения к концу, эмоциональности: «на его красивой белокурой голове ухарски сидит белый картузик с прямым жокейским козырьком...». А дальше эти признаки: «через плечо ягдташ со скомканным петухом — тетеревом, в руках двухстволка с взвешенными курками и тощий пес впереди, обнюхивающий кустарники».

Так рисуются вперемежку природа и человек, сдержанно, скучно; природа — в самых общих чертах, в пределах тех восприятий, которые понадобятся здесь, в ходе рассказа; человек — несколько щедрее, более детально, но преимущественно в движении и движениями и признаками профессиональными. Так пребываем мы с самого начала во власти как бы самих явлений, а не отношений к ним автора: «лиризм» отсутствует, тон беспристрастно объективен. Эти свойства сказываются также и в самом моменте ввода первого сюжетного мотива, мотива встречи; вместо тургеневской нарочитости заранее назначенного свидания, авторского подсматривания, подслушивания и в конце еще вмешательства его — здесь встреча неожиданная: каждый идет своей дорогой, в жизни люди сталкиваются на каком-нибудь пункте пересечения своих путевых линий — чаще всего случайно.

Подчеркивается вторично, в обобщающей по смыслу фразе, эмоциональный тон, заранее данный в пейзаже: «кругом тихо, ни звука... Все живое попряталось от зноя», после чего и начинается драматическая часть рассказа, она же и основная и занимает почти весь рассказ. Охотник слышит вдруг тихий зов: «Егор Власыч!» Он вздрагивает и, оглянувшись, хмурит брови. Его реакция на зов (вздрагивает) и на существо, его окликнувшее (оглядевшись, хмурит брови) заранее усиливает наше внимание ко второму человеческому образу, который обрисовывается еще скучнее, чем первый, всего тремя чертами: «возле него, словно из земли выросши, стоит бледнолицая баба лет тридцати, с серпом в руке». Это весь ее портрет, в дальнейшем не прибавится к нему ни единой детали, несмотря на то, что значение ее в рассказе будет к концу все усиливаться, и ей-то, ее душевному переживанию, придется вынести на себе главную смысловую и эмоциональную его тяжесть. Получается на первый взгляд совершенно неожиданное, в композиционном смысле, взаимоотношение между

степенью детализации портрета и его ролью в общей концепции со стороны эмоциональной: они оказываются не прямо, а обратно-пропорциональны; чем богаче, сгущеннее психическая насыщенность образа, тем общее он обрисован.

Плетение психического узора начинается одновременно с появлением первого сюжетного мотива. Объективно обрисованные образы не вызывают к себе никакого предвзятого отношения, и в некотором отдалении, совершенно свободные от авторской заинтересованности, остаются и мы до конца во власти самых событий и реакций на них действующих лиц. Она дается, эта психологическая связь, последовательно в двух плоскостях: в плоскости личных отношений, в которой будет развертываться личная ихъ драма, и в плоскости более углубленной, в сфере столкновения двух исконных противоположных стихий, представителями которых они и будут. Даётся отнюдь не подчеркнуто, а в тонких, едва заметных нюансах контрастности: путем ли сопоставления, в пределах синтаксического целого, двух эмоционально друг друга оттеняющих предложений (начального — «хмурит брови» и конечного: «она старается заглянуть в его лицо и застенчиво улыбается»), или в виде ремарки («останавливается и медленно спуская курки»), предшествующей вопросу, который он к ней обращает («как же это ты сюда попала?»): заполняя собою удлиненную паузу, цель которой крайне замедлить темп в соответствии с нерешительностью и колебаниями героя, ремарка эта исполняет здесь еще одну роль, поскольку она сильнее подчеркивает значение ее ответа: «тут из нашей деревни бабы работают, так вот и я с ними». В ее ответе и раскрыто и художественно обосновано символическое значение главного портретного ее признака: «с серпом в руке», и вместе с тем выдвинута именно эта вторая, более углубленная плоскость, которая и порождает их личную драму, то, что они друг другу противостоят не случайно, а есть между ними коренное неодолимое расхождение, они люди разных стихий: он лесной, подвижный, со своей «вольной» правдой, она же — неподвижная, несвободная и к земле прикрепленная (ср.: «возле него, словно из земли выросши»).

