

83.3P5-8
B 29

4295

891
B 29
ТУРГЕНЕВ

Венок
Тургеневу.

КОНТРОЛЬНЫЙ ЛИСТОК
СРОКОВ ВОЗВРАТА

КНИГА ДОЛЖНА БЫТЬ
ВОЗВРАЩЕНА НЕ ПОЗЖЕ

УКАЗАННОГО СРОКА

Колич. пред. выдач.

--

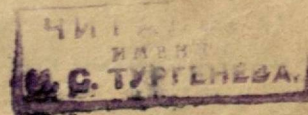
ВѢНОКЪ ТУРГЕНЕВУ

1818—1918

СБОРНИКЪ СТАТЕЙ.



КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО А. А. ИВАСЕНКО.
ОДЕССА.
1919.



проверна 1928 г.

Нарке

6

15784

891
13-29

15784

891
13-29
2432.0
15784
13 енок
Тургеневу
11/5-47
10/14
17
Самуил 1234.
157
Три
Мавлов

ОГЛАВЛЕНІЕ.

	Стр.
Проф. Б. В. Варнеке. Тургеневъ драматургъ	1—24
Василій Гиппіусъ. О композиціи тургеневскихъ ро- мановъ	25—55
Леонидъ Гроссманъ. Последняя поэма Тургенева (Senilia)	57—90
Вл. Фишеръ. Таинственное у Тургенева	91—104

ПРОВЕРЕНО 2014

42956
ЧИТАЛЬНЯ
ИМЕНІ
ТУРГЕНЕВА

ОДЕССА.

Типографія „Техникъ“. Екатерининская, 58.
1918.

Фонд редкой книги

Тургеневъ драматургъ.

Wer bei uns will wahren Ruhm
erwerben,
Der muss verkannt erst werden
und so sterben.

Юлий Роденбергъ.

I.

Еще на студенческой скамьѣ Тургеневъ пишетъ пяти-
стопными ямбами фантастическую драму „Стеніо“. И несетъ
ее на судъ своему профессору, Петру Александровичу Плет-
неву. Тотъ съ обычнымъ для него благодушіемъ разобралъ
эту драму, которая къ тому времени самому автору предста-
влялась „совершенно нелѣпымъ произведеніемъ, гдѣ съ дѣт-
ской неумѣlostью выражалось рабское подражаніе Байро-
новскому Манфреду“. Теперь благодаря счастливому трудо-
любію М. О. Гершензона (Голосъ Минувшаго 1913 № 8) мы
можемъ не только провѣрить этотъ приговоръ самого Тур-
генева надъ раннимъ опытомъ его юношескаго пера, но и
признать его непомѣрно суровымъ; правда, современнаго
читателя не захватитъ безпредѣльная любовь къ Стеніо Джу-
лии, сведенной въ могилу его равнодушіемъ, ему покажется
нестерпимо преувеличенной страстность ея брата Джакомо
по дорогѣ убивающаго Ріензи и жаждущаго смерти Стеніо,
который однако предупреждаетъ его мстительность и самъ
застрѣливается. Но зоркій глазъ въ Стеніо признаетъ безъ
труда не только блѣдную тѣнь Манфреда, въ тѣ годы слиш-
комъ часто отражавшуюся у насъ на страницахъ усердныхъ
подражателей Байрона, но первый, хотя и робкій, набросокъ
того самаго „лишняго человѣка“, который на долгіе годы ста-
нетъ вѣрнымъ спутникомъ всего послѣдующаго творчества
Тургенева. Но сравнимъ эту юношескую драму Тургенева
съ прославленными произведеніями той „ложно величавой
школы тогдашнихъ драматурговъ съ „возвышеннымъ“ Ку-

кольниковъ во главѣ, которая заполняла все „грубыми декорациями, хлопотливо и небрежно воздвигнутыми патриотами, не знавшими своей родины“ и всю трескучую фальшь которой вполсѣдствіи такъ мастерски вскрылъ самъ Тургеневъ въ своихъ воспоминаніяхъ о Бѣлинскомъ (X 36).—Тогда и его робкая попытка покажется намъ даже съ точки зрѣнія техническаго мастерства гораздо значительнѣе и удачнѣе тѣхъ пьесъ, которыми превыспренные соратники Кукольника и Полевого съ самодовольной гордостью били патриотическій набатъ на всю театральную Россію.

Но вотъ двадцатилѣтній Тургеневъ въ 1848 г. съ кандидатскимъ дипломомъ ѣдетъ на два года въ Берлинъ, а затѣмъ снова проводитъ за границей три года, съ 1847 по 1850, во Франціи, въ Парижѣ и Куртаневелѣ. И этому имѣнію роковой для Тургенева семьи Виардо суждено будетъ стать „колыбелью его литературной извѣстности“¹⁾. Здѣсь напишетъ онъ свои „Записки охотника“, здѣсь же возникнутъ его главнѣйшія пьесы.

Вполнѣ правъ П. О. Морозовъ²⁾, устанавливая очень много общаго между этими пьесами Тургенева и его „Записками охотника“, появленіе которыхъ относится къ этому же самому времени. Ихъ объединяетъ не только общность среды и быта, но и одинаковое настроеніе, единство пріемовъ художественной работы, мягкаго, нѣжнаго, но въ то же самое время сочнаго и яркаго письма.

II.

Между „Стеніо“ и этими написанными во Франціи пьесами стоитъ „Неосторожность“, относящаяся къ 1843 г., но по замыслу и выполненію она неизмѣримо ближе подходитъ къ „Стеніо“, чѣмъ ко всѣмъ послѣдующимъ пьесамъ Тургенева. Эти плохо связанныя сцены изъ испанской жизни съ неизмѣннымъ старымъ ревнивцемъ мужемъ изнывающей

¹⁾ Н. Гутъяръ. Ив. С. Тургеневъ во Франціи. Вѣст. Европы 1902 № 11 стр. 94—136.

²⁾ Ежегодникъ Имп. театровъ. XIV. 1905—1904 стр. 33—43; Здѣсь впервые правильно установлено значеніе пьесъ Тургенева и выясненъ вопросъ объ ихъ отношеніи къ proverbes А. де Мюссе. Поэтому здѣсь его касаться я уже не буду.

взаперти красавицы, съ коварнымъ другомъ, старой дуэнью —служанкой, и отважно перелѣзающимъ черезъ заборъ юнымъ красавцемъ, безконечно далеки отъ всякаго соприкосновенія съ жизнью. Въ нихъ нѣтъ ни ловко построенной интриги, ни маломальски жизненно обрисованныхъ характеровъ. Это рабская дань модному увлеченію прославленной Испаніей и неумѣлый перепѣвъ того, что подсказали чужія книги, и, пожалуй, единственно, что удалось Тургеневу въ кропотливой работѣ усерднаго подражанія,—это пѣсенка севильскаго студента:

Для недолгаго свиданья,
Передъ утромъ, при лунѣ,
Для безмолвнаго свиданья
Ты придти велѣла мнѣ.....

Но стоило только Тургеневу переселиться на чужбину, отойти въ сторону отъ русской обстановки, и сейчасъ же совершенно измѣнится кругъ его интересовъ: пока онъ жилъ въ Россіи, онъ пишетъ пьесы изъ знакомой ему только по книгамъ испанской или итальянской жизни. Зато за границей онъ цѣликомъ уходитъ своими мыслями въ русскую жизнь. Не менѣе рѣзка перемѣна и въ пріемахъ его творчества. Чужіе, готовые образцы съ затасканными мотивами, чужія книги онъ теперь отложить въ сторону. Онъ живетъ въ самомъ средоточіи европейской жизни въ одну изъ самыхъ захватывающихъ и бурныхъ полосъ ея исторіи, въ кругу избранныхъ художниковъ и артистовъ, но мысли его всѣ цѣликомъ тамъ, въ Россіи. То вспомнится ему первый домъ въ губерніи, выстроенный по планамъ самого Растрелли, гдѣ томится сорокалѣтняя помѣщица Либанова, съ тоской вспоминающая Италію, гдѣ она была такъ счастлива, и снисходительно разрѣшающая цѣловать свои руки молодому доктору съ шелковистыми бакенбардами. Между двумя партіями излюбленнаго проферанса она проглядитъ ту сложную борьбу, которую пришлось выдержать ея дочери Вѣрѣ, прежде чѣмъ сдѣлать окончательный выборъ между наивнымъ поклонникомъ Станицынымъ и ухищреннымъ жонглеромъ чувствъ Горскимъ, не безъ горечи испытавшимъ при видѣ чужой побѣды справедливость пословицы: „Гдѣ тонко, тамъ и рвется“ (1847). То помѣститъ Тургеневъ въ приволь-

ную помѣщицью средѹ молодого Московскаго студента и заставить его за мѣсяцъ жизни въ деревни противъ своей воли стать источникомъ тяжелыхъ душевныхъ смятеній (1850). То среди этихъ богатыхъ цвѣтущихъ усадебъ замѣтитъ Тургеневъ жалкую, потѣшную фигуру какого-нибудь забитаго нахлѣбника и неожиданно покажетъ намъ, какія глубокія страсти когда-то тлѣли надъ неказистой оболочкой этого ставшаго посмѣшищемъ для челяди Кузовкина, едва сохранившаго внѣшнюю тѣнь прежнихъ, былыхъ временъ. (1848). То въ убогомъ домикѣ уѣзднаго чиновника заставитъ Тургеневъ встрѣтиться жившую когда-то на воспитаніи въ одной изъ такихъ усадебъ Дашеньку съ разорившимся графомъ Любинымъ, который своимъ проѣздомъ напомнитъ ей про былые годы привольной юности на хлѣбахъ у благодѣтельницы и разбередитъ на долго ея сердце невольнымъ сравненіемъ съ неказистой жизнью провинціалки—чиновницы. (1851).

Нѣтъ нужды говорить, что эти картины подъ перомъ творца „Записокъ охотника“ получаютъ безупречную точность бытового рисунка и цѣликомъ войдутъ въ исторію русской культуры, какъ точнѣйшіе снимки былой жизни нашихъ дворянскихъ гнѣздъ. До мельчайшихъ подробностей уловивъ всѣ черты внѣшняго обихода, Тургеневъ сумѣлъ передать здѣсь дыханіе того внутренняго міра, которымъ жили эти люди и, навѣрно, не одинъ зритель, на представленіи „Гдѣ тонко, тамъ и рвется“ не только почувствуетъ себя цѣликомъ перенесеннымъ на полвѣка назадъ въ привольную, безпечную обстановку помѣщицкой усадьбы; его глазамъ станетъ больно отъ заливающихъ гостинную г-жи Лабановой лучей солнца, онъ самъ почувствуетъ млѣющую прелесть жаркаго лѣтняго полдня, и какая нибудь *m-lle Bienaimé* станетъ ему куда ближе случайнаго сосѣда по театральному креслу и захваченный волной общаго настроенія онъ на минуту повѣритъ, что, только-что вернувшись изъ лѣса, куда онъ ходилъ по грибы и клалъ ихъ, несмотря на предупрежденія Анны Васильевны, въ заслуженную фуражку капитана Чуханова, теперь на общихъ радостяхъ онъ долженъ принять участіе въ „фамильномъ полонезѣ“, и глядя на сцену, зритель, быть можетъ, невольно,

приготовить свою руку такъ, чтобы протянуть ее какой-нибудь Варварѣ Ивановнѣ. И только упавшая занавѣсъ оборветъ сразу тонкое кружево чудной театральной сказки, которая воочію убѣдитъ всякаго, что и за полвѣка до Гаупмана русскому поэту удавалось порой превращать театр въ могучее орудіе для возбужденія имъ самимъ пережитого настроенія.

III.

Къ 1845 г. относится одноактная пьеса „Безденежье“; ея содержаніе—молодой помѣщикъ безъ дѣла проживаетъ въ Петербургѣ, выдерживая цѣлый натискъ кредиторовъ—давало матерьялъ для великаго множества и предшествующихъ и послѣдующихъ пьесъ. Но эта сцена очень любопытна по своей техникѣ. Прежде всего здѣсь бросается въ глаза явное ея родство съ излюбленнымъ въ Николаевскую пору водевилемъ: цѣпь послѣдовательно приходящихъ кредиторовъ самый распространенный пріемъ тогдашнихъ водевилистовъ. Не удержался Тургеневъ и отъ соблазна вывести среди нихъ и русскаго нѣмца и француза—художника: тогда и публика и актеры любили позабавиться надъ ломаной рѣчью иностранцевъ. Но въ то же самое время для автора этого водевиля постановка „Ревизора“ не прошла безслѣдно. И самъ Жазиковъ и его слуга Матвѣй—прямая родня Гоголевскаго Осипа и его барина. Сдѣлайте Ивана Александровича Хлестакова немножко побогаче, дайте ему возможность перебиваться и безъ службы въ департаментѣ и переселите его изъ 4 этажа во второй—и передъ вами получится герой Тургеневскаго водевиля, а когда сосѣдъ Блиновъ пройдетъ подъ руководствомъ Жазикова весь курсъ столичныхъ развлеченій и уладивъ свою тяжбу, снова укатитъ въ свое степное имѣніе, Жазикову рано или поздно придется послушаться добрыхъ совѣтовъ своего Матвѣя и вернуться къ маменькѣ въ деревню. И вотъ новый пѣхотный капитанъ поддѣнетъ Жазикова, и онъ сойдетъ гдѣ-нибудь за не менѣе важную персону, чѣмъ Иванъ Александровичъ и уже во всякомъ случаѣ не хуже его сумѣетъ призанять деньженокъ у доверчивыхъ провинціаловъ: въ томъ служить намъ достаточной порукой то проворство, съ кото-

рымъ спѣшить Жазиковъ чуть ли не съ перваго слова одолжиться у Блинова.

И эта маленькая бездѣлка намъ дорога, какъ переходный мостикъ отъ избитой, проторенной колеи водевиля къ новой дорогѣ Гоголевской школы. А подражаніе именно Гоголю вполнѣ естественно, коль скоро черезъ годъ приступая къ разбору Гедеоновскаго „Ляпунова“, Тургеневъ поставитъ Гоголя выше всѣхъ русскихъ драматурговъ и справедливо укажетъ, что „этотъ первый начинатель, своимъ одинокимъ гениальнымъ дарованіемъ проложилъ, указалъ дорогу, по которой современемъ пойдетъ наша драматическая литература“. (X 333).

Въ 1846 г. это предвидѣли очень немногіе. Тѣмъ больше чести художественной зоркости Тургенева, что онъ не только самъ вѣрно угадалъ будущее русской драмы, но и нашелъ въ себѣ достаточно смѣлости, чтобы самолично выступить на этотъ новый путь.

Была попытка усмотрѣть вліяніе Гоголя и на „Завтракъ у предводителя“, и разсматривать неподобную по правдивости бытового рисунка комедію только, какъ „галерею чисто—Гоголевскихъ типовъ“. Но изъ ея персонажей близки къ Гоголю только сами участники тяжбы, Оерапонтъ Безпандинъ съ сестрой своей, вдовой Кауровой, да пожалуй еще Алупкинъ. Всѣ же остальные написаны вовсе не въ Гоголевскихъ краскахъ, безъ того безпредѣльнаго размаха и того крайняго сгущенія красокъ, въ которомъ Валерій Брюсовъ¹⁾ вѣрно призналъ основной пріемъ Гоголевскаго творчества. Такъ бережно правдиво выписывать характеры, мельчайшими, едва примѣтными линіями подводя незамѣтно зрителя къ основному содержанію характера, какъ это сдѣлалъ Тургеневъ хотя бы при обрисовкѣ бывшаго предводителя Пехтерьева, Гоголь и не любилъ и не умѣлъ. И только очень обдуманная, до мелочей взвѣшенная и рассчитанная игра исполнителя этой роли можетъ обнаружить, что истинный узелъ этой пьесы вовсе не въ безнадежномъ препирательствѣ Безпандина съ сестрой, а въ рассчитанныхъ ходахъ того же Пехтерьева, пользующагося всякимъ нелов-

кимъ шагомъ своего преемника, чтобы вернуть себѣ его почетное мѣсто.

И если уже надо отыскивать въ Тургеневскихъ пьесахъ слѣды вліянія Гоголя, то я скорѣе указалъ бы на Филиппа Егоровича Шкуньдака, который свободно могъ бы перейти со страницъ „Холостяка“ и въ обстановку „Мертвыхъ Душъ“ нисколько не нарушая единства ихъ стиля. Да и въ характерѣ самого Мошкина, по крайней мѣрѣ, въ предѣлахъ перваго акта есть очень много чертъ сближающихъ его съ чиновниками Гоголя, и если бы какой-нибудь настойчивой Оеклѣ Ивановнѣ удалось соблазнить его выгодами женитьбы, то онъ прекрасно дополнилъ бы собой общую группу жениховъ Агафьи Тихоновны. Вслушаемся внимательнѣе въ общій тонъ тѣхъ разговоровъ, которыми Мошкинъ тщетно старается занять важную персону фонъ Фонка, его доказательства, что „Петербургъ—первѣйшая столица міра сего, особенно вотъ когда Исакій будетъ оконченъ; вотъ уже тогда точно.. преферансъ будетъ значительнѣйшій“. И чуткое ухо сейчасъ въ самомъ строеніи этихъ рѣчей признаетъ прямое вліяніе Гоголевскаго языка.

На переходѣ отъ „Неосторожности“ и „Безденежья“ къ послѣдующимъ пьесамъ легко прослѣдить, какъ быстро росъ Тургеневъ: тамъ передъ нами прилежный ученикъ, только умѣющий аккуратно обводить контуры по готовой прописи, здѣсь зрѣлый художникъ, смѣло перешедшій къ свободному письму.

IV.

Эти пьесы очень далеки отъ тѣхъ пріемовъ творчества, которыя въ ту пору пользовались у насъ на сценѣ общимъ признаніемъ и почитались за образцы недосягаемаго совершенства; освященные авторитетомъ Кукольника, Ободовскаго и имъ подобныхъ прилежныхъ поставщиковъ Николаевскаго театра. Но Тургеневъ въ 1846 г. мастерскимъ разборомъ Гедеоновскаго „Ляпунова“ и трагедіи Кукольника „Генераль поручикъ Паткуль“ доказалъ всю лживость этой школы, наполняющей нашу сцену мертвыми копіями иностранныхъ образцовъ, гдѣ „характеристика, умѣнье вести діалогъ, представить зрителямъ игру страстей и выгодъ пожертвованы декла-

¹⁾ Сборникъ: Гоголевскіе дни въ Москвѣ, стр. 163 слл.

маціи иногда довольно удачной, иногда напыщенной, всегда неестественной и однообразной“ (X. 383). И подробный разбор этой трагедіи приводит Тургенева къ рѣшительному, но вполне справедливому приговору: „у насъ нѣтъ еще драматической литературы, и нѣтъ еще драматическихъ писателей“. (X. 384).

Кто такъ ясно видѣлъ безнадежную фальшь этого на- правленія, тотъ самъ, конечно, не могъ стать подъ его зна- мена и долженъ былъ пойти по совсѣмъ иной дорогѣ. Онъ долженъ былъ прежде всего навсегда отвернуться отъ того водевиля и мелодрамы, которыя у насъ царили безраздѣльно на сценѣ сороковыхъ годовъ; когда одинъ Гоголь въ своихъ „Петербургскихъ Замѣткахъ“ 1836 года такъ зорко разгля- дѣлъ всю фальшь этихъ излюбленныхъ дѣтищъ Николаев- скаго репертуара. Послѣ этой статьи Гоголя писатель—ху- дожникъ уже не могъ приложить руки къ сочиненію ба- нального водевиля и свое духовное родство съ новой шко- лой Тургеневъ покажетъ. даже въ „Завтракъ у предводи- теля“ сдѣлавъ изъ этой сцены не только забавную картину провинціальныхъ нравовъ, но сумѣвъ среди чудачествъ Кауро- вой и выкриковъ Алупкина показать тонкую игру страстей между старымъ и новымъ предводителями.

Полвѣка спустя, когда западная драма въ пьесахъ Га- уптмана, и Ибсена выйдетъ совсѣмъ на новую дорогу, Гуго Штейгеръ въ своемъ классическомъ изслѣдованіи о новой драмѣ докажетъ „разъ навсегда, что не внѣшній міръ тѣ- лесныхъ вещей, а внутренній міръ нашихъ чувствъ образу- етъ содержаніе и предметъ всякаго искусства, и что худож- никъ при своемъ художественномъ творествѣ не преслѣду- етъ никакой другой цѣли, кромѣ того, чтобы отдѣлаться внѣшнимъ выраженіемъ его отъ своего собственнаго настрое- нія, которое его томить и мучить въ собственномъ смыслѣ этого слова“¹⁾. Кто видѣлъ пьесы Тургенева, тотъ безъ ко- лебаній вложить и ихъ въ рамки этой программы.

¹⁾ Рус. переводъ стр. 24. Ср. Замѣчанія Н. П. Дашкевича въ его рѣчи „На могилу Тургенева“. Кіевлянинъ 1883 № 210 и 212; перепеча- тано въ сборникѣ: Статьи по новой русской литературѣ. СПб. 1914 стр. 673.

Перенеся все свое вниманіе на изображеніе міра ду- шевныхъ переживаній своихъ персонажей, Тургеневъ съ особенной тонкостью рисуетъ въ своихъ пьесахъ мельчайшіе извивы такъ хорошо знакомой ему жен- ской души: Вѣра Либанова (Гдѣ тонко, тамъ и рвется), Ма- шенька Бѣлова (Холостякъ), Наталья Петровна и Вѣрочка (Мѣсяцъ въ деревнѣ) Дашенька Ступендьева (провинціалка) вотъ сценическіе образы, на которыхъ всю развернулось мастерство его психологическаго рисунка. И только изощренная на нихъ кисть художника, заглянувшего въ самую глубь тай- никовъ женской души, поднялась до высоты созданія Лизы Калитиной.

Припомнимъ, что всѣ эти образы выведены Тургеневымъ на русскую сцену до 1851 г. стало быть за восемь лѣтъ до появленія Катерины Островскаго (1859), и уже эта одна подробность пріобрѣтаетъ особенное значеніе для опредѣле- нія того, что далъ Тургеневъ русскому театру.

Теперь намъ, видящимъ весь ходъ послѣдующей драмы, гораздо легче, чѣмъ современной Тургеневу критикѣ, подмѣ- тить хотя бы нѣкоторые, но основные приемы и навыки его письма. Забудемъ, что на первыхъ порахъ, и онъ все еще заставитъ Горскаго въ длинномъ монологѣ знакомить насъ со своими чувствами. Въмѣсто того, чтобы заставлятъ каж- дый персонажъ, какъ это дѣлала прежняя драма, выступать съ подробнѣйшими рѣчами, за которыми сплошь да рядомъ не скрывается никакихъ чувствъ, Тургеневъ наоборотъ ску- пится на реплики и пользуется словами только для слабаго выраженія лишь одной тѣни тѣхъ чувствъ и переживаній, всю широту которыхъ онъ заставлятъ говорящаго таить въ себѣ, не давая нигдѣ полного выраженія страсти, а лишь позволяя по тому, что прорывалось на поверхность, догады- ваться о томъ, что въ эту минуту сдержанныхъ чувствъ и мыслей дѣлалось на глубинѣ души.

Присмотрѣвшись къ тому, какъ Тургеневъ заставлятъ хотя бы того же Горскаго разговаривать съ Станицынымъ, мы поймемъ, почему въ разборѣ „Бѣдной невѣсты“ Остров- скаго, которому Тургеневъ такъ искренне и горячо сочув- ствовалъ, Тургеневъ смѣло предостерегаетъ драматурга отъ ложной манеры, состоящей „въ подробномъ до крайности и

утомительномъ воспроизведеніи всѣхъ частныхъ и мелочей каждаго отдѣльнаго характера, въ какомъ-то ложно тонкомъ психологическомъ анализѣ, который обыкновенно разрѣшается тѣмъ, что каждое лицо непрерывно повторяетъ одни и тѣ же слова, въ которыхъ, по мнѣнію автора, и выражается его особенность“ (X. стр. 392).

Великій художникъ слова, авторъ дивной „Пѣсни торжествующей любви“ порой однако безпомощно останавливается передъ слабостью человѣческаго слова и замѣняетъ его трезвые, но блѣдные звуки напѣвными чарами музыки, заставляя Вѣру отвѣчать Горскому не рѣчами а мелодіей сонаты Клемента. И кто слышитъ, какъ она на клавишахъ умѣла выражать всю боль своего оскорбленія, тотъ невольно перенесется черезъ полвѣка въ домъ къ сестрамъ Прозоровымъ, гдѣ полковникъ Вершининъ не умѣетъ иначе выразить, что ему „хочется жить чертовски“, какъ только мелодіей изъ „Евгенія Онегина“: „Любви всѣ возрасты покорны, ея порывы благотворны“. И Чеховъ не найдетъ для Маши лучшаго отвѣта, какъ опять таки въ кускѣ оперной партитуры:

Маша Трамъ-тамъ-тамъ...

Вершининъ Тамъ-тамъ.

Маша Тра-ра-ра?

Вершининъ Тра-та-та.

Рискованны попытки проникать въ души великихъ художниковъ, но думаю, что не слѣпая случайность привела Тургенева къ сонатѣ Клемента и Чехова къ мелодіямъ Евгенія Онегина, а глубокое сродство художественнаго міросозерцанія обоихъ поэтовъ, воплотившееся въ единствѣ художественныхъ пріемовъ.

Кто знаетъ, быть можетъ это же самое сродство объяснить намъ уже отмѣченную изслѣдователями Чехова¹⁾ его „страсть избирать мѣстомъ дѣйствія своихъ пьесъ именно усадьбу“; а еще скорѣе и ту необъятную духовную широту обоихъ, позволявшую Тургеневу, автору одной изъ самыхъ лирическихъ русскихъ пьесъ „Мѣсяца въ деревнѣ“, той же

самой рукой рисовать забавныя сцены „Завтрака“, все равно, какъ и Чеховъ разныя стороны своего лица показалъ въ „Чайкѣ“ и въ „Предложеніи“ или „Свадьбѣ“. Но хотя я и боюсь вести дальше эти тонкія нити ненадежныхъ сравненій, все же ближе Чехова къ пріемамъ Тургенева я не умѣю никого подыскать въ многочисленныхъ рядахъ русскихъ драматурговъ.

V.

Самъ Тургеневъ мало дорожилъ своими пьесами, и переиздавая ихъ въ составѣ полнаго собранія своихъ сочиненій, писалъ въ 1879 г. „вмѣсто предисловія“: „не признавая въ себѣ драматическаго таланта, я бы не уступилъ однѣмъ просьбамъ г-дъ издателей, желавшихъ напечатать мои сочиненія въ возможной полнотѣ, еслибъ я не думалъ, что пьесы мои, неудовлетворительныя на сценѣ, могутъ представить нѣкоторый интересъ въ чтеніи“. И тутъ же онъ считаетъ долгомъ воздать дань благодарности актеру, припоминая, что „геніальный Мартыновъ удостоилъ играть въ четырехъ изъ этихъ пьесъ, и между прочимъ передъ самымъ концомъ своей блестящей, слишкомъ рано прерванной карьеры превратилъ силой великаго дарованія блѣдную фигуру Мошкина въ живое и трогательное лицо“ (IX стр. 2).

Еще суровѣе отзывался онъ о своихъ пьесахъ въ письмѣ отъ 21 Марта 1882 г. къ женѣ своего друга, поэта Полонскаго, рѣшительно заявляя что, „театръ не его дѣло, точно такъ же какъ и не мое“¹⁾.

Но не ошибался ли и на этотъ разъ писатель, слишкомъ вообще недоувѣрчивый къ своимъ силамъ? Отвѣтъ на этотъ вопросъ можетъ дать только обзоръ ихъ сценической судьбы.

Пьесы Тургенева быстро проникали на сцену и начиная съ 1849 г. въ Александринскомъ театрѣ въ теченіе нѣсколькихъ лѣтъ каждый годъ появляются его пьесы²⁾.

Щепкинъ привезъ съ собой изъ Москвы „Холостяка“ и поставилъ его въ свой бенефисъ, а П. А. Каратыгинъ въ томъ же году выбралъ для своего бенефиса „Завтракъ у

¹⁾ Первое собраніе писемъ Тургенева. СПб. 1885 стр. 413 № 351.

²⁾ См. А. И. Вольфъ: Хроника Петербургскихъ театровъ I СПб. 1877 стр. 136 слл.

предводителя", гдѣ Сосницкая блеснула яркимъ исполненіемъ роли Кауровой и выдвинула ее на первое мѣсто, хотя въ этой пьесѣ выступали и такія силы, какъ Мартыновъ (Мирволинъ), Самойловъ (предводитель и т. п.).

На слѣдующій годъ на той же сценѣ появляется „Провинціалка“ разыгранная Самойловой (Дашенька), Мартыновымъ (Ступендѣевъ) и Самойловымъ (графъ Любинъ), при чемъ по свидѣтельству современниковъ „сцена пѣнія, а потомъ объясненія въ любви презрѣлаго волокиты, прерываемаго ревнивымъ мужемъ, была исполнена съ самымъ тонкимъ комизмомъ“¹⁾. Много лѣтъ спустя эту же самую сцену безподобно разыгрывали Далматовъ и Савина.

Но зато поставленная въ сезонъ 1851—1852 г. „Гдѣ тонко, тамъ и рвется“ и „Безденежье“, по свидѣтельству того же А. И. Вольфа, „прошли незамѣтными“²⁾ и больше новыхъ пьесъ Тургеневъ долго не давалъ. Однако и „Завтракъ у предводителя“ и „Провинціалка“ еще нѣсколько разъ возобновлялись. Въ Хроникѣ А. И. Вольфа можно найти слѣдующія цифровыя данныя на счетъ числа постановокъ отдѣльныхъ пьесъ Тургенева:

Въ сезонъ 1849—1850	Холостякъ . . .	4 раза
	Завтракъ . . .	8 разъ
1850—1851	Провинціалка .	6 разъ
	Завтракъ . . .	2 раза
1851—1852	Гдѣ тонко . . .	3 раза
	Безденежье . . .	2 раза
	Завтракъ . . .	1 разъ
	Провинціалка .	4 раза
1852—1853	Провинціалка .	2 раза
1854—1855	Провинціалка .	2 раза.

Тогда ежегодно ставилось по нѣскольку десятковъ новыхъ пьесъ и поэтому по условіямъ тогдашняго репертуара эти, теперь представляющіяся намъ такими скромными, цифры говорятъ, что эту пьесу, дававшую благодарный матеріалъ такому вліятельному и любимому публикой актеру, какъ Василій Самойловъ, ставили довольно охотно.

¹⁾ А. И. Вольфъ стр. 143.

²⁾ Стр. 151.

Только въ 1879 г. (17 Января) Савина поставила въ свой бенефисъ „Мѣсяцъ въ деревнѣ“, впервые поставленный въ Москвѣ на сценѣ Малаго театра 13 Января 1872 г. въ бенефисъ Е. Н. Васильевой, исполнявшей роль Натальи Петровны; затѣмъ тамъ же эту комедію въ 1881 г. поставила въ свой бенефисъ Г. Н. Ѳедотова, выступившая въ той же роли. Савина остановилась на роли Вѣрочки. Впослѣдствіи она опубликовала очень интересныя воспоминанія по поводу этой постановки¹⁾. „Въ 1879 г. затрудняясь въ выборѣ пьесы для бенефиса, и отыскивая что нибудь литературное, я напала случайно на „Мѣсяцъ въ деревнѣ“ Тургенева. Роль Вѣрочки хотя и не центральная, мнѣ очень понравилась, но пьеса въ томъ виду, въ какомъ она напечатана, показалась скучна и длинна, тѣмъ не менѣе я рѣшила твердо ее поставить. Необходимо было сдѣлать значительныя сокращенія, на что, конечно, потребовалось согласіе автора. Пославъ Ивану Сергѣевичу телеграмму въ Парижъ, я очень скоро получила отвѣтъ: „Согласенъ, но сожалѣю, такъ какъ пьеса написана не для сценѣ и не достойна вашего таланта“. Пьесу сыграли, рассказываетъ дальше Савина, съ огромнымъ успѣхомъ, автора вызывали безъ конца, о чемъ я на другой день ему телеграфировала. Онъ отвѣчалъ: „Успѣхъ приписываю вашему прекрасному таланту и скоро надѣюсь лично поблагодарить васъ“. И когда дѣйствительно Тургеневъ вскорѣ пріѣхалъ въ Петербургъ, понятно, что онъ посѣтилъ представленіе своей комедіи. „Послѣ третьяго акта сцены Вѣрочки съ Натальей Петровной, Иванъ Сергѣевичъ пришелъ ко мнѣ въ уборную, взялъ за обѣ руки, подвелъ къ газовому рожку, пристально, какъ будто въ первый разъ видя меня, сталъ разсматривать мое лицо и сказалъ: „Вѣрочка... Я даже не обращалъ на нее вниманія, когда писалъ... Все дѣло въ Натальѣ Петровнѣ... Вы живая Вѣрочка... Какой у васъ большой талантъ“...

Эти воспоминанія очень любопытны, лишній разъ доказывая постоянное излишнее недоверіе Тургенева къ значенію своихъ произведеній и рѣдкое вниманіе къ исполнителямъ его пьесъ.

¹⁾ Театръ и Искусство 1900 № 2.

Въ Москвѣ не поняли значенія роли Вѣрочки, отдавъ ее сперва воспитанницѣ Н. Васильевой, а затѣмъ въ бенефисъ Оедотовой такой заурядной актрисѣ, какъ г-жа Ильинская. Стало быть руководители Малаго театра все вниманіе сосредоточивали на роли Натальи Петровны, совершенно такъ же, какъ и нѣмецкій переводчикъ этой пьесы, озаглавившій ее *Natalie*. Подъ такимъ заглавіемъ она между прочимъ была поставлена съ большимъ художественнымъ успѣхомъ на сценѣ перваго нѣмецкаго театра, Бургтеатра въ Вѣнѣ въ 1884 г.¹⁾

Въ бенефисъ Савиной въ роли Натальи Петровны выступила Абаринова. Много лѣтъ спустя 18 Ноября 1903 г. Савина появилась въ роли Натальи Петровны, передавъ роль Вѣрочки г-жи Селивановой, и эта новая роль принадлежала къ числу лучшихъ созданій артистки за послѣднее десятилѣтіе ея художественной работы. На этотъ разъ пьеса эта прочно вошла въ репертуаръ и за первый сезонъ 1903—1904 выдержала 14 представлений.

Савина, связанная узами очень близкихъ личныхъ отношеній къ Тургеневу, настояла на томъ, чтобы въ 1882 г. въ спектакль въ пользу литературнаго фонда былъ поставленъ „Холостякъ“; по поводу этого спектакля сохранилось два письма Тургенева. Первое къ Д. В. Григоровичу, которому онъ спѣшитъ написать на другой день послѣ постановки своего „плохого „Холостяка“, въ которомъ Давыдовъ, по видимому, сравнился съ незабвеннымъ Мартиновымъ, создавши подобно ему живой и трогательный типъ изъ едва намѣченнаго лица Мошкина... Мнѣ очень пріятно, что я далъ ему случай высказать свое дарованіе и утвердить за собой первое мѣсто на сценѣ. Я написалъ также Марѣ Гавриловнѣ Савиной, которая, настоявъ чтобы дали „Холостяка“, въ которомъ ей собственно нечего дѣлать и весь успѣхъ долженъ былъ выпасть на долю товарища, показала себя въ очень плѣнительномъ видѣ“.

Сохранилось и письмо къ В. Н. Давыдову:

„Позвольте мнѣ, какъ автору, писать ему Тургеневъ, присоединить мои поздравленія ко всѣмъ тѣмъ, которыхъ

вы получили по поводу блистательнаго вашего успѣха въ роли „холостяка“. Я никогда не имѣлъ удовольствія васъ видѣть, но помню, что два года тому назадъ М. Г. Савина, въ тонкій и вѣрный вкусъ которой я вполне вѣрю, говорила мнѣ о васъ, какъ о молодомъ артистѣ, которому суждено до сихъ поръ незамѣненное мѣсто славнаго нашего Мартынова... По всему видно, что ея предсказанія сбылись и я очень радъ, что моя слабая пьеса дала вамъ случай утвердиться въ мнѣніи публики, любимцемъ которой вы стали“.

Затѣмъ „Холостякъ“ былъ возобновленъ 21 Сентября 1899 въ такомъ составѣ: Мошкинъ—Давыдовъ, Шпундикъ—Варламовъ, Бѣлова—Комиссаржевская, Пряжкина Стрѣльская. И въ этомъ составѣ комедія эта за тотъ сезонъ выдержала 8 представлений.

VI.

Изъ этихъ восьми представлений добрую половину я высидѣлъ съ величайшимъ удовольствіемъ. И усердный посѣтитель Александринскаго театра за многіе годы, я смѣло отношу эту постановку „Холостяка“ къ числу самыхъ удачныхъ, самыхъ значительныхъ по своимъ художественнымъ итогамъ, спектаклей, которые мнѣ только доводилось видѣть на сценѣ этого театра.

Великая художница Стрѣльская второстепенную роль Катерины Савишны Пряжкиной превращала въ живое лицо фигуры, словно вотъ сейчасъ сошедшей съ бытовой картины Владиміра Маковского. Не надо было даже слушать ея разсказа про генеральшу Бондоидину. Стоило только вслѣзнуть на то, какъ она присѣдала за спиной у фонъ Фонка, а затѣмъ судорожно сжимала свой злѣбчастный ридикюль всякій разъ, когда ее задѣвалъ величественный взоръ фонъ Фонка, какъ она вся „пучилась отъ испуга“ отъ одного сознанія близости къ такой важной персонѣ, и сейчасъ же чувствовалась великая жизненная правда, вложенная Тургеневымъ даже въ этотъ чисто служебный и добавочный персонажъ. Казалось, будто у любого вотъ хотя бы изъ этихъ театральныхъ капельдинеровъ среди родни гдѣ нибудь на Пескахъ или въ Гавани, навѣрно, найдется такая же вторая Катерина Савишна.

¹⁾ A. von Weilen. Die Theater Wiens. III стр. 260.

Ея игру прекрасно дополнялъ Варламовъ, на этотъ разъ отошедшій безслѣдно отъ своихъ излюбленныхъ шаблоновъ и всѣмъ своимъ обликомъ сразу же заставлявшій зрителя вѣрить тому, что онъ только что пріѣхалъ изъ Тамбовской глуши. Игра актера совершенно поглащалась доведеннымъ до своего предѣла перевоплощеніемъ, и подлинная жизнь дышала со сцены и въ ту минуту, когда онъ тщетно старался занять фонъ Фонка трогательными разсказами про то, какъ рогатый скотъ—съ, съ позволенія сказать, сильно калѣбеть, и когда онъ затѣмъ изображалъ, какъ отъ его сосѣдки Олимпіады Перхрянцева дочерній женихъ зайцемъ убѣгалъ по сугрубамъ.

На фонъ этихъ чисто дополнительныхъ фигуръ яркой звѣздой горѣлъ и блистѣлъ Давыдовъ—Мошкинъ, прежде всего поражая удивительнымъ богатствомъ своихъ красокъ, безграничнымъ разнообразіемъ изобразительныхъ средствъ. Въ первомъ дѣйствіи передъ нами былъ просто добродушный хлопотунъ, сердечный, добрый, но совсѣмъ заурядный, каждымъ своимъ движеніемъ подтверждавшій замѣчаніе фонъ Фонка, что онъ слишкомъ долго засидѣлся въ столоначальникахъ. И казалось, будто предѣломъ волненій является тотъ безпредѣльный ужасъ, который овладѣваетъ Мошкинымъ при извѣстїи, что кухарка забыла взять денегъ на корицу. Но вотъ во второмъ дѣйствіи онъ врывается на квартиру къ Петрушѣ, пятый день, не кажущему глазъ къ невѣстѣ. Передъ нами совсѣмъ другой человѣкъ. Видно, что эти пять дней прошли ему не даромъ. Мука томительныхъ ожиданій, страхъ за счастье Машеньки, за ея спокойствіе сломили его. Онъ теперь уже не суетится, его добродушные глазки глубоко ушли, лицо заострилось, но зато какая глубина чувства, какая безграничная любовь обнаружилась въ этомъ толстякѣ! Онъ безпредѣльно любитъ Машу, но не меньше онъ любитъ и ея избранника, Петрушу. Все благородство, вся чистота души Мошкина открывалась зрителю въ томъ взорѣ, какимъ при первой встрѣчѣ Мошкинъ встрѣчалъ Петрушу. Тому стыдно, что онъ обманулъ старика и совралъ про свою поѣздку за городъ. Но Мошкину эта ложь любимаго человѣка во сто разъ больнѣе: онъ самъ такъ чистъ душой, что и чужая фальшь ложится тяжелымъ

камнемъ ему на сердце. Зато какъ загоралось новой радостью его лицо, когда ему удавалось добиться обѣщанія отъ Петруши заѣхать къ нимъ вечеромъ! И пораженный зритель только могъ удивляться, откуда это брались у Давыдова въ голосъ такіа звонкія, такіа задорныя ноты, когда онъ сейчасъ же начиналъ соблазнять своего Петруши хотъ на минуточку завернуть къ Машенькѣ по дорогѣ, передъ департаментомъ. Но вспыхнувъ на мигъ, эти юношескія бодрія ноты сразу же тускнѣли и покрывались тревожнымъ налетомъ глухой тоски, когда всѣ эти старанія оказывались напрасными и чуткое ухо сквозь эти обрывистыя покашливанія могло подслушать болѣзную тревогу, какъ бы и на этотъ разъ Петрушѣ не пришлось отговориться.