Это первое осложнение в развертывании художественной концепции (две плоскости) влечет за собою еще одно: расши-

рение рамок в смысле времени; сквозь разрез настоящего, момент свидания, виднеется, как основа, все передуманное и пережитое в прошлом, которое проецируется на расстоянии пол-жизни, — целых двенадцать лет; драматичность от этого углубляется до степени трагического; перед нами (правда, еще в скрытом виде) элементы приближающегося символизма, первое предчувствие его чаростающей волны. Через конкретно внешнее, бытовое, идем мы в глубь совершающегося и снова возвращаемся в быт, в плоскость конкретной повседневности; — так оно и располагается дальнейшее, в плане архитектоническом, как бы по трем последовательным частям, при чем эмоциональная струя, в начале поддерживаемая одними ремарками («застенчиво улыбается», «нежно глядя», «от ее лица дышит счастьем», «стыдясь своей радости»), почти исчезая в центральной части, в осложненном и органически непрерывном диалоге, по мере приближения к концу снова появляется, быстро нарастает, сгущается, и, доминируя над всеми остальными элементами, своеобразно окрашивает; в качестве завершающего финала, всю концепцию рассказа. — Это в сущности та же архитектоника, что и в драмах Чехова, благодаря которой они и определяются, как драмы настроения.

Драма личных отношений в плоскости бытовой начинается с воспроизведения некоторых моментов ближайшего прошлого в ее просьбе—жалобе, кончающейся словами: «Эх, Егор Власыч, Егор Власыч! Хоть бы разочек зашли!» Просьба является финалом длинной ее реплики, построенной по приему усиливающей антитезы (в логическом порядке: несмотря на то...): «как заходили на Святой в оды на питься, так с той поры вас и не видали... На Святой на минутку зашли... в пьяном виде... Побрали, побили и ушли...» Оттеняется вся глубина ее любви, мотив которой намечен в первом моменте появления, и дан вторично и более уже ясно в самом начале ее реплики в виде ремарки («говорит, нежно глядя на двигающиеся плечи и лопатки охотника»); здесь он усилен, как я уже говорил, при помощи антитезы: несмотря ни на что — «уж я ждала, ждала... Глаза все проглядела, вас поджидаючи»... И дальше просьба — «Эх, Егор Власыч»...

Не подлежит сомнению, что перед нами явная устремленность автора к полному подчинению сюжета тематике, поскольку

мотивы сюжетные даны здесь вскользь, главное же внимание сосредоточивается преимущественно на психическом содержании героини в данный драматический момент. Его ответ: «что же мне у тебя делать-то» — еще больше подчеркивает это, так как на фоне ее реплики ответ воспринимается, главным образом, как намеренно выраженное равнодушие, что и служит причиной изменения диалога, как в смысле понижения его эмоциональной насыщенности, так и самой темы разговора. — «Оно, конечно, делать нечего, да так... все-таки ж-хозяйство.. Поглядеть, как и что... Вы хозяин», — говорит она. И как бы боясь, чтобы свидание не оборвалось в самом начале, — продолжает в ином совершенно тоне: «Ишь ты, тетерку подстрелили, Егор Власыч!» Это своего рода восхищение его искусством должно настроить его на большую уступчивость, и сейчас же вслед за этим: «Да вы бы сели отдохнули».