Непомѣрную по своей сложности задачу взвалилъ Тургеневъ на исполнителя этой роли въ третьемъ дѣйствіи: черезъ слишкомъ много быстро смѣняющихся и притомъ очень глубокихъ и захватывающихъ переживаній приходится ему пройти на пространствѣ этого акта. Недаромъ и самого Мартынова особенно за исполненіе именно этого акта хвалили¹⁾. Мартынова я, конечно, не видалъ, но мнѣ трудно представить себѣ что нибудь болѣе прекрасное, чѣмъ игра Давыдова въ этомъ актѣ. До сихъ поръ звучатъ у меня въ ушахъ тѣ слезы, которыми захлебывался Давыдовъ при чтеніи письма Петруши съ отказомъ отъ невѣсты. Онъ совсѣмъ разбитъ, зритель охваченъ тревогой за сердце немощнаго старика, но вдругъ молнія обиды и негодованія опалаетъ его, и когда старый Мошкинъ идетъ къ обидчику, чтобы вызвать его на дуэль, его угрозы перестаютъ быть пустыми словами и зритель, безраздѣльно захваченный волной того чувства, которое вдругъ такъ высоко подняло Мошкина, невольно начинаетъ бояться этой встрѣчи, видя, что въ эту минуту Мошкинъ дѣйствительно способенъ на все. Но Тургеневъ не Гюго и онъ удержался благоразумно отъ соблазна сдѣлать изъ Петербургскаго чиновника второго Трибуле. Его Мошкинъ Петруши не встрѣтитъ; совсѣмъ разбитымъ возвращается Давыдовъ къ своимъ друзьямъ. Лицо, походка Мошкина достаточно говорятъ намъ, что долженъ былъ онъ пе-

¹⁾ Н. Долговъ. А. Е. Мартыновъ. СПб. 1910 стр. 40—41.

режить тамъ, у воротъ дома Вилицкаго, когда подкупленный дворникъ съ злородной усмѣшкой объявилъ ему про вымышленный отъѣздъ Петруши. Но тревожная мысль о Машенькѣ не даетъ ему долго горевать. Онъ собирается съ послѣдними силами и всю свою любовь, только еще сильнѣе выросшую подъ градомъ пережитыхъ ударовъ, вкладываетъ въ объясненіе съ ней. Теперь вся его забота, весь смыслъ его жизни въ томъ, чтобы изъ этой брошенной невѣсты сдѣлать королеву. „Одинъ дуракъ, мальчишка отказался, и вотъ теперь мнѣ хочется доказать всѣмъ, всѣмъ что руку твою получить—это верхъ степени благополучія!“ но Мошкина ждетъ новый ударъ. Ему суждено не только видѣть свою Машеньку въ униженіи, ему грозитъ разлука съ ней, потому что Мошкинъ самъ, хоть и противъ воли долженъ согласиться, что теперь ей нельзя оставаться въ его домѣ. И ужась передъ этой разлукой вдругъ даетъ Мошкину за минуту непредвидѣнную имъ самимъ смѣлость. На мѣсто отказавшагося отъ своего собственнаго счастья молокососа становится онъ самъ и въ припадкѣ не то отчаянія, не то вдругъ прорвавшейся страсти онъ молить Машеньку стать его женой. Та согласилась. Мошкинъ остается одинъ и еще весь охваченный огнемъ только что пережитыхъ волненій, злорадствуя надъ неудачей вздумавшаго было ихъ подкузмить Петра Ильича, Мошкинъ, быть можетъ, самъ того не сознавая, открываетъ вдругъ свою тайну. Острыми, какъ лезвіе ножа глазами тутъ Давыдовъ боязливо озирается, словно боясь встрѣтить даже въ зеркалѣ лишняго свидѣтеля и какимъ-то совсѣмъ новымъ голосомъ задвленнымъ отъ страха передъ самимъ собой, а вмѣстѣ съ тѣмъ звенящимъ силой бездоннаго чувства, шепталъ: „То-то у меня и прежде сердце замирало, когда я ее сваталъ“. Но сейчасъ же онъ беретъ себя въ руки, въ испугъ машетъ рукой и обрываетъ себя полутревожнымъ, полурадостнымъ окрикомъ: „молчи, молчи, старый, молчи!“

Эти слова сразу озаряли зрителя и только тутъ онъ начиналъ понимать всю глубину художественнаго замысла артиста. Признаюсь, въ первый разъ видя Давыдова въ этой роли, я тутъ только почувствовалъ, сколько цѣннѣйшихъ подробностей я пропустилъ безъ слѣда въ его игрѣ. Но въ

видѣть первый разъ хорошаго актера въ новой роли; все равно, что бродить наощупь по нотамъ, разбирая на рояли новую вещь. И только въ слѣдующіе спектакли я сталъ понимать, какимъ искуснѣйшимъ подборомъ мельчайшихъ черточекъ Давыдовъ подводилъ зрителя къ этому признанью. Его Мошкинъ давно еще, быть можетъ, до знакомства съ Вилицкимъ самъ любилъ Машеньку. Но его робкая нѣжная душа затаила эту страсть на глубинѣ души и отказавшись отъ несбыточнаго счастья для себя, онъ постарался выдать любимую дѣвушку за хорошаго, надежнаго человека, какимъ онъ считалъ Петрушу. Вотъ откуда его волненье передъ роковымъ обѣдомъ. Это не пустое кипѣнье хлопотуны—торопыги въ родѣ какого-нибудь второго Кочкарева, это не преувеличенное волненье тщеславнаго хозяина хлѣбосола. Это пробивающаяся насквозь по ничтожному поводу страсть человека, ведущаго упорную борьбу съ самимъ собой, и Петрушу то онъ любитъ только потому, что видитъ въ немъ нехватющую ему самому молодость, отдаетъ ему тотъ пылъ страсти, который подсмотрѣть въ себѣ самомъ ему такъ страшно. Его Петруша—это онъ самъ только помолодѣвшій на половину. Вотъ почему и обманъ Петруши такъ же страшно ударяетъ по его сердцу, какъ если бы онъ самъ измѣнилъ своей Машенькѣ. Дивнымъ подборомъ не передаваемыхъ въ описаніи подробностей Давыдовъ сумѣлъ дать почувствовать, что за оболочкой заботливаго опекуна таится тѣнь съ трудомъ преодолевающаго себя любовника. Только тяжесть сразу пережитыхъ ударовъ а главное—боязнь потерять Машеньку, разстаться съ ней, снимаютъ съ Мошкина тѣ кандалы, которыми онъ связалъ было свою страсть. И тутъ Давыдовъ сразу молодѣлъ на десятокъ лѣтъ и въ разговорѣ со Шпундикомъ показывалъ вдругъ столько страсти, столько кипучаго пламени, что зритель начиналъ вѣрить, что такая могучая любовь рано или поздно и въ самой Машенькѣ невольно вызоветъ порывъ отвѣтной страсти. И на клятву Мошкина, что она будетъ счастлива, всякій зритель невольно откликался съ безраздѣльной вѣрой.

Такое построение роли превращало всю комедію въ одну изъ глубочайшихъ варіацій на тему о старческой любви,

придавая ей глубокое, мѣстами чуть не трагическое, толкованіе.

Почти въ уровень къ высотѣ игры Давыдова подымалась Комиссаржевская—Машеньки. Она не повѣрила Тургеневу, что въ роли Бѣловой актрисѣ дѣлать нечего и на одномъ переходѣ отъ перваго ко второму акту мастерски разработала излюбленный мотивъ Тургеневской поэзіи: внезапный ростъ женской души подѣ влияніемъ страданій. Вчера еще дѣвочка—подростокъ, совсѣмъ было вянувшая при встрѣчѣ со строгимъ фонъ-Фонкомъ, который въ ушедшей въ свою скорлупу простушкѣ ничего не разсмотрѣлъ кромѣ пугливой наивности. Чуткимъ сердцемъ она сразу же догадалась, что Петруша ее бросилъ. И какой безысходной тоской, какой силой обиженного чувства дышали слова Комиссаржевской, когда, придя на квартиру къ жениху, на всѣ его лживые выверты она отвѣчаетъ повтореніемъ однихъ и тѣхъ же страшныхъ для дѣвушки словъ: вы меня не любите!

Сколько разныхъ глубочайшихъ оттѣнковъ подыскала для этихъ словъ Комиссаржевская на днѣ своей больной души!

Въ этой роли Тургеневъ особенно широко примѣнилъ свою манеру сжатаго письма, заставивъ Машеньку мало говорить, но зато очень много переживать. Близоруки актрисы просматривали громадную насыщенность этой роли внутреннимъ содержаніемъ и по одному ея внѣшнему объему не умѣли разглядѣть, черезъ какой сложный кругъ сильнѣйшихъ душевныхъ переживаній заставляетъ Тургеневъ пройти Машеньку Бѣлову.

Можетъ быть, ни одна актриса не была такъ способна къ разрѣшенію этой сложной задачи, какъ Комиссаржевская. И дивную игру ея въ этой роли я смѣло ставлю на одинъ уровень съ ея Лариссой, Розой и Мариккой.

И, признаюсь откровенно, что это ея игра въ первый разъ заставила меня не повѣрить Тургеневу, что его пьесы не для сцены.

До этого мнѣ доводилось видѣть на сценѣ только „Мѣсяцъ въ деревнѣ“ въ Москвѣ у Корша, по случаю какого-то юбилея, но исполненіе было такъ блѣдно и безцвѣтно, что

у меня осталось только впечатлѣніе непомѣрно затянувшегося спектакля.

И вотъ теперь, сравнивая этотъ сѣренкій спектакль съ дивнымъ исполненіемъ „Холостяка“, я лишній разъ почувствовалъ глубокую справедливость стариннаго наблюденія, что художественный итогъ спектакля неизмѣримо больше зависитъ не отъ того, что играютъ, а отъ того, какъ играютъ. И было совершенно ясно, что и этотъ самый „Холостякъ“ безъ Давыдова и Комиссаржевской потерялъ бы всю глубину своей художественной правды и превратился бы въ маловѣроятный анекдотъ про то, какъ вдругъ сердобольный старый чиновникъ, неожиданно для самого себя превратился въ жениха своей воспитанницы; въ такомъ заурядномъ освѣщеніи этотъ рѣдкій случай мало кого бы могъ занять, тогда какъ игра настоящихъ художниковъ сцены сумѣла вскрыть громадное психологическое содержаніе главнѣйшихъ персонажей этой пьесы.

Вмѣстѣ съ тѣмъ сразу же становилось яснымъ, что такая игра дѣло очень трудное и посильное лишь немногимъ, избраннымъ актерамъ.

VII.

Предшествующее изложеніе показало, что пьесы Тургенева и при жизни автора имѣли большой успѣхъ, только ставили ихъ рѣдко; почему?

Думаю, прежде всего потому, что въ нихъ мало было свойствъ, которыя бы дѣлали ихъ привлекательными и для широкихъ круговъ тогдашней публики и даже для самихъ актеровъ. Для рядовой публики пьесы Тургенева, пожалуй, даже теперь слишкомъ тонки и ихъ чарующую прелесть способенъ смоковать только изысканный любитель прекраснаго.

По своему содержанію онѣ также стояли въ сторонѣ отъ всякой злободневности, безусловно уступая въ этомъ отношеніи дорогу и обѣимъ Гоголевскимъ комедіямъ и Островскому. Обличеніе—вообще любимое блюдо русскихъ, и явная Гоголевская сатира всегда должна была оказаться ко двору на русской сценѣ: Гораздо меньше сатиры и обличенія у Островскаго, но ему оказалъ, хотя и медвѣжьей услугу

Добролюбовъ, окрестившій создателя пропитанной рѣдкой по своей глубинѣ лирикой Катерины и благодушнѣйшаго бытописателя Замоскворѣчія въ боевого обличителя „темнаго царства“, къ которому однако самъ Островскій по всему своему духовному укладу стоялъ куда ближе, чѣмъ къ лагерю Добролюбова и его друзей. Эта оцѣнка была и близорука и однобока, но въ ту пору она сослужила большую службу и обезпечила ему надежный успѣхъ и тамъ, гдѣ иначе мимо него прошли бы съ холоднымъ равнодушіемъ. Затѣмъ пьесамъ Гоголя прокладывало широкую дорогу на сцену безконечное обиліе красокъ и яркость ихъ персонажей. Онѣ такъ насыщены матерьяломъ для игры, что оттуда любой, безъ всякой натуги, могъ брать полной пригоршнею столько, сколько съ излишкомъ хватало для удачнаго воплощенія на сценѣ. Островскій влекъ къ себѣ актеровъ не только близостью своихъ личныхъ къ нимъ отношеній—вспомнимъ его дружбу не только съ Садовскимъ и Писаревымъ, но даже съ какимъ-нибудь Ѳедей Бурдинымъ. Ихъ не могла не привлекать къ Островскому и удивительно благодарная почва его сочнаго бытового рисунка. Къ тому же изображаемая у Островскаго среда большинству нашихъ актеровъ гораздо ближе и роднѣе того міра, изъ котораго Тургеневъ черпалъ содержаніе для своихъ пьесъ. Многіе изъ нашихъ актеровъ за яркостью бытовыхъ красокъ проглядывали бездонную глубину духовнаго міра иныхъ персонажей Островскаго. Но Наталья Петровна и Вѣрочка Либанова для громаднаго большинства нашихъ не только Коринкиныхъ, но даже Кручининыхъ и Нѣгиныхъ были совершенно чужды и далеки и, подходя къ нимъ онѣ такъ терялись, какъ потерялась бы, хотя бы, Ниночка Смѣльская если бы ей ненарокомъ пришлось погостить въ имѣньѣ у Либановой. И онѣ предусмотрительно предпочитали проходить мимо этого неподходящаго и чуждаго имъ міра.

Совершенно справедливо говорить П. И. Гнѣдичъ, что актеры, воспитанные съ одной стороны на мелодрамѣ съ другой на водевилѣ, не могли изобразить на сценѣ быть помѣщиковъ¹⁾.

¹⁾ О репертуарѣ Александринскаго театра. Ежегод. Им. театровъ 1905—1906 прил.: стр. 82.

Самъ Тургеневъ писалъ все, а въ томъ числѣ и пьесы, слѣдуя своему излюбленному Гетевскому правилу:

Greift nur hinein ins volle Menschenleben.

Стало быть и актеръ могъ исполнить роли изъ его пьесъ только при желаніи и умѣнии такъ же hineingreifen. Но это по плечу только истинному художнику сцены. За эту задачу брались и справлялись съ ней Щепкинъ, Мартыновъ, Савина, Давыдовъ, Комиссаржевская. А другіе предпочитали драматурговъ полегче, тѣмъ болѣе, что тонкое художественное кружево замѣтитъ только зоркій глазъ одинокаго знатока, а пестрые букеты яркаго ситца невольно бросятся въ глаза всякому.

Извѣстно, какъ болѣзненно относился Тургеневъ къ тѣмъ осложненіямъ, которыя, ему приходилось такъ часто встрѣчать на своемъ литературномъ пути. Сколько разъ бросалъ онъ перо съ рѣшеніемъ никогда больше за него не браться, и только дружеская рука Анненкова или Стасюлевича возвращала его снова къ писательству.

Недавно дѣловая справка на счетъ того, какъ оплачивались пьесы Тургенева на Императорской сценѣ показала, что дирекція казенныхъ театровъ, вообще болѣе чѣмъ равнодушная къ литературѣ, не баловала особеннымъ вниманіемъ Тургенева¹⁾. Какъ тяжелы были дѣловыя сношенія съ ней для нашихъ драматурговъ, показываетъ примѣръ Островскаго. Онъ жилъ только своими пьесами и все-таки казенная волокита и его доводила до рѣшенія перестать писать для сцены. Но у Островскаго былъ братъ министръ, что въ глазахъ чиновниковъ дирекціи значило гораздо выше всѣхъ литературныхъ заслугъ самого Островскаго. Поэтому въ концѣ концовъ Островскій улаживалъ всѣ эти шероховатости.

Что могло заставить Тургенева продолжать писать для сцены? Въ авторскомъ гонорарѣ онъ не нуждался. Свою потребность писать онъ могъ выражать и въ другой формѣ; большинство актеровъ не могли понять достоинства его пьесъ и потому не поощряли его писать для сцены.

¹⁾ Бар. Н. В. Дризенъ. Тургеневъ и авторскій гонораръ. Ежегод. Им. театровъ 1913 № 5, стр. 49—52.

Приведенная выше справка показала, что за пьесы Тургенева брались и всегда достигали въ нихъ высокаго успѣха отдѣльные актеры, и при томъ такіе, которые далеко опередивъ актерскую толпу, стояли гораздо выше ея, на примѣръ А. Е. Мартыновъ, котораго его біографъ очень удачно назвалъ „предшественникомъ театра настроеній“. Не пора ли поэтому бросить разъ навсегда старый предразсудокъ на счетъ несценичности пьесъ Тургенева? иначе какъ объяснить тѣ успѣхи его пьесъ, о которыхъ рѣчь шла выше? какъ объяснить вниманіе къ нимъ иностранцевъ, хотя бы Новелли, включившаго *Нахлебника* въ свой гастрольный репертуаръ¹⁾.

Мы видимъ, что по своей Technikъ пьесы Тургенева совершенно неукладываются въ рамки современнаго ему репертуара, но зато отличаются всѣми тѣми признаками, которыя присущи „новой“ драмѣ, а у насъ—пьесамъ Чехова.

И конечно, не случайно Тургеневу такое видное мѣсто отвелъ въ своемъ репертуарѣ тотъ самый Художественный театръ, который и пьесамъ Чехова сумѣлъ дать наилучшее воплощеніе.

Ясно стало быть, что Тургеневъ, на много десятилѣтій раньше Чехова выступивъ на новый путь, былъ неприемлимъ для современнаго ему театра только по новизнѣ своей манеры писать, и онъ прошелъ мимо Тургенева, не сумѣвъ оцѣнить все значеніе его, какъ драматурга. Тѣмъ болѣе необходимо было хоть въ юбилейной поминкѣ отвести Тургеневу то почетное мѣсто въ исторіи нашего театра, на которое онъ имѣетъ полное право.

Б. Варнеке.

¹⁾ Н. Долговъ. Предшественникъ театра настроеній. Ежег. Им. т. 1910 № 5, 120—128.

О композиціи тургеньевскихъ романовъ.

1.

Приступая къ разсмотрѣнію тургеньевскихъ романовъ съ точки зрѣнія композиціи, условимся различать композицію *статическую* и композицію *динамическую*.

Статическая композиція заключается въ постройкѣ сцены, (т. е. развитіи дѣйствія въ *пространствѣ*), заполненіи этой сцены дѣйствующими лицами и расположеніи дѣйствующихъ лицъ въ опредѣленномъ (волей автора) порядкѣ—въ опредѣленныхъ взаимоотношеніяхъ.

Динамическая композиція приводитъ въ дѣйствіе нужныя для движенія пружины, и дѣйствіе романа начинается развиваться во *времени*: сюда относится то, что мы называемъ фабулой и интригой романа.

Разумѣется, хотя два момента эти и различимы ясно критическимъ глазомъ, въ процессѣ творчества вовсе не обязательна ихъ временная послѣдовательность: художникъ можетъ сперва замыслить интригу, потомъ создать лица и уже потомъ построить сцену—можетъ поступить и наоборотъ. Такъ, насколько можно судить, исходнымъ пунктомъ въ созданіи Наканунъ была фабула (рукопись Каратѣева объ уходѣ его невѣсты съ болгаринѣмъ), а въ созданіи Отцовъ и Дѣтей—личность Базарова, отразившая личность „молодого провинціального врача“. Для изученія композиціи уже данной разницы происхожденія не существенна. Хотя терминъ „динамика“ въ этомъ смыслѣ, сколько знаемъ, еще не былъ употребленъ, надо думать, что именно динамику имѣлъ въ виду Тургеневъ, когда говорилъ о „постройкѣ романовъ“, „архитектурной сторонѣ“ ихъ (письмо къ Стечкину 1878 г.).

Выдѣляя изъ шести тургеневскихъ романовъ главныхъ дѣйствующихъ лицъ, наблюдая взаимоотношенія, въ которыя ставятъ ихъ авторъ, и сравнивая эти взаимоотношенія, увидимъ, что всѣ шесть романовъ имѣютъ замѣтное и существенное сходство.

Мы видимъ въ центрѣ дѣйствія каждаго — рѣзко выдѣленныхъ одного героя и одну героиню (иначе, какъ извѣстно, у Толстого), и рядомъ съ нимъ трехъ (такъ вездѣ почти безъ исключенія) — лицъ, располагающихся въ опредѣленныхъ отношеніяхъ къ герою. Самъ герой есть не только психологическая, но и рѣзко-очерченная общественно-идейная единица. Изъ лицъ, стоящихъ съ нимъ рядомъ — одинъ — явленіе болѣе низкаго общественнаго порядка, какъ бы другой, низшей, общественно-идейной плоскости и вмѣстѣ съ тѣмъ, соперникъ его въ отношеніяхъ къ героинѣ (Волинцевъ, Паншинъ, Курнатовскій, Ратмировъ, Калломѣйцевъ); другой — находящійся съ нимъ лично либо въ отношеніяхъ безразличныхъ, либо тоже въ отношеніяхъ соперничества, и во всякомъ случаѣ — надолго или не надолго, явно или тайно, но враждебный ему, а идейно — его антиподъ (Пигасовъ, Леммъ, Шубинъ, Павелъ Кирсановъ, Потугинъ, Соломинъ); третій — товарищъ его, идейный единомышленникъ, или, по крайней мѣрѣ, выходецъ изъ одной съ нимъ идейной среды (Лежневъ, Михалевичъ, Берсенева, Арк. Кирсановъ, Маркеловъ). Какъ героиня стоитъ между двумя лицами различнаго порядка, такъ и герой, въ большинствѣ романовъ, между двумя женщинами, тоже несходными. На болѣе отдаленномъ планѣ располагаются лица, которыя можно назвать эпизодическими: расположеніе ихъ тоже не случайно и находится въ зависимости отъ основной схемы.

Условившись обозначать героя черезъ А, героиню черезъ В, претендентовъ низшаго порядка черезъ а1, идейныхъ антиподовъ героя черезъ а2, товарищей-единомышленниковъ черезъ а3 и наконецъ вторую женщину въ композиціи романа черезъ б, — рассмотримъ каждый въ отдѣльности, чтобы убѣдиться, что о единствѣ схемы, единствѣ статической ихъ композиціи мы заключили безъ натяжекъ — напротивъ со всѣми нужными оговорками.

2.

Въ Рудинѣ — ограниченный, боящійся стиховъ и фило. софіи, честный малый и добродѣтельный хозяинъ — Волинцевъ, безъ сомнѣнія, относится къ категоріи а1, т. е. тѣхъ претендентовъ низшаго порядка, съ которыми тургеневскимъ героямъ суждена борьба (обычно не трудная). Пигасова, не смотря на фактическое безучастіе его въ интригѣ романа, я отношу рѣшительно къ категоріи а2, выдѣляя его на передній планъ изъ числа эпизодическихъ лицъ фона. Пигасовъ — скептикъ и матеріалистъ, нигилистъ въ дурномъ смыслѣ этого термина, опредѣленно противостоитъ — болѣе того: *противопоставленъ* — Рудину — въ видахъ чисто композиціонныхъ. На всѣмъ протяженіи романа личность Рудина является какъ бы ассигнаціей невыясненной цѣнности, и разказъ Лежнева о кружкѣ Покорскаго важень именно потому, что обнаруживаетъ фонъ, обезпечивающій идейную цѣнность Рудина и одновременно устанавливающій безцѣнность Пигасова. Другими словами — Рудинъ привлекателенъ тѣмъ, чѣмъ онъ далекъ отъ Пигасова. Рудинъ не обезцѣненъ уже потому, что Пигасовъ, противникъ его, обезцѣненъ до конца. Въ этомъ общемъ „фондѣ“ — въ средѣ романтическихъ кружковъ 30-хъ гг. — общіе корни Рудина и Лежнева. Какъ ни кажется Лежневъ психологически непохожъ на Рудина, — если разсматривать ихъ съ точки зрѣнія той общественно-идейной основы, выразителемъ которой Рудинъ представленъ, мы замѣтимъ, что эта основа въ нихъ одна — это особенно подчеркнуто въ эпилогѣ. Замѣтимъ тутъ же, что Лежневъ — натура менѣе сложная, но жизненно болѣе устойчивая, чѣмъ Рудинъ — усвоя романтическую идейность въ формахъ болѣе смягченныхъ и менѣе противорѣчащихъ жизни, быту, „существенности“ (по терминологіи того времени). Этотъ эпигонъ романтизма для историческаго момента характернѣе, чѣмъ его не ладящій ни съ бытомъ, ни съ современниками, ни съ самимъ собой краснорѣчивый апологетъ. Отмѣтимъ эту черту въ единомышленникахъ — а3 — они типичны, тогда какъ герои являются собой обостреніе момента, нетипичное, какъ всякое обостреніе, а а2 представляются пережитками или вырожденками, вовсе не типичными, или уже не типичными.

Ту же идейную основу, что въ Рудинѣ и Лежневѣ, мы видимъ въ Басистовѣ, который представляетъ собою какъ бы второе лицо этой композиціонной единицы*): его прекраснодушная наивность дополняетъ то, чего нѣтъ въ Лежневѣ. Басистовъ—дополненіе къ a_3 —подобныя дополненія встрѣтятся и въ другихъ тургепостроеніяхъ—но дополненіе лишь въ отношеніи статики; въ динамикѣ романа роль Басистова, равно какъ и роль Пигасова, ничтожна.

„Второй женщины“—в—въ построеніи Рудина нѣтъ; есть лишь упоминанія о героиняхъ юношескихъ романовъ Рудина—въ движеніи романа имъ не дано роли.

Композиція Дворянскаго Гнѣзда, которой, не въ примѣръ прочимъ, посчастливилось на изученіе (ея касается Ап. Григорьевъ въ замѣчательной статьѣ о Тургеневѣ, ей же посвящены—гл. гл. VII и VIII книги Овсянко-Куликовскаго „И. С. Тургеневъ“) —значительно уясняется при сравненіи съ композиціей Рудина. Говоря пока только объ одной сторонѣ построенія—о группировкѣ дѣйствующихъ лицъ—увидимъ, какъ несомнѣнно сходны оба романа. Объ a_1 и a_3 нечего и говорить: настолько очевидно, что Волынцеву соотвѣтствуетъ Паншинъ, а Лежневу (вмѣстѣ съ Басистовымъ)—Михалевичъ, кстати исполняющій даже ту же служебную роль—опредѣлить словами, хотя и односторонне, характеръ героя. Больше сомнѣній можетъ вызвать утвержденіе, что идейный антиподъ Лаврецкаго — a_2 — соотвѣтствующій Пигасову „Рудина“ есть Лемма. Сомнѣнія будутъ, однако, основаны на недоразумѣніи, на смѣшеніи сходства композиціоннаго и сходства психологическаго. Спору нѣтъ—Пигасовъ и Лемма психологически противоположны, но вѣдь психологически и Лаврецкій не соотвѣтствуетъ Рудину; напротивъ, Ап. Григорьевъ правильно подмѣтилъ въ Лаврецкомъ лежневскія черты, а рудинскія—въ Михалевичѣ. Абсолютныя величины Пигасова и Лемма различны, но отношеніе перваго къ Рудину равно отношенію втораго къ Лаврецкому. Лаврецкій не Рудинъ, къ романтическому „фонду“ онъ причастенъ лишь черезъ послѣдыша его Михалевича—довольно отда-

*) Условимся употреблять, вмѣсто неудобнаго термина „композиціонная единица“, сокращенный—компонема.

ленно; его душѣ привиты вмѣстѣ съ романтизмомъ и здоровые яды „русскаго скептицизма“; („русскимъ скептикомъ“ назвалъ кн. Влад. Одоевскій главнаго героя Русскихъ Ночей)—исторически настоенные на дѣдовскомъ вольтеріанствѣ: и обратно—скептицизмъ этотъ, сохраняя всю свою здоровую и цѣлебную силу, значительно обезвреженъ примѣсью поздняго романтизма славянофильствующаго толка, и не далъ уродливыхъ результатовъ скептицизма пигасовскаго. Происходя отъ мужика (со стороны матери) и отъ русскаго барина—русскаго даже (и особенно!) въ самой своей преимчивости и тягѣ на западъ—Лаврецкій соединилъ въ себѣ все исторически типичное для русскаго человѣка, это *самый русскій* изъ тургеневскихъ героев. Не случайнымъ поэтому должно признать противопоставленіе ему иностранца и именно нѣмца (тогда какъ Лаврецкаго отца тянуло къ Франціи, а позже къ Англіи). „Русскому скептику“ противопоставленъ нѣмецъ романтикъ съ тѣмъ обостреніемъ романтизма, которое далеко за собой оставляетъ романтизмъ рудинскій и переплетается съ сентиментализмомъ. Знаменательно, что это—музыкантъ, что именно музыкой, этимъ наиболее чтимомъ въ романтической мистикѣ искусствомъ, опредѣлена его личность, тогда какъ романтизмъ Рудина опредѣлялся лишь косвенно—музыкой (сцена пріѣзда), и въ большей мѣрѣ „германской поэзіей“, въ которую онъ былъ „погруженъ“, „гетевскимъ Фаустомъ, Гофманомъ, письмами Беттины, Новалисомъ“ (гл. VI).

Взаимоотношенія Лемма и Лаврецкаго представляютъ собою большую сложность въ сравненіи съ пигасово-рудинскими отношеніями; хотя и встрѣчаемъ здѣсь какъ и во всѣхъ отношеніяхъ a_2 къ А элементы враждебнаго отталкиванія, еще осложненные затаенной и преодолеваемой ревностью,—несомнѣнно и притяженіе двухъ этихъ личностей, чего не было въ Рудинѣ (гдѣ для этого не было и основаній).

Новымъ въ Дворянскомъ Гнѣздѣ является b—Варвара Павловна—явленіе настолько же низшаго порядка по сравненію съ В—Лизой, насколько a_1 —Паншинъ—явленіе низшаго порядка по сравненію съ Лаврецкимъ.

Въ Наканунѣ опять не встрѣтимъ b, въ остальномъ же

найдемъ уже знакомое расположеніе. Общественно-идейное значеніе Инсарова, заключающееся въ творческой активности, дополняется иначе настроенной и направленной, менѣе интенсивной, но тоже творческой—активностью товарища его Берсенева (a_3). По своему активенъ и a_1 —Курнатовскій, самымъ качествомъ своей активности обнаруживающій однако, что это—активность иного, низшаго порядка по сравненію съ инсаровской—героической (мелодраматической!)—поправляла критика, интересовавшаяся, впрочемъ, больше своими впечатлѣніями, чѣмъ тургеневскими заданиями, какъ критикъ Отечеств. Записокъ—П. Басистовъ и позднѣйшій истолкователь—В. Буренинъ).

По двумъ предыдущимъ примѣрамъ можно даже апріорно построить a_2 —идейнаго антипода Инсарову, его прямолинейному, сосредоточенному практицизму, это будетъ по русски „широкій“ эстетъ: такого и видимъ въ Шубинѣ—первомъ и единственномъ *молодомъ* антиподѣ. Впрочемъ, какъ роль a_3 раздѣлялъ съ Лежневымъ Басистовъ, такъ здѣсь роль a_2 дѣлитъ съ Шубинимъ Уваръ Ивановичъ; его эпическія сентенціи (на которыя еще Незеленовъ рискнулъ взглянуть серьезно), во всякомъ случаѣ дополняютъ шубинскую оппозицію „ирою“—болгарину и одновременно вносятъ во внѣшній обликъ a_2 уже привычныя намъ по другимъ примѣрамъ черты житейской зрѣлости.

Въ Отцахъ и Дѣтяхъ намѣченная схема вызываетъ наинѣе сомнѣній, настолько очевидно, что при А—Базаровъ— a_3 —Аркадій Кирсановъ и a_2 —Павель Петровичъ Кирсановъ; рядомъ съ В—Одинцовой, в—Феничка; a_1 здѣсь, не въ примѣръ другимъ романамъ, отсутствуетъ, если не считать упоминаній о покойномъ Одинцовѣ.)

Въ Дымѣ другой пробѣлъ: тамъ, при рѣзко определенныхъ a_1 —Ратмировъ и a_2 —Потугинъ—совершенно нѣтъ a_3 .

Литвиновъ одинокъ, у него нѣтъ товарища—единомышленника, не считать же, что эта роль предоставлена Бамбаеву! слишкомъ ничтожно его значеніе и слишкомъ мало въ немъ „единомышленнаго“ Литвинову,—развѣ только одну черту—болтливое рекламированіе Литвинова („видите вы этого человѣка? это камень!! это скала! это гранитъ!!!“)

можно считать карикатурой на восторги Басистова, рекомендаціи Берсенева и преклоненіе Аркадія Кирсанова.

Итакъ и здѣсь Тургеневъ не вполне отступилъ отъ усвоенной имъ схемы, а только низвелъ эту компоненту до минимума, ослабилъ до эпизодичности. Но если задуматься надъ основаніями такого ослабленія, увидимъ, что оно вполне согласно съ прежними нашими наблюденіями. Компонента a_3 является какъ откликъ *общественно-идейной основы* душевной жизни героя—откликъ смягченный, но характеризующій эпоху часто болѣе, чѣмъ самъ герой. Литвиновъ лишень такого спутника именно потому, что никакой общественной идеи онъ собой не выражаетъ—это наинѣе общественный типъ изъ всѣхъ героев тургеневскихъ романовъ. Вся общественность, въ ея предѣльной, на этотъ разъ, обостренности, въ Дымѣ отодвинута назадъ, въ глубь, въ фонъ—и на этомъ яркомъ фонѣ блѣднѣютъ черты робкаго „русскаго практика“, съ одинаковой безразличностью глядящаго на „правыя“ и „лѣвыя“ явленія жизни (правда, окарикатуренныя!) и какъ-то неопредѣленно и вяло возражающаго Потугину. Центральная динамика перенесена въ плоскость личной психологіи—вотъ почему здѣсь противопоставлены В и в (Ирина и Таня) съ той же рѣзкостью, какъ въ Дворянскомъ Гнѣздѣ; но тамъ интимно-психологическое было гармонически слито съ общественно-идейнымъ, а не механически смѣшано, какъ здѣсь.

Въ такомъ случаѣ—спросятъ меня—какъ объяснить въ романѣ a_2 —Потугина? вѣдь эта роль обусловлена тоже общественно-идейными соотношеніями съ героемъ; развѣ мы назвали эту компоненту „идейнымъ антиподомъ“—не въ правѣ ли мы спросить, какой же идеѣ онъ противоположенъ? Отвѣтъ будетъ—никакой, и этотъ отвѣтъ вскроетъ крупную художественную ошибку Тургенева—ошибку построенія. Потугинъ насыщенъ идейностью, насыщенъ общественностью, рѣзкой до партійности; онъ, быть можетъ, наиболѣе *сектантъ* изъ всѣхъ извѣстныхъ намъ a_2 —авторъ такъ *настроилъ* его (и намъ эту настроенность передалъ), что мы ожидаемъ дополнительнаго созвучія, безъ котораго это—диссонируетъ. Но рѣчи Потугина изливаются въ пустоту,

и онъ остается въ странной роли старо-классическаго хора, или ново-классическаго резонера.

Новъ вызываетъ прежде всего вопросъ о главномъ героѣ. Самъ Тургеневъ призналъ имъ Соломина (стр. 309 Писемъ), и Овсянко-Куликовскій („Тургеневъ“ с. 99), не считая даже нужнымъ останавливаться на вопросѣ о героѣ, считая что главенство Соломина „ясно само собой“. Но и Тургеневъ и его истолкователь врядъ ли имѣютъ въ виду *композиціонное* главенство. Съ точки зрѣнія авторскихъ симпатій и общественныхъ его заданій, можно, конечно, выдѣлить Соломина по сравненію съ Неждановымъ, но и авторъ въ томъ же самомъ письмѣ къ Полонскому сознается—„Соломинъ—главное лицо—еле очерчено, и не трудно сравненіемъ убѣдиться, что только Неждановъ *очерченъ* такъ, какъ очерчены *главные герои* другихъ его романовъ; только при его рисовкѣ примѣнены тѣ композиціонныя приемы, которые систематически примѣнялись при рисовкѣ героевъ, только ему удѣлено наибольшее и центральное вниманіе. Не входя въ подробности, напомнимъ, что Соломинъ является только въ 16-й главѣ, а до его явленія мы не теряемъ изъ вида Нежданова—напомнимъ, наконецъ, что динамика романа творится именно Неждановымъ. Соломинъ же, несмотря на всѣ авторскія сипатіи, едва не отступаетъ въ фонъ, и только авторская подсказка и читательская предубѣжденность удерживаютъ его даже въ той роли, которую мы признаемъ за нимъ, въ роли a_2 .

Если въ центрѣ динамики Нови видѣтъ трагедію Нежданова, то статическія соотношенія должны быть представлены примѣнительно къ нему: a_1 —Калломѣйцевъ, a_2 —Соломинъ, a_3 —Маркеловъ, В—Маріанна, б—Машурина.

Нельзя не замѣтить, что здѣсь, какъ раньше въ Наканунѣ, отношенія a_1 и a_3 какъ бы путаются, т.-е. и a_3 является конкурентомъ, соперникомъ героя. Возникаетъ вопросъ, не произволь ли обозначать именно Калломѣйцева (какъ раньше Курнатовскаго) черезъ a_1 , а Маркелову (и Берсенева) назначить роль a_3 . Не произволь, потому что подъ a_1 мы условились понимать соперниковъ только *низшаго* общественно-идейнаго порядка по сравненію съ героемъ—таковъ Калломѣйцевъ. Маркеловъ же—единомышленникъ и сора-

ботникъ Нежданова, и къ нему какъ нельзя болѣе примѣнимо наше наблюденіе о типичности для эпохи этой (a_3) componemys: въ мемуарахъ и трудахъ, посвященныхъ „активному народничеству“, можно найти параллели Маркелову.

Соломинъ—идейный антиподъ Нежданова. Единомысліе ихъ, конечно, мнимое: практикъ-постепеновецъ Соломинъ очевидно противостоитъ истерически ринувшемуся въ донкихотство гамлету—Нежданову. Сцены столкновенія двухъ этихъ лицъ мы, правда, въ романѣ не найдемъ—ничего похожаго на 3-ю главу Рудина, 6-ю и 10-ю Отцовъ и дѣтей, даже просто разговора, какъ потугинскіе съ Литвиновымъ. Но въ 20-й главѣ (обѣдъ у Голушкина), гдѣ Соломинъ самъ назвалъ себя постепеновцемъ и особенно въ разговорѣ съ Маріанной въ гл. 29-й—несочувствіе политикѣ народнической активности, отталкиваніе отъ нея въ сторону частной благотворительности, малыхъ дѣлъ, ничего общаго съ народнической идейностью не имѣющихъ—опредѣленно высказывается Соломинымъ.

Итакъ, получаемъ такіе ряды (последовательность—хронологическая, недостающія лица замѣнены чертой).

А (герои): Рудинъ, Лаврецкій, Инсаровъ, Базаровъ, Литвиновъ, Неждановъ.

a_1 (конкурентъ низшаго порядка): Волынцевъ, Паншинъ, Курнатовскій, _____, Ратмировъ, Калломѣйцевъ.

a_2 (идейные антиподы): Пигасовъ, Леммъ, Шубинъ († Уваръ Ив.), П. П. Кирсановъ, Потугинъ, Соломинъ.

a_3 (товарищи—единомышленники): Лежневъ († Басистовъ), Михалевичъ, Берсенева, Аркадій Кирсановъ, _____, Маркеловъ.

В (героини): Наталья, Лиза, Елена, Одинцова, Ирина, Маріанна.