Следует длительная пауза между ее предложением («вы бы сели отдохнули») и его нерешительным согласием («посидеть? пожалуй...»), очевидно соответствующая его колебанию, согласиться ли. И здесь Чехов намеренно замедляет темп и в то же время задерживает диалог, перебивая его тремя довольно длинными ремарками, из которых две относятся к ней и обе они эмоционального характера. Первая («Пелагея смеется как дурочка и глядит вверх на лицо Егора. От лица ее так и дышит счастьем»), предшествуя его ответу, явно рассчитано на то, чтобы вновь поднять ослабевшую эмоциональную напряженность от последней ее реплики («оно, конечно, делать нечего»...), так сказать, деформировать ее прямой смысл. Вторая ремарка после нерешительного его ответа («посидеть? пожалуй...») имеет в виду оттенить самое колебание его и в связи с этим и замедленность движений («говорит равнодушным тоном и выбирает местечко между двумя растущими елками»; — в этом отношении особенно характерно слово «растущими» с его крайне ослабленным смысловым значением). И, наконец, третья ремарка, опять относящаяся к ней — сложное выражение ее благоговения, любви и стыдливой радости по поводу того, что ей удалась ее маленькая наивная хитрость и он согласился посидеть с нею. («Садится подоль на припеке и, стыдясь своей радости, закрывает рукой улыбающийся рот»).

Так кончается как бы вступительная часть рассказа; были даны их портреты, обрисованы их взаимные отношения; введены большинство мотивов сюжета. Мы переходим к центральной части; в ней ремарки скромны; она вся проходит в диалоге, причем главная роль за ним, она же подает только несколько незначительных реплик, необходимых для поддержания диалога. В связи с этим ослаблена, как сказано было выше, и эмоциональная сторона, поскольку главной ее носительницей является она. Здесь-то и выявляется вторая, более глубокая плоскость, на которой развертывается драма — это контрастность двух непримиримых стихий.

Поднимается ею первая нить разговорной их темы — «Хоть бы разочек зашли». В бытовое обрамление, отвечающее ситуации 1-ой части рассказа, вносится им этот новый более углубленный мотив их коренного расхождения; это как бы уступка его уровню, своеобразная ласка, вызываемая чувством жалости. (Зачем?.. Зайти на час-другой — канитель одна, только тебя взбаламутишь, а постоянно жить в деревне — душа не терпит...). И дальше подчеркивается уже некая неодолимая фатальность. («Сызмалолетства во мне это баловство сидит, ничего не поделаешь»).

На фоне его ответа, второй его части, суровой в своей непреклонности, приобретает особое значение дальнейший ход диалога, перебой основной его темы новым мотивом, случайным по своему содержанию, рассчитанным, поскольку его вводит, героя, все на то же, чтобы его задержать еще хоть на некоторое время.

Лишенная, согласно авторскому замыслу, своих слов, она не в состоянии поддерживать диалог на том уровне, на котором его поднимает егеря. Однако ответ его («у барина Дмитрия Ивановича в охотниках — к его столу дичь поставляю») вызывает с ее стороны определенную реакцию, которая вместе с чувством почти безнадежности от сурового смысла его первой речи дает ей силу на то, чтобы противопоставить ему свою правду, крестьянско-бытовую, и ответ ее звучит укором вместе с оттенком гордости:

«Не степенное ваше дело, Егор Власыч... для людей это баловство, а у вас оно словно как бы ремесло... занятие настоящее».

Ее реплика возвращает нас к первому его мотиву, к еще более глубокому подчеркиванию контрастирующих между собою двух непримиримых мироощущений. Особый смысл этой второй основной причины развертывающейся перед нами жизненной коллизии Чехов оттеняет небольшой ремаркой, к Егору относящейся, в которой дается определенная сочувственно эмоциональная окраска его ответу:

«Не понимаешь ты, глупая, — говорит Егор, мечтательно глядя на небо. — Ты отродясь не понимала и век тебе не понять, что я за человек... По твоему я шальной заблудящий человек, а который понимающий, для того что ни на есть лучший стрелок во всем уезде... Ни один человек не сравняется со мною по охотницеей части...».