б (вторыя женщины): _____, Варвара Павловна, _____, Оеничка, Таня, Машурина.

Расположеніе второстепенныхъ лицъ тоже не кажется мнѣ случайнымъ. Мы можемъ и въ нихъ различать тѣ три категоріи, которыя обозначились въ нашихъ глазахъ разли-

ченіем a_1 , a_2 и a_3 —или, точнѣе, шесть категорій, такъ какъ каждая заключаетъ въ себѣ и мужскія и женскія лица. Обозначивъ мужскія лица *фона* черезъ c , а женскія черезъ d , произведемъ намѣченное раздѣленіе:

c_1 —Пандалевскій, Гедеоновскій, Н. А. Стаховъ, Н. П. Курсановъ, генералы Дыма, Сипягинъ.

Здѣсь мы сгруппировали тѣхъ изъ лицъ фона, которые наиболѣе приближаются къ a_1 , т.-е. являютъ собою типы иного—и низшаго—общественнаго порядка, чѣмъ герой, а потому динамическая энергія героя—соотвѣтственно, конечно, ослабленная—направляется въ движеніи романа и на нихъ; и обратно—они вносятъ свою долю въ борьбу среды съ героемъ, въ противодѣйствіе герою. При этомъ столкновеніе можетъ произойти или въ главномъ планѣ (Пандалевскій, доносящій на Рудина, Сипягинъ—противникъ Нежданова), или въ второстепенномъ (тайное соперничество Базарова съ Николаемъ Петровичемъ, усиливающее ихъ идейную разность); или, наконецъ, оно можетъ вовсе не коснуться интриги романа, но такъ или иначе, въ одинъ изъ динамическихъ моментовъ c_1 очутится вмѣстѣ съ врагами героя (Дворянское Гнѣздо и Дымъ).

c_2 —(въ *Рудинъ* нѣтъ), Антонъ, Уваръ Ивановичъ, старый Базаровъ (въ *Дымъ* нѣтъ), Паклинъ.

О роли Увара Ивановича, дополняющаго „оппозицію“ Шубина, уже сказано. Паклинъ почти единодушно признанъ въ критикѣ „резонеромъ“ Нови, а иными возведенъ даже въ званіе „alter ego“ Тургенева. Это, конечно, преувеличеніе: Паклинъ—полукомическое лицо, въ немъ есть и бамбаевскія черты, но рядомъ съ чертами Потугина, а онъ-то, при общей настроенности Паклина, при сочувствіи его Соломину и соломинской тактикѣ, приближаютъ его къ типу a_2 .

Антонъ—тоже своего рода антиподъ Лаврецкому, но пришедшій не оттуда, откуда Леммъ, не со стороны, а изъ глубинъ и низинъ самого дворянскаго гнѣзда, живой тѣнью отцовскаго и дѣдовскаго быта, неотразимо наплывающаго на скитальца—Лаврецкаго: разговоры между ними несложны, но не ничтожны: обмѣнъ фразами о женѣ Лаврецкаго

показываетъ всего лучше, въ чемъ было расхожденіе между помѣщикомъ предреформенной поры и старозавѣтнымъ слугой. Почти такъ же противостоитъ и Базаровъ—отецъ Базарову сыну—какъ явленіе иного историческаго момента. За несомнѣннымъ a_2 —виднѣйшимъ и непреклоннѣйшимъ изъ неуступающихъ дѣтямъ „отцовъ“—Павломъ Петровичемъ—слѣдующій по значимости онъ—Василій Ивановичъ, на словахъ подлаживающійся, правда, подъ сына, но всѣмъ существомъ своимъ отталкивающій его (чуждую ему) идейность и самъ имъ отталкиваемый. Элементы враждебности герою, которая есть во всѣхъ, даже дружественныхъ a_2 , въ компонентѣ c_2 совершенно стирается. Въ Дымѣ c_2 нѣтъ, и, конечно, усиленіе потугинской роли въ этомъ романѣ было бы усиленіемъ композиціонной ошибки.

c_3 —Басистовъ, (въ *Дворянскомъ Гнѣздѣ* нѣтъ), болгары, Ситниковъ, Бамбаевъ, Остродумовъ.

Наблюдая a_3 мы могли видѣть, что при созданіи этой компоненты смягчено общественно-идейное содержаніе, опредѣляющее героя; образъ, созданный при этомъ, сталъ менѣе характернымъ для идеи, но болѣе характернымъ для эпохи, даже для момента: чѣмъ безличнѣе, тѣмъ типичнѣе. Въ c_3 нетрудно обнаружить дальнѣйшую ступень того же самаго явленія— c_3 еще больше отдалено отъ А—по тому же направленію, какъ и a_3 . Нося въ себѣ ослабленные элементы идеи, опредѣляющей героя, еще менѣе индивидуальныя, чѣмъ a_3 , типы эти и составляютъ по преимуществу тотъ фонъ, который характеризуетъ идею не личностями каждаго въ отдѣльности, а совокупностью этихъ и смежныхъ компонентъ.

Исключеніе—Дворянское Гнѣздо, гдѣ c_3 нѣтъ вовсе. О роли Басистова и его отношеніи къ a_3 —Лежневу—уже сказано. Болгары—соотечественники Инсарова—отгнѣняютъ его роль, его личность; въ этомъ смыслѣ они характернѣе, чѣмъ преданный ему и пропагандирующій его, но все же столь отличный отъ него Берсенева. Ситниковъ—почти карикатура на Базарова, искаженіе выражаемой Базаровымъ идеи; a_3 —Аркадій—на полупути между ними. Бамбаевъ, какъ мы говорили, замѣняетъ недостающаго въ Дымѣ a_3 , тоже

карикатурный представитель того общественного поколѣнія, видоизмѣненіе котораго такъ неярко представлено въ Литвиновѣ; уклоны жизни этого поколѣнія представлены и въ другихъ болѣе или менѣе подобныхъ Бамбаеву типахъ—въ большей глубинѣ, въ фонѣ означаются фигуры Ворошилова. Биндасова и объединяющаго ихъ Губарева, *въ совокупности* составляя то композиціонное дополненіе къ психологическому типу героя которое, по причинамъ ранѣе отмѣченнымъ, болѣе совершеннаго выраженія и воплощенія себѣ не нашло. Остроумовъ есть психологически (и историкотипически) ослабленный Маркеловъ и соотвѣтственнымъ образомъ относится къ Нежданову. Онъ тоже—только самый замѣтный, только наиболѣе композиціонно—близкій къ герою изъ того фона, гдѣ нарисованы дѣйствующія и лишь упоминаемые лица народническаго движенія—Голушкинъ. Кисляковъ, Василій Николаичъ и съ другой стороны—губернаторъ; только Оимушка (конечно, вмѣстѣ съ Оимушкой) выдѣляется и на этомъ фонѣ инороднымъ, композиціоннымъ пятномъ—композиціонной ошибкой.

Въ тѣ же ряды укладываются второстепенныя женскія лица. Это существенная черта тургеневскихъ—и не только тургеневскихъ—композицій: женщины являются въ романахъ или на самомъ переднемъ планѣ, какъ героини,—или на фонѣ, какъ эпизодическое лицо. Компонема b —одна, ничего подобнаго разнообразію a_1, a_2, a_3 —нѣтъ, но и она встрѣчается не вездѣ. Нѣсколько иначе построены только Отцы и дѣти, гдѣ видное мѣсто въ композиціи романа занимаетъ рядомъ съ В—Одинцовой и b —Оеничкой, третья женщина—Катя, но и она примыкаетъ по многимъ признакамъ къ фону.

Этотъ фонъ мы тоже дѣлимъ на три категоріи: d_1, d_2 и d_3 по признаку (всего больше) соотвѣтствія съ мужскими группами c_1, c_2 и c_3 , а черезъ нихъ съ основными— a_1, a_2, a_3 . Тогда въ d_1 объединятся всѣ представительницы низшей (общественно и идейно) категоріи, примыкающія къ c_1 и представляющія съ этой стороны оппозицію какъ В, такъ и А, въ особенности же отгнѣняющіе В.

d_1 : Ласуискія, Марья Дмитріевна, Анна Васильевна, [Катя?], дамы изъ круга Ирины, В. М. Сипягина.

Катю включаемъ въ этотъ рядъ условно—хотя она не

сомнѣнно отгнѣняетъ Одинцову съ этой именно стороны, столь же несомнѣнно ея отличіе и именно композиціонное.

Въ d_2 объединимъ другую „оппозицію“—оппозицію (какъ и c_2) со стороны старозавѣтныхъ началъ, въ которыхъ этими образами признается право на жизнь, право на правду. Здѣсь сходство композиціонное совпадаетъ со сходствомъ типическимъ и психологическимъ; при этомъ рядъ d_2 представляется болѣе стройнымъ, чѣмъ рядъ c_2 , не говоря объ a_2 . Это и понятно: чѣмъ ближе къ центру движенія романа, тѣмъ менѣе допустимо для художника населять разные романы сходными образами—но въ фонѣ это сходство не вредитъ эстетическому впечатлѣнію.

Итакъ d_2 : Марья Тимофеевна; мать Базарова; Капитолина Марковна (въ Дымѣ) и Татьяна (въ Нови).

Въ Рудинѣ и Наканунѣ эти роли не замѣщены; у m-те Воспои и Августины Христіановны роли иныя, еще глубже уходящія въ фонъ.

d_3 опредѣляется по аналогіи съ c_3 . Это—Липина, Зоя, Кукинина, Суханчикова. Въ Дворянскомъ гнѣздѣ и Нови соотвѣтствій нѣтъ. Бѣленицына скорѣе дополняетъ d_1 —Марью Дмитріевну. Настасья Карповна, Агафья, Снандулія и (какъ сказано) Оимушка, а также—Аннушка (въ Наканунѣ) остаются въ еще болѣе глубокомъ фонѣ.

4.

Я потому остановился такъ подробно на анализѣ расположенія компонентъ, что приведеніе ихъ въ порядокъ должно помочь при анализѣ динамики романовъ, а изученіе динамики всего больше поможетъ приблизиться къ авторскимъ заданіямъ. Не знаю, нужно ли оговариваться, что, наблюдая стройность и симметричность въ статической композиціи шести тургеневскихъ романовъ, я не допускаю и тѣни мысли, что эта симметричность явилась результатомъ преднамѣреннаго замысла, что Тургеневъ механически разставлялъ, какъ шахматы, своихъ героевъ по заранѣе расчерченной доскѣ. Нѣтъ конечно. Тургеневъ вѣроятно такъ же мало думалъ о томъ, чтобы придать герою непременно антипода и единомысленника, чтобы расположить эпизодическія лица въ три

ряда, какъ Пушкинъ—о томъ, чтобы въ его ямбическихъ строкахъ преобладалъ четвертый пзонтъ. Творчество, въ самомъ существѣ своемъ, ирраціонально, но и ирраціональное подчинено законамъ и доступно изученію.

Попытаемся сдѣлать нѣсколько наблюденій надъ тургеневской динамикой, а остающійся вопросъ статики—постройку сцены—разсмотримъ въ связи съ ней.

Какъ въ расположеніи дѣйствующихъ лицъ мы нашли, взглянувъ на всѣ шесть романовъ, такъ сказать, съ высоты птичьяго полета, общую статическую схему—такъ, оглянувъ ихъ съ точки зрѣнія повѣствовательнаго движенія, найдемъ во всѣхъ то общее, чтó условимся называть динамической магистралью. Магистраль эта отчасти выясняется при наблюденіяхъ надъ расположеніемъ лицъ: *герой являясь въ новую для него среду, борется съ ней и, оказывая на нее болѣе или менѣе замѣтное воздѣйствіе, самъ испытываетъ воздѣйствія съ ея стороны.* Моменты побѣдъ и поражений колеблются, и конфликтъ разрѣшается различно. Нужно отмѣтить при этомъ нѣкоторыя особенности: 1) временное поле дѣйствія романа представляетъ собою лишь моментъ въ жизни героя: о прошломъ его мы узнаемъ лишь изъ авторскаго о немъ разсказа и лишь настолько, насколько это нужно для мотивировки происходящаго въ „полѣ дѣйствія“—то же относится къ будущему героя въ тѣхъ романахъ, главная часть которыхъ не кончается смертью героя—оно, какъ и прошлое, рисуется однѣми необходимыми чертами (Дворянское гнѣздо, Дымъ). 2) Столкновение со средой всегда совпадаетъ съ другого рода столкновениемъ—встрѣчей съ героиней; она выдѣляется изъ этой среды (въ той или иной мѣрѣ), являя собой какъ бы встрѣчное—(навстрѣчу герою и принесенной герою идеѣ)—движеніе, и подчиняясь (на долго или нѣтъ) воздѣйствію этой идеи. Движеніе романа заключается въ предстоящей каждому изъ героевъ борьбѣ съ ближайшими по композиціи противниками: a_1 , a_2 и a_3 но встрѣча А и В является не развязкой, а завязкой романовъ—центромъ, откуда расходятся лучи дальнѣйшихъ событій, уводящихъ отъ этого сочетанія. Въ развязкѣ—А и В опять (за однимъ исключеніемъ) разлучены.

5.

Въ Рудинѣ—четыре временныхъ момента. Одинъ—такъ сказать, доисторическій—до теченія романа совершившееся съ Рудинымъ; разсказъ объ этомъ включенъ въ составъ 5-й и 6-й главъ, и хотя не предшествуетъ роману, но предшествуетъ нашему основательному знакомству съ Рудинымъ: это разъясненія автора, замысловато вложенныя въ чужія рѣчи, колеблющіяся по настроеніямъ и тону. *Второй моментъ*—знакомство со средой, въ которой должна развиваться „историческая“ часть романа, явленіе Рудина и первая его воздѣйствія на среду. *Третій моментъ*—основной эпизодъ: воздѣйствіе на среду осложняется особымъ воздѣйствіемъ на Наталью и ея любовью къ Рудину, одновременно развивается борьба А съ a_1 , a_2 и a_3 . Очевидно, въ намѣренія автора входитъ дать временную побѣду противникамъ героя кромѣ a_2 —Пигасова, оппозиція котораго оказывается несостоятельной даже до комизма. Но исключая возможность побѣды a_2 , даже лишивъ его замѣтнаго значенія въ динамическомъ ходѣ романа, авторъ усилилъ противный герою станъ временнымъ соучастіемъ въ немъ a_3 (но c_3 и d_3 —Басистовъ и Липина—къ нему и временно не примыкаютъ). Такимъ образомъ, въ этомъ моментѣ герою противостоятъ:

a_1 , a_2 и a_3 — c_1 и d_1 (Ласунская и Пандалевскій), на его сторонѣ—В— c_1 и d_3 .

Интересна инсценировка этой борьбы. Романъ развивается въ двухъ пространственныхъ планахъ—въ имѣніи Ласунской и въ имѣніи Липиной. Этотъ второй планъ—какъ бы средоточіе заговора противъ героя, тамъ раздаются обвинительныя и разоблачительныя рѣчи, такъ происходитъ главное столкновение между Рудинымъ и Волинцевымъ и, какъ развязка, получается прощальное письмо Рудина. Но тамъ же происходитъ и его реабилитация. Это какъ бы вспомогательный къ главному—планъ.

Какъ ни кажется ничтожнымъ и неяркимъ Волинецъ, со своимъ *si peu de ressources dans la conversation*,—разсмотрѣніе динамики романа убѣждаетъ въ томъ, что сводится она къ борьбѣ Рудина именно съ Волинцевымъ. Въ этой борьбѣ несомнѣнно кромѣ прямого, фабульнаго значе-

ния—другое, подразумеваемое, если не символическое, то симптоматическое—значение борьбы романтика-теоретика с реалистом—практиком, и борьба именно типов—не идей; это слѣдует отмѣтить. Въ этой борьбѣ авторъ не становится прямо ни на одну изъ борющихся сторонъ, предпочитая роль сторонняго рассказчика. Видно это хотя бы изъ того, что Рудина авторъ ни на минуту не выпускаетъ изъ рукъ—не оставляетъ одного, и вводитъ насъ въ его внутренний міръ только окольными путями. Побѣда a_1 возможна только съ помощью союзниковъ. Первый изъ нихъ— a_2 —союзникъ временный, но не вполнѣ бесполезный: въ главѣ 7-й оба поставлены рядомъ въ открытомъ противодѣйствіи герою. Главу эту вообще можно считать центральной въ динамикѣ романа: она начинается признаніемъ Рудина въ любви къ Натальѣ—немедленно вслѣдъ за этимъ Рудинъ „натыкается“ на Волынцева, затѣмъ—столкновение съ обоими за столомъ, послѣ чего Рудинъ „уступилъ поле сраженія“ Пигасову, затѣмъ свиданіе въ бесѣдкѣ, заключившееся шпіонствомъ Пандалевскаго (ускореніе развязки). Внѣшнимъ и (невольнымъ) союзникомъ Волынцева былъ c_1 —Пандалевскій; нравственнымъ— a_3 —Лежневъ; рѣшающимъ же моментомъ въ „побѣдѣ“ Волынцева былъ—тоже независимый отъ его воли и усилій—конфликтъ между Рудинымъ и Натальей, давшій на этотъ разъ нравственную побѣду Натальѣ. Пораженіе Рудина и дало право Лежневу заключить—„а теперь дѣла твои поправляются“ (гл. 10): борьба заключена не вполнѣ ожидаемой развязкой—бракомъ Натальи съ Волынцевымъ—В+ a_1 —побѣдой Волынцева надъ Рудинымъ. Послѣ этой развязки тройственный союзъ— a_1 a_2 a_3 —рѣшительно распался. Волынцева вывели изъ борьбы счастливыя обстоятельства. Пигасовъ отвергнутъ недавними союзниками. Лежневъ самъ отпадаетъ отъ союза и вступаетъ въ ту роль, которая и была ему предназначена композиціей романа—товарища-единомышленника, выходца изъ одного съ героемъ гнѣзда. Въ четвертомъ моментѣ и подчеркнута эта связь ихъ: А+ a_3 . Четвертый моментъ начинается въ концѣ главы 12-й, гдѣ отъ „второго плана“ (усадыбы Липиной) вниманіе читателя переносится къ одиноко странствующему Рудину (дѣйствіе происходитъ черезъ два года послѣ центральной

развязки)—и въ эпилогѣ, отодвинутомъ еще на нѣсколько лѣтъ, гдѣ А и a_3 сознаютъ свою общность; заключеніе этого момента—смерть Рудина на баррикадѣ.

6.

Дворянское гнѣздо изъ всѣхъ романовъ Тургенева наиболѣе изучено—и именно со стороны композиціи. Талантливыя страницы Ап. Григорьева и въ недавнее время вдумчивыя наблюденія Овсяннико-Куликовскаго облегчаютъ знакомство съ романомъ, съ расположеніемъ въ немъ дѣйствующихъ лицъ и развитіемъ въ немъ дѣйствія. Однако, главный упрекъ, брошенный Ап. Григорьевымъ, слѣдуетъ отнести. Григорьевъ упрекаетъ Тургенева въ недоношенности романа, въ томъ, что „огромный холстъ, натянутый для огромной исторической картины“ имъ заполненъ лишь отчасти—уголками, что эскизы—такіе, какъ Леммъ и Михалевичъ, были бы понятны лишь при заполненіи всего холста, равно какъ и обобщеніе, сказавшееся въ рисовкѣ русской Лизы. Замѣчанія эти были бы справедливы, если бы была правда въ самомъ предположеніи съ „огромнымъ холстѣ“. Но можно смотрѣть и иначе и счесть всѣ намеки на обширность замысла (въ особенности, тщательное повѣствованіе о предкахъ Лаврецкаго)—своего рода инороднымъ тѣломъ въ романѣ. Какъ композиціонный пріемъ, такое раздвиженіе плановъ во времени для читателя Тургенева не новость, а слѣдуя Ап. Григорьеву, не съ равнымъ ли правомъ мы могли бы предположить и въ замыслѣ Рудина—эпопею о романтической кружковой интеллигенціи, или, тѣмъ болѣе, въ замыслѣ Нови—эпопею о хожденіи въ народъ? замыслы писателя узнаются сравненіемъ: упрекъ Григорьева, знавшаго лишь два тургеневскихъ романа—понятенъ, но для насъ этотъ упрекъ долженъ быть только толчкомъ къ новому пониманію композиціонныхъ пріемовъ Тургенева. Всѣ его романы правильнѣе назвать не недоношенными эпопеями, а „доношенными не—эпопеями“, повѣстями съ обиліемъ отклоненій отъ основной магистрали. Если динамика Рудина основана на открытой и непрерывной войнѣ между А и средой, гдѣ на сторонѣ А лишь ненадежные (d_1) или слабые (c_3) или временные (В) союзники, а подлинное союзничество (a_3)

вскрывается лишь къ концу романа—въ Дворянскомъ гнѣздѣ магистраль принимаетъ иное направленіе. Какъ и въ Рудинѣ, герой *появляется*, какъ бы вбрасывается въ чужую ему среду—съ характернымъ для Тургенева композиціоннымъ приѣмомъ, на который указаль Овсянко-Куликовскій: прибытіе героя *подготовлено* явленіемъ эпизодическихъ лицъ въ первыхъ сценахъ (замѣтимъ, что эта „подготовка“ проведена гораздо искуснѣе, чѣмъ въ Рудинѣ, гдѣ грубая по нарочитости и ненужно—торчащая сцена въ избѣ у больного мужика—ничѣмъ не оправдана). Какъ въ Рудинѣ, пояснительныя повѣствованія изъ прошлыхъ моментовъ жизни—даны уже послѣ явленія героя въ средѣ, на этотъ разъ отъ автора, т. е. безъ всякихъ загадокъ. Но отношеніе къ средѣ совершенно другое. Лаврецкій сразу становится въ *видимую* оппозицію ко всѣмъ: всѣмъ кажется чужимъ, всѣмъ чѣмъ нибудь да не угодилъ—Паншину и Марѣ Дмитріевнѣ (а₁ и d₁) отсутствіемъ „западническаго“ лоска, Лизѣ (гл. 22)—скептицизмомъ, именно, можетъ быть, западническимъ (хотя и не нѣмецкимъ), въ этомъ смыслѣ оппонируетъ онъ и Антону (гл. 21), и внутренно, даже Марѣ Тимофеевнѣ, наиболѣе рѣшительно принимающей его сторону.

Вкрапленные инороднымъ эпизодомъ отношенія его къ а₃—Михалевичу тоже двойственны: несмотря на общность идейной основы, между ними есть и антагонизмъ. И только постепенно, въ самомъ теченіи романа намѣчаются совсѣмъ инныя соотношенія: легкая отчужденность отъ всѣхъ вообще смѣняется рѣзкой отчужденностью отъ а₁ и d₁ и опредѣленнымъ сближеніемъ съ В а₂ d₂. Соотношеніе это начинается при встрѣчѣ двухъ родственныхъ душъ—Лаврецкаго и Лизы—но окончательно опредѣляющимъ моментомъ является внезапное (композиціонно очень рискованное!) вторженіе въ уже слагающіяся связи новаго элемента *b* (Варвары Павловны). Поэтому глава 36-я и переламываетъ романъ, и потому, тѣмъ болѣе (кромѣ основаній, замѣченныхъ Овсянко-Куликовскимъ) кстати—разсказъ о прошломъ Лизы (позже вставленный Тургеневымъ) въ главѣ 35-й.

Соотношенія до конца опредѣляются тѣми сценами главъ 39 и 40 й, гдѣ все, что мы обозначали знакомъ 1—т. е. всѣ явленія идейно-низшаго (по сравненію съ героемъ)

порядка и Паншинъ (а₁) и Марья Дмитріевна (d₁) и Геденовскій (с₁) отталкиваясь отъ А, притягиваются къ *b*. Оттолкновеніе Паншина отъ Лизы къ Варварѣ Павловнѣ настолько упрощаетъ чертежъ магистралей, что кажется художественно даже грубоватымъ. По ту сторону ряда *b*—а₁—с₁—d₁ располагается рядъ А—В—а₂—d₂; симптоматиченъ отзывъ Марѣ Тимофеевны о женѣ Лаврецкаго въ главѣ 42-й. Развязка—фактическая разлука Лаврецкаго и Лизы ничего не опровергаетъ, она только подчеркиваетъ ихъ духовное сродство, убѣждая въ этомъ сродствѣ. Тургеневъ сумѣлъ мудрой словесной скупостью избѣжать всякаго мелодраматизма: по тому и гениально Дворянское гнѣздо.

Но почему Лаврецкій не сразу опредѣлилъ свое родство съ тѣмъ міромъ—міромъ лучшаго въ Дворянскомъ гнѣздѣ—міромъ, гдѣ въ иной, сверхъ—исторической, и во всякомъ случаѣ сверхнациональной плоскости встрѣчаются Лемма и Лиза? Почему было возможно это колебаніе? Отвѣтъ на этотъ вопросъ есть вмѣстѣ разгадка типа Лаврецкаго, которому религіозная стихія, опредѣлившая Лизу и Лемму, осталась чужда. Потому-та самымъ непосредственнымъ притяженіемъ къ нему дѣла Марѣ Тимофеевны, развившая болѣе поверхностные, чѣмъ выраженные Лизой, слои почвы „дворянскаго гнѣзда“.

По сравненію съ Рудинимъ замѣтимъ, что романъ представляетъ собою шагъ впередъ въ смыслѣ композиціи именно *общественнаго* романа. Оставаясь въ предѣлахъ нашей схемы, напомнимъ, что борьба А и а₁ b Рудинѣ только намеками переходитъ рубежъ чисто-личныхъ несогласій; въ Дворянскомъ гнѣздѣ она уже опредѣленно изображается, какъ общественный конфликтъ между „русскимъ скептикомъ“ Лаврецкимъ и прямолейно плоскимъ западникомъ Паншинымъ. Лаврецкій не менѣе сложенъ, чѣмъ Рудинъ, но обусловленная его вторженіемъ въ среду (въ „дворянское гнѣздо“) динамика—слагается ровнѣе, яснѣе, чѣмъ въ капризныхъ изломахъ Рудинскаго построенія; объясняется это большей ясностью въ сочувствіи автора герою. Лиза, связанная съ сокровеннѣйшей глубиной „дворянскаго гнѣзда“, не можетъ кончить компромиссомъ; В+а₁ здѣсь неповторимо. Самоодвѣющія значенія Лаврецкаго и Лизы дѣлаютъ вопросъ объ

ихъ встрѣчѣ или разлукѣ—для динамики романа рѣшающимъ, и Лемма окончательно привлекаетъ въ „сочувственный и рядъ именно эта встрѣча.

Постройка сцены въ Дворянскомъ гнѣздѣ очень своеобразна. Бóльшая часть дѣйствія происходитъ въ домѣ Калитиныхъ—это центральная сцена, но все рѣзкое, все рѣшающее—изъ этого центра выдѣлено въ сосѣднія, дополнительные сцены—садъ, комнату Лемма, комнату Лаврецакого. Особнякомъ стоитъ второстепенный планъ—усадьба въ Васильевскомъ—тамъ переживаетъ Лаврецкій одинокія минуты раздумья и расчетовъ съ собой, тамъ же встрѣчается съ Михалевичемъ (который больше ни съ кѣмъ въ романѣ, кромѣ Лаврецакого, не связанъ), тамъ же сближается съ Леммомъ; первое подлинное сближеніе съ Лизой случается тамъ же. Если въ Рудинѣ второй планъ былъ мѣстомъ средоточія враговъ героя, здѣсь этотъ второй планъ—мѣсто соглашенія героя съ его союзниками и сбора силъ для предстоящей борьбы.

7.

Композиція Наканунѣ отличается отъ двухъ рассмотрѣнныхъ несомнѣнно ослабленной ролью героя, и эта ослабленность тѣмъ знаменательнѣе, чѣмъ менѣе входитъ въ авторскія намѣренія, чѣмъ больше хочетъ онъ надѣлать Инсарова творческой силой. Отмѣтимъ прежде всего позднее появленіе героя; это новый приемъ—появленія Рудина и Лаврецакого, хотя и подготовлялись эпизодическими и второстепенными лицами, но были оба раза внезапными, и имѣли значеніе какъ бы сигналовъ къ динамическому развитію романа. Здѣсь же до перваго фактическаго явленія Инсарова въ 7-й главѣ—шесть главъ, очевидно, посвященныхъ не только „подготовкѣ“, такъ какъ въ нихъ (и въ главахъ 8—10, до пріѣзда Инсарова къ Берсеневу) мобилизованы всѣ силы—В, а₂, а₃—(не говоря о фонѣ), и дѣйствіе, очевидно, начато.

Въ сущности, вся первая часть, которой можно считать 14 первыхъ главъ, развивается почти безъ участія Инсарова, хотя нѣтъ сомнѣній, что онъ—та ось, вокругъ которой романъ долженъ вращаться. И дальше динамическія соотношенія слагаются безъ видимаго участія Инсарова—руководя-

щая роль въ нихъ принадлежитъ не ему, а Еленѣ, на которой какъ бы лежитъ тяжесть борьбы за Инсарова. Есть правда въ ѣдкихъ вопросахъ Писарева: „Инсаровъ—герой, сильный человѣкъ; отчего же онъ постоянно предоставляетъ Еленѣ инициативу? Отчего Елена тащитъ его за собой?“ Конфликтъ тѣмъ не менѣе на лицо, нисколько не менѣе острый, чѣмъ въ двухъ первыхъ романахъ; среда отталкивается отъ вторгнувшагося въ нее героя еще болѣе рѣшительно, союзниковъ у Инсарова еще меньше, чѣмъ у Рудина (у котораго они были хоть и недолгіе и ненадежные) и у Лаврецакого (у котораго они съ ходомъ дѣйствія выясняются). У Инсарова—одинъ союзникъ рѣшительный (Елена) и одинъ нерѣшительный а₃ (Берсенева), моральное союзничество котораго осложняется личнымъ соперничествомъ, онъ же является композиціоннымъ звеномъ между А и В. И вотъ, несмотря на столь рѣзкій антагонизмъ между средой и одинокимъ героемъ, борьба ведется не имъ. Оппозиція а₂—Шубина и его композиціоннаго придатка—Увара Ивановича—ведется въ отсутствіе Инсарова. Къ этой оппозиціи, по инымъ основаніямъ, примыкаютъ с₁ и d₁ (родители); все осложняется двусмысленнымъ положеніемъ а₃ между героемъ и Еленой, наконецъ является а₁—Курнатовскій—который съ героемъ не сталкивается, и тяжесть отпора которому снова лежитъ на Еленѣ. Весь создавшійся композиціонный узелъ Елена разрушаетъ—не моральнымъ противодѣйствіемъ, а фактическимъ ударомъ—*разрывомъ со средой*. Этой безкомпромиссностью она приближается къ Лизѣ, несмотря на разную съ ней идейную основу. Не трудно замѣтить, что трагичность разрыва ощутима именно Еленой, а не Инсаровымъ, который съ этой средой не связанъ. Ничтожная роль, удѣленная Инсарову въ динамикѣ романа настолько не вяжется съ его предполагаемымъ типическимъ содержаніемъ, что неудивительны недоумѣнія критики: гдѣ же инсаровскія „дѣйствія“?

Разрывъ Елены со средой опредѣляетъ всю динамику романа, *борьба* со средой является къ нему лишь вступленіемъ. Вспомнимъ, что въ Рудинѣ героиня со средой примирилась, герой продолжаетъ борьбу. Въ Дворянскомъ гнѣздѣ остался въ *средѣ* герой, если не примиренный, то опредѣлив-

шій свои съ ней связи—героиня разорвана со средой, какъ и Елена, *для подвига* (что разъяснено прямолинейнымъ общественикамъ въ статьѣ Овсяннико-Куликовскаго).

Рѣшительный ударъ, раздавшійся въ развязкѣ романа, вновь какъ бы поколебалъ уже сложившіяся соотношенія, и мы наблюдаемъ нѣчто подобное притяженію a_2 (а отчасти и c_1 d_1) къ создавшейся группѣ $A—B$. Здѣсь— $A+B$ —развязка, и развязка единственная въ тургеневскихъ романахъ; врядъ ли не на комическій эффектъ рассчитано дополнение— a_1+d_3 (Курнатовскій и Зоя). Что касается главъ 33—34, онѣ составляютъ какъ бы часть эпилога, связаны съ нимъ и не измѣняютъ существа композиціи, законченной въ 32-й главѣ съ отъѣздомъ Елены.

Постройка сцены въ Наканунѣ особаго интереса не представляетъ.

8.

Магистраль Отцовъ и дѣтей аналогична магистральямъ разобранныхъ романовъ; динамика здѣсь опредѣляется одиночествомъ Базарова въ окружающемъ его мірѣ, точнѣе, въ окружающихъ его міркахъ. Этихъ мірковъ четыре, соотвѣтственно четыремъ планамъ—четыремъ построеннымъ въ пространствѣ сценамъ: во времени же эти сцены чередуются такъ: 1, 2, 3, 4, 1, 3, 4. Первая, третья и четвертая—усадыбы Кирсановыхъ, Одинцовой, Базаровыхъ, вторая—губернскій городъ—наименѣе значительна. Въ совокупности они, съ населяющими ихъ лицами составляютъ тотъ фонъ, въ которомъ Страховъ (врядъ ли, впрочемъ, въ соотвѣтствіи съ авторскими заданіями) видитъ „обиліе природы, прелесть искусства, женскую любовь, любовь родительскую—даже религію“... „Этотъ фонъ такъ ярокъ, такъ сверкаетъ, что огромная фигура Базарова вырѣзается на немъ отчетливо, но вмѣстѣ съ тѣмъ мрачно“¹⁾. Мрачность эта опредѣляется всего лучше отношеніями съ людьми. „Онъ вездѣ производитъ своей особой рѣзкій диссонансъ, онъ всѣхъ заставля-

етъ страдать своимъ присутствіемъ и существованіемъ“—подмѣчаетъ Писаревъ¹⁾. Аркадій— a_3 —спутникъ не разлучающійся съ Базаровымъ ни въ одномъ изъ его странствій, есть вмѣстѣ съ тѣмъ его единственный союзникъ; случайность и ненадежность этого союзничества—лучшее выраженіе трагизма судьбы Базарова.

Препятствія, стоящія на его пути, въ каждомъ изъ четырехъ плановъ, распределяются такъ: въ первомъ— a_2 , c_1 и b во второмъ— c_3 и d_3 , въ третьемъ— B и (косвенно!) d_1 , въ четвертомъ— c_2 и d_2 . Столкновенія начинаются еще въ 3-й главѣ, гдѣ Базаровъ, услышавъ, какъ Николай Петровичъ читаетъ изъ Пушкина, демонстративно кричитъ объ огнѣ для трубки; столкновеніе тѣмъ болѣе характерно, что самъ Николай Петровичъ настроенъ отнюдь не воинственно. Заранѣе ясно, что еще жесточе будутъ слѣдующія столкновенія. Интересно, что въ четвертый уже разъ вбрасывая героя въ чужую среду, Тургеневъ измѣняетъ своимъ композиціоннымъ приемамъ и молчитъ о прошломъ героя—зато съ обычной и большей, чѣмъ обычно, тщательностью повѣствуетъ о прошломъ обоихъ Кирсановыхъ, Өенички, Одинцовой; словомъ, *среда* освѣщена полнѣе, чѣмъ герой: о прошломъ же героя предоставляется заключать по знакомству съ бытомъ его „стариковъ“, а стало быть и съ воспитаніемъ.

Первыя девять главъ намѣчаютъ возможные расколы и опредѣленно ссорятъ Базарова съ a_2 (Павломъ Кирсановымъ); споръ обостряется въ главѣ 10-й, отдѣленной отъ 9-й двухнедѣльнымъ срокомъ. Случайныя встрѣчи въ городѣ съ Ситниковымъ (c_3) и Кукшиной (d_3) обостряютъ одиночество Базарова; эти мнимые единомышленники по матеріалистической и „нигилистической“ идейности показаны, быть можетъ, для доказательства, что союзниковъ и съ этой стороны у Базарова быть не можетъ. Немедленно перенесенное въ третій планъ дѣйствіе лишь видимо сближаетъ, но съ болѣе очевидностью различаетъ Базарова и Одинцовую: сближеніе съ ней—внѣ поля опредѣляющей героя идейности и тѣмъ самымъ зыско. Третій планъ далъ новыя отталкиванія:

¹⁾ Критич. статьи о Тургеневѣ и Л. Толстомъ. СПб. 1887 и въ „Собраніи критич. матеріаловъ“ В. Зелинскаго, вып. 2 ч. I, с. 270 и сл. (впервые въ журн. „Время“ 1862 № 4).

¹⁾ „Сочиненія“—и въ „Собр. критич. матеріаловъ“ В. Зелинскаго, въ п. 2, ч. I, с. 338 и сл.

уже самимъ Базаровымъ отталкиваемыхъ стариковъ (c_2 и d_2) — утѣшеніе, ждавшее здѣсь Базарова, конечно, не имѣло бы для души его рѣшающихъ слѣдствій; но здѣсь, въ лучшемъ изъ уголковъ томящей героя среды, сочувствіе ему было обезпечено; оттолкнувшись отсюда, онъ самъ обострялъ трагизмъ своей участи. И не случайно въ этомъ же планѣ произошла размолвка между Базаровымъ и Аркадіемъ, обнаружившая ненадежность связи $A-a_3$. За этими главами (20-й и 21-й) дѣйствіе катится внизъ, къ трагизму, все усиливающимся. Попытка сближенія съ Феничкой кажется вызовомъ судьбѣ—и безъ того трагически слагающейся—а дуэль съ Павломъ Кирсановымъ—удобной, все разрѣшающей развязкой. Возвращеніе въ старые планы—только замедленіе развязки, только послѣдняя черта, проведенная подъ разрывомъ съ В (разговоръ въ саду) и съ a_3 (сближеніе Аркадія съ Катей вполне удалило его отъ Базарова). Здѣсь какъ и въ Наканунѣ, сущность динамики закончена раньше формального конца: смертью Базарова только подчеркнута завершенность этого образа въ средѣ, гдѣ слагаются совсѣмъ иные отношенія по собственнымъ ея законамъ: $a_3 + d_1, c_1 + b$.

Тотъ же эффектъ производятъ подобныя развязки первыхъ трехъ романовъ: онѣ подчеркиваютъ разнородность среды и героя, въ чемъ и состоитъ динамическая магистраль этихъ романовъ.

Послѣдовательность *отталкиваній* въ романѣ схематически выражается такимъ рядомъ:

$$c_1 - a_2 - c_3 - d_3 - B - c_2 - d_2 - a_3 - b.$$

9.

Въ композиціи Дыма много общаго съ композиціей Отцовъ и дѣтей. И здѣсь и тамъ рѣзко начерчена и раздѣлена на отличныя одна отъ другой части—среда. Въ Дворянскомъ гнѣздѣ было *приближеніе* къ этой четкости, былъ рубежъ, разсѣкающій среду на двѣ полосы—близкую и враждебную герою, и каждой (хотя и съ оговорками) можно было дать общественно-историческое опредѣленіе (народная „почвенность и поверхностное „западничество“). Въ Рудинѣ и Наканунѣ все окружающее героя, несмотря на различіе общественныхъ типовъ, сливается въ одно враждебное ему

пятно, выдѣляются лишь случайныя, сочувственныя ему единицы. Наконецъ, въ Отцахъ и дѣтяхъ, планъ дѣйствія разсѣченъ уже не на двѣ, а на четыре части, изъ которыхъ три опредѣлимы и съ общественно-исторической стороны. Это—1) дворянство въ его вещественно-бытовыхъ и принципиальныхъ устояхъ, 2) слои сверхсословной бытовой почвенности (въ старикахъ Базаровыхъ сословность затуманена; они—родня и Марей Тимовыхъ и Агаевъ и Антону), 3) поверхностный слой „поколебленнаго быта“—поверхностно воспринятый и уже ставшій бытовымъ нигилизмъ. Тѣ же три слоя—въ Дымѣ; первый и третій—въ корикатурѣ генеральскихъ и губаревскихъ сборищъ, второй—въ привлекательныхъ образахъ Капитолины Марковны (d_2) и Тани (b). Роль героя, въ столкновеніи съ этими кругами, совершенно на этотъ разъ пассивна, да ему—не выразителю идеи—и не за что бороться; молчаливая оппозиционность его на собраніяхъ того и другого круга, опредѣляя его только отрицательно, въ счетъ не идетъ. Здѣсь, въ Дымѣ, не герой вторгается въ среду, а среда, съ разныхъ сторонъ вторгается въ жизнь героя, при чемъ отталкиванія и притяженія его отъ круга къ кругу обусловлены личными, а не идейными обстоятельствами; молчаливо подразумевается, впрочемъ, большая близость его по существу къ почвеннымъ b и d_2 . Изъ знакомаго намъ динамическаго положенія—воздѣйствія героя на среду съ воздѣйствіемъ на героиню въ центрѣ дѣйствія—сохраняется только послѣднее—въ воздѣйствіи Литвинова на Ирину. Заданіе—расторгнуть a_1 и В—оказалось здѣсь не разрѣшено (какъ разрѣшено, хотя и трагически, въ Дворянскомъ гнѣздѣ и легко—въ Наканунѣ и Нови). Динамика Дыма разрѣшается двумя компромиссами: $a_1 + B, A + b$ —наиболѣе элементарный исходъ борьбы, которая, въ сущности, не начиналась.