Мотив фатальности из первой его речи («сызмалолетства во мне это баловство сидит») находит здесь дальнейшее свое развитие и посильное объяснение в плоскости бытовой, для нее более понятной, будучи иллюстрируем конкретными данными из всей его прошлой жизни. («А что я вашим деревенским занятием брезгаю»... — «то не быть ему ни в чиновниках, ни в помещиках»). Это центральное место рассказа, вторая его речь, имея характер законченного целого, заключается концовкой («Ты баба, не понимаешь, а это понимать надо»), соответствующей такому же зачину: «не понимаешь ты глупая».

Дальше диалог приобретает уже более отрывистый характер. Для ясности проекции сюжета в прошлое, вводится еще два сюжетных мотива; один в звучащей уже безнадежно ее неустанной мольбе: «хоть бы денек со мной несчастной пожили... Уже двенадцать лет, как я за вас вышла, а... а промеж нас ни разу любви не было!» На что егерь снова кратко и сильно резюмирует смысл своих обеих речей: «Нечто мы пара... Я вольный, балованный, гулящий, а ты работница, лапотница, в грязи живешь (смысл его первой речи)... О себе я так понимаю, что я по охотницеей части первый человек, а ты с жалостью на меня глядишь» (смысл второй его речи). Второй мотив, последний, в ответ на ее реплику («да ведь венчаны, Егор Власыч!»). — он же и завязка развернувшейся перед нами драмы («Не волей венчаны... Нешто забыла? Графа Сергея Павловича благодари... и себя... из зависти, что я лучше

его стреляю, месяц целый вином меня спаивал... и в отместку пьяного на тебе женил... Не крепостная ведь, могла супротив пойти...). Не было с его стороны ни насилия, ни даже минутного заблуждения, ни обмана. Так устраивается Чеховым в последний момент самое главное обстоятельство, которое могло бы помешать объективности восприятия—сопутствующее в таких случаях чувство морального возмущения; получается даже так, что сюжет как бы намеренно построен на основе, диаметрально противоположной обычному шаблону: в роли как бы насильника оказывается не он, а скорее она, по крайней мере, как соучастница.

Тема исчерпана; диалог в своем естественном ходе дошел до апогея, — свидание в сущности кончилось. Тихо без тургеневских «страстей», эффектных его поз и «надрывных рыданий» расстаются они. Элемент внезапности устранен, чем еще более подчеркивается иллюзия жизненной правды. Замирает диалог, дважды прерываемый молчанием, так же медленно придвигается развязка, как, медленно оттеняя колебания и нерешительность героя, автор ведет нас к центральной части рассказа. Прорывы заполнены ремарками, симметрично расположеннымми в соответствии основным контрастам и в пейзаже и в психологической установке действующих лиц. 1-я ремарка: «Над сечей пролетают три дикие утки. Егор Власыч глядит на них и провожает их глазами до тех пор, пока они, превратившись в три едва видимые точки, не опускаются далеко за лесом». Ремарка воспринимается нами, как зов, к нему обращенный: так же постепенно, как и утки, с такой же замедленностью зрительных восприятий будет вскоре обрисовано и его исчезновение, как отклик на зов его стихии. Вслед за ремаркой идет реплика с его стороны: «Чем живешь?» ее ответ («теперь на работу хожу, а зимой ребеночка из воспитательного дома беру... Полтора рубля в месяц дают») предупреждает одну очень важную деталь в дальнейшем (мотив «истрепанного рубля»). После этого «копять молчание», и следует вторая ремарка, существующая нам напомнить вторую часть пейзажа («налево до самого горизонта тянется золотистое море поспевшей ржи»), откуда она внезапно появилась «с серпом в руке», и вместе с тем еще раз подчеркивается основной фон свидания — замедленность всего темпа. Ремарка

гласит так: «С сжатой полосы несется тихая песня, которая обрывается в самом начале. Жарко петь». Тихая песнь — это тоже зов, как бы к ней обращенный: не властный и не притягивающий, а зов — упоминание. После этого следует реплика с ее стороны: «сказывают, что вы Акулине новую избу поставили». Новый мотив этот намеренно не находит дальнейшего развития. Как намек, он дает только возможность дальнейшего углубления драматизма и косвенно усиливает эмоциональную окраску, в смысле поднятия нашего сочувствия к ней. В развитии действия он является последним толчком для Егора, чтобы, преодолев инерцию, прервать свидание: «Счастье уж твое такое, судьба!.. Но однажды прощай, заболтался...» Мы подходим к финалу и здесь начинают концентрироваться основные мотивы рассказа.