Композиціонныя особенности Дыма объясняются противорѣчіемъ между замысломъ *общественнаго романа* и исполненіемъ, гдѣ вся динамика опредѣлена внѣ—общественными мотивами, а динамическія паузы заполнены инородными элементами, безуспѣшно претендующими на связь съ динамикой романа: это—прологъ т. е. 1-я глава съ сатирическими выпадами противъ баденской публики; всѣ сцены, гдѣ яв-

ляются c_3 (губаревская компанія) и всѣ резонерскія пустоты Потугина, который оппонируетъ „никому“, въ ничто изливать свое западничество. Полусочувственные, полусоперническія отношенія между Литвиновымъ и Потугинымъ отчасти напоминаютъ отношенія Лаврецакого и Лемма, но тамъ a_2 и A *идейно*, здѣсь только лично—притягиваются и отталкиваются, хотя по очевиднымъ замысламъ автора изъ нихъ обоихъ какъ разъ Потугинъ, а не Леммъ претендуетъ на идейность. Очень скромный общественно-типическій смыслъ приданъ образу „русскаго практика“ Литвинова, бравирующаго отсутствіемъ политическихъ убѣжденій и равно чужого во всѣхъ станахъ, но вслѣдствіе не силы (какъ Базаровъ), а скорѣе слабости и блѣдности личнаго темперамента; смыслъ этотъ нашелъ единственное выраженіе въ колебаніяхъ между В и b —Ириной и Таней. Но и здѣсь Ирина лишь случайная выразительница своего слоя, и не „словесными“ чертами притягиваетъ Литвинова (выясненіе этой „случайности“ ея облика—задача и единственное оправданіе прыжка въ прошлое главъ 7, 8 и 9-й). Исходъ — $A + b$ — является поэтому въ достаточной мѣрѣ предрѣшеннымъ.

10.

Архитектурныя ошибки Дыма удачно избѣгнуты въ Нови, которая въ этомъ смыслѣ построена стройно—общественно-идейныя соотношенія ея ясны; постройка сцены, (которая въ Дымѣ такъ же мало замѣчательна, какъ въ Наканунѣ), гармонизируетъ съ идейными намѣреніями. Упреки Михайловскаго („на счетъ движенія любовнаго мы получаемъ матеріалу очень достаточно... но какъ зарождаются, растутъ падаютъ чувства и идеи политическія, это остается въ туманѣ“) имѣли, вѣроятно, иныя цѣли, далекія отъ цѣлей художественнаго анализа. По существу замѣтимъ, что „политическія“ *идеи*, какъ и всегда у Тургенева, составляютъ органическое цѣлое съ другими элементами, образующими *типы*, и въ составѣ этого цѣлага ясны, а не туманны.

Почти эффектомъ кажется сосредоточеніе и пролога и эпилога въ Петербургѣ, гдѣ дѣйствіе подготавливается (A въ окруженіи союзниковъ— c_2 , c_3 и b : явленіе c_1 (Сипягина) свя-

зываетъ прологъ съ центральной частью, тѣ же c_2 и b подводятъ итоги въ эпилогѣ.

Центръ дѣйствія раздѣленъ на два пространственныхъ плана, которымъ почти соотвѣтствуютъ два временныхъ—это „у Сипягиныхъ“ и внѣ ихъ усадьбы (въ городѣ, у Маркелова и, наконецъ, на фабрикѣ у Соломина). Есть соотвѣстствіе между двумя этими планами (сипягинскимъ и не-сипягинскимъ) и идейнымъ смысломъ событій и лицъ, причастныхъ каждому—соотвѣстствіе, напоминающее такое же въ Отцахъ и Дѣтяхъ. Разновидности „среды“ обозначились и здѣсь: одна, аристократическая—полно—типами a_1 c_1 d_1 ; другая—намёками отдѣльныхъ пятенъ фона: патріархальна—карикатурнымъ пятномъ дома Субочевыхъ, нигилистическая—карикатурой Голушкина и закулисныхъ Василія Николаича и Кислякова. Къ нимъ примыкаетъ центральный общественно-идейный кругъ—Неждановъ и его союзники. Впервые въ тургеневскомъ романѣ герой окруженъ и явными союзниками (b , B , a_3 c_3) и дружественной оппозиціей (a_2 c_2 d_2). Уже эта стройность въ расположеніи компонентъ указываетъ, что заданіе героя двойственно.

Первое—сломить сопротивление сипягинской части средѣ— a_1 c_1 d_1 . Необходимость исполненія этой части задачи нарастаетъ въ первой части романа, начиная съ 5-й главы, и исполняется въ началѣ второй части. Разрыву „однимъ ударомъ“ предшествуетъ нарастаніе враждебности между AB и c_1 d_1 и открытыя столкновенія $A—a_1$, $B—d_1$. Побѣда, какъ моральная, такъ и фактическая, на лицо. Остается *вторая*, сложнѣйшая задача, для которой преодоленіе среды—не цѣль, а средство (также, какъ въ Наканунѣ); задача, которая должна быть достигнута совмѣстно съ B , b , a_3 c_3 при преодоленіи новаго (и казалось бы—легчайшаго) противо-дѣйствія a_2 c_2 d_2 , (a_2 по преимуществу). Но эта задача Неждановымъ отбрасывается, какъ психологически—непосильная. Динамика приводитъ къ побѣдѣ a_2 надъ A (что и дало поводъ считать побѣдителя главнымъ героемъ) и къ сочетанію $B + a_2$, какъ развязкѣ.

Съ Наканунѣ сближается романъ активной ролью (и типически и въ динамикѣ), приданной B (Маріаннѣ—Еленѣ), и отношеніями a_3 (Маркелова)—Берсенева къ A , осложнен-

ными личнымъ соперничествомъ; и тамъ и здѣсь a_3 склоняется—тамъ передъ сильнѣйшимъ, здѣсь передъ слабѣйшимъ товарищемъ. Но четкость плановъ и соотношеній приводятъ на память не Наканунъ, а композиціонно-стройные романы—Дворянское гнѣздо, Отцовъ и дѣтей.

II.

Тургеневъ создалъ своеобразный типъ общественнаго романа, *статика* котораго заключается въ группировкѣ общественно-типическихъ компонентъ, по отношеніямъ идейнаго равенства и неравенства, единомыслія и разномыслія, а *динамика*—въ отношеніяхъ героя къ средѣ и борьбѣ съ ней. Чѣмъ органичнѣе связана психологическая интрига романа съ ея общественно-идейными заданіями, тѣмъ стройнѣе композиція.

Динамическія магистрали романовъ опредѣляются такъ:

Рудинъ: Герой, пройдя черезъ среду, явно-враждебную или мнимо-дружелюбную, не сумѣвъ удержать надежнѣйшаго изъ союзниковъ (В),—въ иномъ, зарубежномъ по отношенію къ центру романа планѣ продолжаетъ безнадежную борьбу со средой. На сторонѣ героя: В, c_3 d_3 —противъ: a_1 a_2 a_3 (врем.) c_1 d_1 .

въ развязкѣ А и a_3 —В + a_1

Дворянское гнѣздо. Среда раскалывается на близкихъ и чуждыхъ, группирующихся вокругъ А и b , какъ центровъ; расколъ этотъ, вызвавъ трагическій разрывъ героини со средой, оставляетъ героя пассивнымъ соучастникомъ вновь опредѣлившихся идейныхъ соотношеній:

А—В— a_2 — c_2 — d_2 — a_3 .

b — a_1 c_1 d_1 .

Наканунъ. Одинокіе въ средѣ герой и героиня ломаютъ сопротивление среды для исполненія иной, уже „зарубежной“ задачи.

Здѣсь противъ А и В все— a_1 , a_2 , c_1 , d_1 , d_3 и, въ сущности, a_3 .

Развязка—А + В, a_1 + d_3 .

Отцы и дѣти. Оттолкнувшись отъ всѣхъ элементовъ среды, какъ явно враждебныхъ, такъ и мнимо-дружелюб-

ныхъ, герой остается трагически одинокъ. Здѣсь все противъ А; временные союзники— a_3 и В. въ развязкѣ— a_3 + d_1 .

Дымъ. Колебанія героя между В и b , при одновременномъ отталкиваніи отъ элементовъ среды, близкихъ къ a_1 и имъ противоположныхъ (c_3 — d_3), развязываются соединеніями А + b , В + a_1 .

Новь. Преодолевъ препятствія въ одной части среды при поддержкѣ другой—полярной—части, герой, не исполнивъ дальнѣйшихъ предстоящихъ ему задачъ, гибнетъ.

Здѣсь явно противъ героя только a_1 c_1 d_1 , но намѣчается новый отколъ—В и a_2 —въ развязкѣ полное одиночество (и смерть).

Романы допускаютъ различныя группировки по различнымъ признакамъ. По признаку историко-типической четкости въ рисунокѣ среды первые три романа отличаются отъ трехъ послѣднихъ, гдѣ общественныя отношенія рѣзче выражены и разновидности разнообразнѣе окрашены. Говоря словами одного изъ изслѣдователей (К. Истомина) здѣсь „центр тяжести переносится съ героевъ на толпу, на тотъ быть, который питаетъ и кормитъ своихъ героев“¹⁾. То, что г. Истоминъ считалъ признакомъ „гоголевской“ полосы тургеневского творчества (до 50-хъ гг.)—всплываетъ съ еще большей четкостью въ 60-хъ и 70-хъ гг. Въ другихъ отношеніяхъ можно сблизить Рудина и Отцовъ и дѣтей—въ обоихъ романахъ герой, оттолкнувшись отъ враждебнаго и оттолкнувъ дружеское (Рудинъ—Наталью и Басистова, Базаровъ—родителей), умираетъ одинокимъ, сохраняя неизмѣннымъ свой идейный обликъ. *Дворянское гнѣздо* и *Наканунъ* объединены образомъ безкомпромиссной героини; отсюда безысходный трагизмъ обоихъ романовъ. *Дворянское гнѣздо* и *Дымъ* имѣютъ общее въ притяженіи героя къ патриархальной почвенности которая, однако, въ *Дворянскомъ гнѣздѣ* представлена въ глубочайшемъ и идеальнѣйшемъ выраженіи, а въ *Дымѣ*—въ плоскомъ и среднемъ. Оба романа связаны съ Новью особой цѣльностью группы a_1 c_1 d_1 (къ которой въ первомъ примыкаетъ b)—т. е. той рутинно-пошлой

¹⁾ К. Истоминъ. „Старая манера“ Тургенева. Извѣстная Отд. р. яз. и слов. Ак. Наукъ 1913. II—III.

среды, которая въ этихъ трехъ романахъ обрисована съ нарочитой утрировкой—не въ примѣръ Отцамъ и дѣтямъ, гдѣ соотвѣтственные лица явлены въ значительно смягченномъ видѣ, почти въ идеализаціи, какъ ни отрицалъ это самъ Тургеневъ.

12.

Кончая этотъ очеркъ, я не считаю задачу исчерпанной. Я намѣтилъ только статическія схемы и динамическія магистраліи романовъ, но есть цѣлый рядъ любопытнѣйшихъ подробностей, требующихъ изученія. Такъ, почти не затронуты мной осложненія динамическаго хода и значенія отдѣльных моментовъ разсказа для динамики цѣлаго—то надѣ чѣмъ отчасти задумывался Овсяннико-Куликовскій въ разборѣ *Дворянскаго гнѣзда*. Важно также изучить приемы, которыми строится романъ приемы характеристики—авторскія поясненія, изображеніе въ дѣйствіи, въ разговорѣ, въ раздумьѣ; монологъ и діалогъ, письмо, дневникъ (Елена), лирическое стихотвореніе (Михалевичъ и Неждановъ). Интересно, въ какой мѣрѣ наблюдаетъ авторъ за ходомъ дѣйствія, и оставляетъ ли читателя наединѣ съ героемъ (какъ съ Лаврецькимъ, Литвиновымъ, Неждановымъ) или показываетъ его только на людяхъ (какъ Рудина, Инсарова и Базарова).

Нечего и говорить о томъ, что *изученной* можно считать композицію Тургенева только тогда, когда будутъ приведены всѣ нужныя параллели—и съ другими, не романскими композиціями самого Тургенева, и съ композиціями его учителей, предшественниковъ и современниковъ, отечественныхъ и чужестранныхъ. Такъ, голословное подозрѣніе Еуренина, что „компановка“ образа Елены заимствована у Жоржъ Сандъ¹⁾ могло бы быть провѣрено и по композиціямъ французской романистки. Еще интереснѣе могутъ быть аналогіи съ англичанами, къ которымъ отсылаетъ насъ самъ Тургеневъ: они по его словамъ, „одни овладѣли этимъ искусствомъ“—искусствомъ „постройки романа“²⁾ (письмо Стечкину 1878 года).

¹⁾ Литерат. дѣят. Тургенева. СПб. 1884 и въ „Собраніи критич. матеріаловъ“ В. Зелинскаго, вып. 2, ч. I, с. 175.

²⁾ Н. Гутьяръ. И. С. Тургеневъ, стр. 373.

Наконецъ, изученіе композиціи лишь тогда можно будетъ считать не безплоднымъ, когда будутъ установлены точныя соотношенія между творческими приемами и творческой психологіей; когда наблюденія надъ композиціей (какъ и надъ стилемъ) прольютъ хоть отчасти свѣтъ на міровоззрѣніе писателя, на строй его творческой личности—а это—предѣльная задача всѣхъ историко-литературныхъ изученій. Все, что мы называемъ еще сбивчивыми именами техники, стиля, манеры—для личности художника—то же, что внѣшній міръ для фихтевскаго Я: рядъ непрерывно создаваемыхъ и преодолюваемыхъ преградъ. Угадать законы этого созиданія и разрушенія, возвести ихъ къ душѣ создателя и разрушителя—творца-художника—вотъ заманчивая и далекая цѣль! Отъ этой цѣли очеркъ мой, конечно, далекъ.

Василій Гунинъ.

Послѣдняя поэма Тургенева.

Senilia.

„Стихотворенія въ прозѣ“ кажутся на первый взглядъ случайными листками, оброненными изъ записной книжки писателя, чѣмъ то въ родѣ безсмертныхъ черновиковъ Паскаля въ русской литературѣ. На самомъ дѣлѣ въ кажущейся отрывочности этихъ Тургеневскихъ набросковъ господствуетъ органическое единство и полная спаянность частей вокругъ крѣпкихъ стержней основныхъ замысловъ. Это строго согласованное, сжатое тисками трудной, искусной и совершенной формы, отшлифованное и законченное созданіе представляетъ въ своемъ цѣломъ поэму о пройденномъ жизненномъ пути, напоминающую исповѣди средневѣковой поэзіи по охвату долготѣяго личного опыта и стройности своей сложной композиціи.

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

I.

Метры и ритмы.

1.

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

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

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

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

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

Поэтъ, подслушивавшій нѣкогда звеняшія пѣсни духовъ надъ дремлющей Парашей, не умеръ въ Тургеневѣ. У прозаиковъ, начинавшихъ свою литературную работу стихами, остается навсегда какое то воспоминаніе о своей первоначальной творческой работѣ. Они навсегда избавлены отъ тяжести, неуклюжихъ структуръ, глухихъ словесныхъ сочетаній, тусклости и грузной неповоротливости повѣствовательной прозы. Напротивъ, внутренняя напѣвность, скрытая ритмичность стиха, неуловимая музыкальность въ сочетаніяхъ фразы сообщаютъ ихъ страницамъ живое біеніе скандированныхъ строкъ и словно превращаютъ ихъ абзацы въ строфы. Уже въ „Трехъ встрѣчахъ“ и въ „Запискахъ охотника“ Тургеневскій языкъ часто выходитъ за предѣлы прозы и въ нѣкоторыхъ описательныхъ или лирическихъ страницахъ начинаетъ звенѣть напѣвнѣе, чѣмъ въ строфахъ его раннихъ поэмъ. Впослѣдствіи, въ такихъ созданіяхъ, какъ „Призраки“, „Довольно“ или „Пѣснь торжествующей любви“, создается особый видъ словесной формы, сочетающей всѣ приемы и средства поэтической рѣчи съ видимой внѣшней прозой изложенія. Въ „Сениліяхъ“ этотъ труднѣйшій стилистическій опытъ достигаетъ высшаго мастерства и исключительнаго ритмическаго богатства.

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

I had a dream, which was not all a dream.
The bright sun was extinguish'd...

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

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

Стоитъ перечестъ его письмо къ юношѣ Константину Леонтьеву, приславшему ему поэму въ гекзаметрахъ, чтобы убѣдиться въ тонкой и точной освѣдомленности Тургенева во всѣхъ тайнахъ античной и новой метрики. Это цѣлое разсужденіе о гекзаметрѣ съ подробнымъ указаніемъ всѣхъ средствъ къ повышенію его гибкости и разнообразія, съ изложеніемъ законовъ, превращающихъ гомеровскій размѣръ въ пентаметръ, съ анализомъ метрическихъ свойствъ новыхъ языковъ и всѣхъ условій ихъ музыкальности, разрешающихъ приравнивать ударные слоги къ древнимъ долгимъ. Слѣдуютъ примѣры и указанія на гекзаметры Воейкова, Гнѣдича, Жуковскаго. Все письмо обильно пересыпано об-

разцами различных метрических схемъ, превращающихъ этотъ отвѣтъ литературному дебютанту въ интереснѣйшую страницу по теоріи поэзіи.

Вотъ одно изъ многочисленныхъ указаній Тургенева объ искусствѣ неполныхъ гекзаметровъ.

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

Только и было, что *пять* и т. д.

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

Ягодъ багровыхъ пучки *выставляла*. Ландышей скромныхъ...

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

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

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

Если подвергнуть сравнительному музыкальному анализу его страницы, въ нихъ несомнѣнно обнаружатся впечатлѣнія и воспоминанія этихъ досуговъ меломана. Въ кантатѣ Лемма раскроется, быть можетъ, отзвукъ Баховской магнификаты, въ Пѣсни торжествующей любви отголоски звуковой дьявольщины Паганини или острый эротизмъ ролянаго сатаниста Листа, въ дуэтѣ буколическихъ старичковъ—старинныя ими-

таціи Моцарта или Рамо, а въ ритмѣ нѣкоторыхъ строфъ Сенилій воспоминанія о трагическомъ Глюкѣ. Во всякомъ случаѣ, постоянное питаніе его творчества духомъ музыки должно было сообщить глубокую тональность его лирическимъ страницамъ.

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

Здѣсь прежде всего классическій размѣръ русской метрики—ямбъ. Тургеневъ даетъ нѣсколько великолѣпныхъ образцовъ ямбическаго метра. Таковъ въ „Нимфахъ“ вырвавшийся стихъ:

Живая алость обнаженныхъ тѣлъ,

или въ очеркѣ „Камень“ завершеніе одной изъ фразъ:

И весь горѣлъ огнистыми цвѣтами.

Въ обоихъ случаяхъ пятистопныя ямбическія стопы перерождаются по обычному закону въ пэонъ 4-го вида. Получаются схемы:

1. — — | — — | — — — — | — —

2. — — | — — | — — | — — — — | — —

Тургеневъ цѣнилъ и четырехстопный ямбъ, этотъ органический размѣръ русской поэмы. Онъ широко имъ пользовался въ ранній періодъ, въ эпоху „Помѣщика“ и „Разговора“. Уже тогда онъ могъ бы повторить за другимъ поэтомъ:

Мой быстрый ямбъ четырехстопный.

Мой говорливый скороходъ.

Прекрасный образецъ четырехстопнаго ямба, не раствореннаго пиррихіями, даетъ онъ въ разсказѣ „Повѣсить его*! Это классическій типъ пушкинскаго ямба, напоминающій стихъ полтавскаго боя, быстрый, стремительный, уносящійся безъ удержу въ смѣнѣ легкихъ односложныхъ словъ:

— — | — — | — — | — — | — —

Весь штабъ помчался вслѣдъ за нимъ.