Звучит еще раз ее просьба: «а когда же в деревню придете» — самый первый мотив ее в начале диалога, его ответ тоже повторяет один из самых первых его мотивов: «твerezый никогда не приду, а от пьяного тебе мало корысти»... Мы снова возвращаемся к было ослабленной в центральной части рассказа эмоциональной его стороне. Повторяем — это один из самых характерных приемов Чехова, сказывавшийся в его творчестве чрезвычайно рано и удержавшийся в самых зрелых его произведениях, определяя собою и характер его драм, своеобразие его целей и его достижений в них — сосредоточить именно эмоциональную напряженность, играющую у него главную роль, на finale произведения. Используются все ранее приведенные детали, при помощи которых рисовался герой и пейзаж, на этот раз, по новому окрашенные в восприятии героини. Элементы финала совершенно тождественны с элементами зачина; противопоставлены как бы восприятия объективные — автора в начале восприятия ее, героини, в finale.

«Он идет по длинной, прямой, как вытянутый ремень, дороге... Она, бледная, неподвижная, как статуя, стоит и ловит взглядом каждый его шаг. Но вот красный цвет его рубахи сливается с темным цветом брюк, шаги не видны, собаку не отличишь от сапог. Виден только один картузик, но... вдруг Егор круто поворачивает направо в сечу и картузик исчезает в зелени.

«Прощайте, Егор Власыч! — шепчет Пелагея и поднимается на цыпочки, чтобы хоть еще раз увидать белый картузик».

Все подчеркнутые слова и есть те самые детали, которыми Чехов в начале рассказа обрисовал действующих лиц и природу.

Так ясной становится та глубокая связь, которая существует между импрессионистическими приемами Чехова в зрелом периоде его творчества и анекдотизмом сюжетов его первого периода. В основе то же сосредоточение внимания на единой детали: в нашем случае белый картузик, в новом эмоциональном освещении приобретает характер уже глубоко драматический.

Попробуем резюмировать сказанное о различии между Тургеневым и Чеховым, на основании параллельного анализа этих двух рассказов: «Свидание» и «Егерь». Мы отвергаем здесь всякую возможность толковать о влиянии, не взирая на сходство не только сюжетов, но и психологической стороны действующих лиц. Несмотря на то, что их роднит в основе одинаковость мировосприятий, как художники они диаметрально противоположны и в смысле композиции и в смысле отдельных приемов. Генетически у Тургенева субъективная основа рассказа обнажена до очевидности. Есть даже основание думать, что целью его было выразить прежде всего свое личное настроение. У Чехова же постановка подчеркнуто объективная. Быть может, в связи с этим следует поставить первое кардинальное расхождение между ними в архитектоническом отношении — я разумею ту роль, которую играет у них пейзаж. Тургеневым уделяется одинаковое внимание как природе, так и человеку; природе — пожалуй даже больше; сказывается это в неслияности двух систем его образов, в том, что система человеческая лишь повторяет первую систему образов. У Чехова же — пейзаж сведен к минимуму, роль его исключительно служебная, и рисуется он обыкновенно, вкрапленный отдельными деталями, в ходе действия. Не распространяя сейчас наблюдения, сделанные над «Свиданием», на все творчество Тургенева, скажем здесь, что по крайней мере в данном случае мы безусловно имеем факт чрезвычайно ослабленного внимания к быту, к конкретной обстановке действующих лиц, сознательная жертва этой конкретностью ради эмоциональности, у Турге-

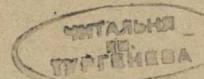
нева целиком сливающейся с личной лирической настроеннстью. Сильнее всего это сказывается в драматической части рассказа — диалоге, изобилующем длиннейшими ремарками и вставочными, расчетанными на эффектность, эпизодами. Ремарки и эффектные сцены выдержаны в сентиментальном стиле. Чехов же достигает иллюзии объективности именно благодаря тому, что он себя совершенно устраивает, не изымаая действующих лиц из бытового их окружения.

В соответствии со всем этим воспринимается и второе кардинальное архитектоническое расхождение: у Тургенева эмоциональная сторона, помимо того, что она дается всегда от автора, сопровождает одинаково все части произведения и после того, как сюжет уже исчерпан, целиком переносится в плоскость чисто лирическую на фоне измененного пейзажа, к которому прикрепляется все внимание, т. ч. пейзаж, внезапность его перемены и является лирической концовкой, еще более подчеркивающей генетический характер, как он у нас установлен, лирически-субъективное ядро всей концепции. У Чехова же носителями эмоциональной стороны являются те же герои, и распределена она так, что вся тяжесть ее переносится к концу, который в то же время играет еще роль аккумулятора и по отношению к основным сюжетным мотивам и к разбросанным портретным деталям. Эпическая форма таким образом является строго выдержанной до конца.

В частности, что касается отдельных приемов, то Тургенев не знает правила мудрой скромности на краски и детали; образы увлекают его сами по себе, вне необходимой органической связи со всем целым. Основная форма — лирически повествовательная — дает ему возможность постоянно отвлекаться в сторону, в болтливом сказе нагромождать ненужные образы и детали. Отсюда его щедрость на многочисленные эпитеты, большей частью зрительного характера, что крайне ослабляет динамичность действий. В этом отношении он выдержаный живописец, одинаково владеющий обоими жанрами: пейзажем и портретом. Чехов же, наоборот, всегда динамичен; герои рисуются им в движении, в действии; на краски необычайно скуч, детали вводят лишь те и постольку, поскольку и какие ему нужны будут в ходе действия (любопытная деталь: у Чехова чаще всего время настоящее).

И, наконец, последнее расхождение, сюда же идущее: Тургенев крайне любит эффекты, красивые позы, в них преимущественно выражая эмоциональную сторону произведения и здесь он, как пишет о нем Толстой в письме к Фету по поводу «Накануне» (см. собр. соч. Толстого т. 21, стр. 188, изд. Сытина под ред. Бирюкова), «при всем своем уме и поэтическом чутье не умеет удержаться от банальности даже до приемов». Чехов же крайне сосредоточен, экономичен в своих средствах, центр внимания переносит с внешнего на «внутреннее», на психологическую трактовку действующих лиц.

А. С. Долинин.



ОГЛАВЛЕНИЕ.

	Стр.
1. От редактора.	III—VII
2. Н. А. Энгельгардт. Мелодика тургеневской прозы (опыт анализа и обобщений)	9—63
▼3. К. К. Истомин. Роман „Рудин“. Из истории тургеневского стиля	64—102
▼4. М. А. Рыбникова. Один из приемов композиции у Тургенева	103—125
▼5. М. Самарин. Тема страсти у Тургенева	126—134
6. А. И. Белецкий. Тургенев и русские писательницы 30—60 годов	135—166
7. М. П. Алексеев. Тургенев и Марлинский. (К истории создания „Стук... стук... стук“)	167—201
8. М. Габель. Песнь торжествующей любви (опыт анализа)	202—225
9. М. М. Клевенский. Литературные советники Тургенева	226—243
10. А. Лаврецкий. Тургенев и Тютчев	244—276
11. А. С. Долинин. Тургенев и Чехов (параллельный анализ „Свидания“ Тургенева и „Егёра“ Чехова)	277—318

СКОРО ВЫЙДЕТ В СВЕТ
СБОРНИК СТАТЕЙ
под редакцией Н. Л. Бродского
„ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ДОСТОЕВСКОГО“

BIBLIOTEKA TURGENEVA



42925