Это—не единственный случай четырехстопнаго ямба въ

„Стихотворенія въ прозѣ“. Въ „Старикѣ“ находимъ ямбическое двустишіе, завершенное пеономъ 4-ымъ:

— — | — — | — — | — —
Сожмись и ты, уйди въ себя,

— — | — — | — — | — —
Въ свои воспоминанья...

Чисто ямбическое двустишіе безъ нюансировки пеономъ улавливаемъ въ „Нимфахъ“. Это легкій трехстопный ямбъ:

Я слышалъ за собою
Неровный длинный вздохъ...

Прекрасное ямбическое двустишіе классическаго четырехстопнаго типа съ замѣчательно удачнымъ пеономъ, какъ бы вносящемъ спокойствіе и плавность въ иконописные контуры, встрѣчается въ „Христѣ“:

Глаза глядятъ немного въ высь
Внимательно и тихо.

Нѣкоторая перестановка удареній на послѣднихъ слогахъ сообщаетъ простую торжественность религіознаго раздумія начальнымъ словамъ „Молитвы“:

О чемъ бы ни молился человекъ,
Онъ молится о чудѣ.

Увеличивая количество стопъ въ ямбическомъ размѣрѣ, Тургеневъ сообщаетъ своимъ стихамъ болѣе эпическій тонъ. Это достигается уже пятистопными ямбами, обычно смягченными пеономъ сочетаніями. Таковы слѣдующія строки въ „Разговорѣ“.

— — | — — | — — | — — | — —
Сѣрбуютъ груди скупенныхъ камней

или въ „Старухѣ“:

— — | — — | — — | — — | — —
и впереди опять темнѣтъ яма.

Пеономъ въ первомъ случаѣ завершается стихъ, во второмъ открывается. Промежуточнымъ пиррихемъ смягчается очеркъ фразы въ пятистопномъ ямбѣ „Монаха“:

— — | — — | — — | — — | — —
Онъ жилъ одною сладостью молитвы.

Типъ такого пятистопнаго ямба обыченъ для фразы „Сенилій“. Онъ встрѣчается въ отрывкѣ „Мы еще повоюемъ“:

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

Морозъ скрипитъ и злится за стѣною...

Одинъ изъ лучшихъ образцовъ этого пятистопнаго ямба Тургеневъ даетъ въ фантазіи „Конечъ свѣта“, въ достигающей поразительнаго эффекта фразѣ:

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

Наконецъ, мы находимъ въ „Стихотвореніяхъ въ прозѣ“ и ямбы шестистопные съ обычными пеономическими видоизмѣненіями. Таковъ, напр., въ „Восточной легендѣ“ стихъ:

— — | — — | — — | — — | — — | — —
Листва на немъ была лазореваго цвѣта.

или же въ „Нимфахъ“:

Игривѣ ручьевъ, болтавшихъ подъ травой.

По той же схемѣ располагается восклицаніе:

Какъ чистъ и нѣженъ обликъ юнаго лица!

Такъ разнообразится пеономъ различныхъ видовъ или пиррихиями ямбъ ритмической прозы Тургенева. Онъ являетъ въ этомъ разнообразіи, всѣ органическія свойства русскаго ямба съ его тенденціей къ сочетанію своихъ стопъ съ другими размѣрами; вѣдь по открытому Андреемъ Бѣлымъ закону, „чисто выдержаннаго ямба не существуетъ въ русскомъ языкѣ вовсе; почти всегда мы имѣемъ комбинацію ямба съ пеономъ, пиррихемъ, спондеемъ и т. д.“ (Символизмъ, 256).

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

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

— — | — — | — —
Умерь воздухъ, что ли?

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

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

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

Вдругъ вдоль улицы раздался
Дружный конскій топотъ.

(„Повѣсить его!“)

Изъ трехсложныхъ размѣровъ въ „Стихотвореніяхъ въ прозѣ“ часто попадаютъ анапесты и амфибрахій. Разсказъ о быстромъ и внезапномъ эффектѣ естественно облакается анапестомъ. Размѣръ этотъ встрѣчаемъ въ „Восточной легендѣ“:

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

или же въ описательныхъ строкахъ „Деревни“:

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

Пятистопный анапестъ встрѣчается въ пейзажномъ описаніи отрывка „Роза“ (при недостающихъ въ первой строкѣ двухъ начальныхъ стопъ):

— — — | — — — | — — — | — — — | — — —
... Сады передъ домомъ горѣли и дымился
Весь залитый пожаромъ зари и потопомъ дождя.

Иногда въ описаніяхъ встрѣчается рѣдкое сочетаніе анапеста съ амфибрахіемъ:

— — — | — — — | — — — | — — — | — — —
Одноцвѣтное небо виситъ надъ нею какъ пологъ.
(„Конецъ свѣта“).

Часто встрѣчаются и самостоятельные амфибрахій. Такова начальная строка „Старухи“:

Я шель по широкому полю одинъ,

или въ апокалиптической фантазіи о послѣдней космической трагедіи:

Мнѣ тошно на сердцѣ отъ этого писку.

Рѣже встрѣчаются дактилическія стопы. Но и онѣ здѣсь имѣются и даже слагаются подчасъ въ чистѣйшіе, безукоризненные гексаметры. Двухстопный дактиль находимъ въ богатой ритмами фантазіи „Конецъ свѣта“:

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

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

— — — | — — — | — — — | — — — | — — — | — — —
Долгое время онъ жилъ припѣваючи, но понемногу...
(„Дуракъ“).

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

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

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

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

Они ходятъ вдоль и поперекъ

Молча, словно крадучись. Они

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

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

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

Это небо точно саванъ...

Умерь воздухъ, что ли? (Хорей)

Гляньте! Гляньте! Земля провалилась. (Анапестъ).

Мы всѣ столпились у окна (Ямбъ)

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

Оно сейчасъ насъ всѣхъ затопитъ. (Ямбъ).

Оно растеть, растеть громадно. (Ямбъ)
 Оно летить, летить на насъ! (Ямбъ)
 Все задрожало вокругъ. (Дактиль)
 И трескъ, и громъ, и тысячегортанный,
 Желѣзный лай... (Ямбъ)
 Едва переводя дыханье, я
 Проснулся... (Ямбъ)

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

2.

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

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

Своеобразнѣйшая словесная ткань „Сенилій“ приближается къ размѣрамъ народной поэзіи или свободного стиха. Тонкими приѣмами нюансировокъ и комбинацій различныхъ размѣровъ Тургеневъ достигаетъ подчасъ этихъ непосредственныхъ эффектовъ устной поэзіи. Таковы, напр. соединенія пѣоновъ 3-го вида съ хореемъ въ очеркѣ „Маша“:

И съ чего ей было помирать—то?

или тамъ же:

Да ладонью по землѣ какъ хлопну!

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

Заплакалъ я туготка, сѣлъ на избяной полъ
 Да ладонью по землѣ какъ хлопну!
 Ненасытная, говорю, утроба!
 Сожрала ты ее, сожри жъ и меня!..

Часто проза Тургеневскихъ „Сенилій“ пріобрѣтаетъ ритмъ свободного стиха, приближаясь къ формѣ поэмъ Верхарна или Янри де Ренье. Въ опредѣленномъ, законченномъ и точно зафиксированномъ метрѣ она дышетъ бѣніемъ внутренняго ритма, располагающаго ея фразы по схемѣ маленькихъ поэмъ, написанныхъ по принципу *vers-libre* а.

То нимфы, нимфы,
 Дріады, вакханки,
 Бѣжали съ высотъ въ равнину..
 Локоны выются по божественнымъ головамъ,
 Стройныя руки поднимаютъ вѣнки и тимпаны
 И смѣхъ,

Сверкающій, олимпійскій смѣхъ
 Бѣжитъ и катится вмѣстѣ съ ними.
 Впереди несется богиня.

Она выше и прекраснѣе всѣхъ,—
 Колчанъ за плечами, въ рукахъ лукъ,
 На поднятыхъ кудряхъ серебристый серпъ луны
 Діана это ты?

Я слышалъ за собою
 Неровный длинный вздохъ,
 Подобный тренетанью
 Лопнувшей струны,
 —И когда я обернулся снова
 Уже отъ нимфъ не осталось слѣда.
 Широкий лѣсъ зеленѣлъ попрежнему
 И только мѣстами
 Сквозь частую сѣть вѣтвей
 Виднѣлись, таяли клочки

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

Чего-то бѣлаго.

Были ли то туники нимфъ,

Поднимался ли паръ со дна долинъ—

Не знаю.

Но какъ мнѣ было жаль исчерзнувшихъ богины!

Послѣдняя строка представляет собой шестистопный ямбъ съ обычными пэонами. Но большинство строкъ не представляют законченныхъ размѣровъ и выражаютъ общую лирическую напѣвность отрывка. Ту же форму свободного стиха находимъ и въ другихъ Сениліяхъ. Диоирамбическимъ тономъ звучитъ отрывокъ изъ „Двухъ четверостишій“:

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

Пришлось бы выписывать изъ этой послѣдней Тургеневской поэмы цѣлая страница, какъ „Лазурное царство“ или „Какъ хороши, какъ свѣжи были розы“, чтобъ привести лучшіе образцы этой своеобразной поэтической рѣчи. Ограничимся еще двумя отрывками.

Передо мною,
То золотомъ, то посеребреннымъ моремъ
Раскинулась и пестрѣла
Спѣлая рожь.
Но не бѣгало зыби по этому морю;
Не струился душный воздухъ:
Назрѣвала гроза великая.
Солнце еще свѣтило горячо и тускло;

Но тамъ за рожью,

Не слишкомъ далеко,

Темно-синяя туча лежала грузной громадой

На цѣлой половинѣ небосклона.

Все притаилось.

Все изнывало подъ зловѣщимъ блескомъ

Послѣднихъ солнечныхъ лучей...

Только гдѣ то вблизи

Упорно шепталь и хлопаль

Одинокій крупный листъ лопуха.

Какъ сильно пахнетъ полынь на межахъ!

Я глядѣлъ на синюю громаду

И смутно было на душѣ.

Ну скорѣй же, скорѣй!...

Сверкни золотая, змѣйка,

Дрогни громъ!

Двинься,

Прокатись, пролейся, злая туча

Прекрати тоскливое томленье!

И наконецъ, въ маленькомъ очеркѣ „Камень“, звучитъ та же напѣвность поэмы:

Видали ли вы старый сѣрый камень

На морскомъ побережьѣ.

Когда на него въ часъ прилива

Въ солнечный весенній день,

Со всѣхъ сторонъ бьютъ живыя волны—

Бьютъ и играютъ

И ластятся къ нему—

И обливаютъ его мшистую голову

Разсыпчатымъ жемчугомъ блестящей пѣны.

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

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

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

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

Цѣлый рядъ другихъ поэтическихъ средствъ вводится Тургеневымъ въ словесную оболочку своихъ *petits poèmes*. Интересна ихъ инструментовка. Тургеневъ особенно часто прибѣгаетъ къ аллитераціямъ. Въ описательныхъ мѣстахъ онъ группируетъ ихъ для усиленія звуковой картины. Три аллитераціи (на *ц*, на *у*, на *с*) смѣняются въ одной фразѣ: „цѣлая цѣпь крутыхъ уступовъ, самая сердцевина горъ“. Или въ другомъ отрывкѣ смѣна аллитерацій на *н*, на *м* и на *г*: „и надъ этой песчаной пустыней, надъ этимъ моремъ мертваго праха, высится громадная голова египетскаго сфинкса“. Часты аллитераціи на *с*: „Любовь... сильнѣе смерти и страха смерти“. „скатились двѣ скупыя, страдальческія слезинки“. „Чудится скучный старческій шепотъ“; „снотворная сырость“; „скатерть свинцоваго цвѣта“. „Закапали слезы на сухую, сѣдую пыль“. Удачнаго эффекта достигаетъ аллитерація на *з* и *л*: „она смотритъ злыми, зловѣщими глазами, глазами хищной птицы“ или же звуковыя повторенія „темная, теплая ночь“ или „круто кувывкнувшись“.

Еще чаще прибѣгаетъ онъ къ приѣмамъ звукоподражаній: „И грохочетъ Финстерааргорнь“... „Звякалъ небольшой колоколь у кормы“. Впечатлѣніе хрустящаго полета большого насѣкомаго достигается сочетаніемъ шипящихъ (*ж*, *ш*) съ свистящимъ *с*: „Въ комнату съ сухимъ трескомъ влетѣло большое насѣкомое, вершка въ два длиною... влетѣло, покружилось и сѣло на стѣну“. Плавные *л* и *р* замѣчательно сочетаются для изображенія легкаго журчанья: „болтали проворные ручьи“. Эффектъ большой силы и гулкаго звона достигается соединеніемъ *з* и *л* (какъ мы уже видѣли въ одномъ изъ примѣровъ аллитерацій): „Раздался зычный голосъ, подобный лязгу желѣза“.

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

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

Рядомъ съ аллитераціями Тургеневъ пользуется и ассонансами. Такова, напр., фраза: „она нѣмая, она безъ словъ, она сама себя не понимаетъ“. Если въ словѣ *она* начальное *о* читать, согласно произношенію, т. е. какъ *а* получится слѣдующая линія гласныхъ:

ааѣаааеоааааеаеаеае,

гдѣ явное преобладаніе *а* и *я* создаютъ полное впечатлѣніе длящагося нечленораздѣльнаго протяжнаго звука, какъ бы исходящаго изъ гортани нѣмого или животнаго.

Въ этой инструментовкѣ особенно удачны аллитераціи на *л* для выраженія ликованія, любви, веселья, ласки и ассонансы на *у* при настроеніи унынія, усталости, умиранія, грусти. Это какъ бы естественная инструментовка соотвѣствующихъ настроеній. Такъ на *л* инструментированы всѣ стихотворенія о любви—„Лазурное царство“, заключительная строка къ

Н. Н. (Елисейскія поля, Глюковскія мелодіи, безпечально) или „Воробей“, гдѣ въ первыхъ строкахъ трижды повторено слово *аллея* а въ послѣднихъ *любовь* (любовь сильнѣе смерти, только любовью, любовный порывъ).

Также органически связанъ здѣсь звукъ *у* съ описаніями смерти. Въ „Цыганахъ“ Пушкина Вячеславъ Ивановъ отиѣтилъ это предпочтеніе звука *у*, глухого и задумчиваго, возрастающаго въ завершительныхъ строкахъ поэмы до трагического ужаса:

Живуть мучительные сны.

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

Тотъ же звукъ *у* очевидно преобладаетъ во всѣхъ страницахъ „Сенилій“ о смерти (Соперникъ, Конецъ Свѣта, Насѣкомое, Послѣднее Свиданіе—особенно въ моментъ вторженія смерти). Всюду этотъ макабрскій звукъ вводитъ въ сумракъ загробнаго міра, какъ гулко-протяжная нота Реквіема.

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

Синеватая черта большой рѣки.

Иногда пѣоны 2-го вида переходятъ въ амфибрахій:

Опрятные амбарчики, клѣтушки.

Но чаще всего, конечно, въ пѣоны переходятъ ямбы:

И думается мнѣ: къ чему намъ тутъ
И крестъ на куполѣ Святой Софіи...

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

Передо мной стоитъ старуха (Тургеневъ).

Передо мной явилась ты (Пушкинъ).

Недаромъ одно изъ тургеневскихъ „стихотвореній“ начинается пушкинскимъ ямбомъ и носить его какъ заглавіе:

Услышишь судъ глупца...

При всемъ разнообразіи размѣровъ и богатствѣ стилистическихъ приемовъ и средствъ, въ ритмикѣ Тургеневской прозы можно уловить нѣкоторые отличительныя черты и господствующія тенденціи. Знаменательно и типично его влеченіе къ дѣющимся, медленнымъ и плавнымъ размѣрамъ—почти неизбежное перерожденіе стремительныхъ ямбовъ и прерывистыхъ хореевъ въ текучіе, лѣниво катящіеся пѣоны, пристрастіе къ различнымъ трехсложнымъ размѣрамъ, пользованіе струящимися гекзаметрами и медлительными ритмами фольклора. Это сообщаетъ ритмикѣ „Сенилій“ нѣкоторую замедленность, темпъ задумчивой, созерцательной или ласковой бесѣды, заглушенный тонъ интимнаго признанія или исповѣди. Вслушиваясь въ эти воздушные, медленно улывающіе, пѣвуче модулирующіе переливы фразъ, вспоминаешь подчасъ другіе тургеневскіе стихи:

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

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

II.

Композиція.

Стихотворенія въ прозѣ были написаны главнымъ образомъ въ 1878 г. (тридцать-шесть стихотвореній) и 1879 г. (12 стихотвореній). Къ нимъ были прибавлены одно стихот-

вореніе въ 1881 г. („Молитва“) одно въ 1882 г. („Русскій языкъ“).

Такимъ образомъ послѣдняя поэма Тургенева писалась постепенно. Планъ ея не былъ обдуманъ и разработанъ заранее. Онъ только смутно предчувствовался Тургеневымъ, когда онъ набрасывалъ первыя стихотворенія всего цикла. Такъ въ эпоху работы надъ первой главой „Онѣгина“ Пушкинъ еле различалъ „сквозь магическій кристалъ“ планъ, дѣйствіе и перепективу своего романа. Въ обоихъ случаяхъ въ процессъ работы вырѣвался и опредѣлялся ея внутренней строй. И такъ же, какъ годы, потраченные Пушкинымъ на писаніе Онѣгина, отражали на романѣ текущія впечатлѣнія поэта, постепенно уясняя планъ всего произведенія, такъ и эпоха написанія „Стихотвореній въ прозѣ“ безпрестанно отлагала на нихъ слѣды новыхъ раздумій и жизненныхъ фактовъ, уясняя и общій планъ намѣченного цикла.

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

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

Прослѣдимъ преломленіе основныхъ темъ въ этой трехгранной призмѣ художественной разработки.

Первый триптихъ: Россія. Онъ состоитъ изъ стихотвореній „Деревня“, „Сфинксъ“, „Русскій языкъ“. Это триптихъ основной. Къ нему относятся первое и послѣднее стихотворенія всего цикла. Обработками этого замысла открывается и завершается вся рубрика „Сенилій“. Въ первомъ стихотвореніи дана поразительная по свѣжести своей живописи картина: „на тысячу верстъ кругомъ Россія—родной край“... Вторая часть триптиха—„Сфинксъ“. Это раздуміе о вѣчной загадочности облика и характера русской націи, далеко еще не разгаданной славянофильствомъ. Наконецъ, третья часть

—классическія шесть строкъ о русскомъ языкѣ. Духовное творчество націи—ея языкъ свидѣтельствуеетъ о величіи ея призванія даже въ дни тягчайшихъ раздумій о судьбахъ родины.

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

Я видѣлъ себя юношей,
Почти мальчишкой,
Въ низкой деревянной церкви.
Красными пятнышками
Теплились передъ старинными образами
Восковыя тонкія свѣчи.
Радужный вѣнчикъ
Окружалъ каждое маленькое пламя.
Темно и тускло было въ церкви...

(„Христосъ“)

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

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

Четвертый триптихъ: Судьба. Это прежде всего рѣзко высѣченный барельефъ „Necessitas—Vis—Libertas“—группа

изъ трехъ фигуръ: безсильно мечущаяся зрячая дѣвочка Свобода въ тискахъ слѣпой силы и желѣзной необходимости. Это затѣмъ „Два брата“ — видѣніе двухъ Ангеловъ — Любви и Голода, общая цѣль которыхъ „нужно, чтобы жизнь не прекращалась“. Это, наконецъ, трагическая миньютюра „Щи“, да, нужно, чтобы жизнь продолжалась: „Вася мой померъ — съ живой съ меня сняли голову, а щамъ не пропадать же“... Такова бытовая иллюстрація къ барельефу о Необходимости.

Пятый триптихъ: Любовь. Въ центрѣ его — диорама Полинѣ Вярдо, нѣкая пѣснь торжествующей любви „Стой!“ Ей сопутствуютъ двѣ маленькія поэмы „Голуби“ и „Воробей“, раскрывающія всю глубину той любви, что сильнѣе смерти и страха смерти.

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

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

Седьмой триптихъ: Безовріе. Три фрагмента составляющіе его: „Монахъ“, „Молитва“, „Что я буду думать“? Это три записи постоянныхъ раздумій Тургенева о безотвѣтности молитвы и загробной пустотѣ.

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

Девятый триптихъ: Смерть. Ужасная старуха толкаетъ къ черной ямѣ; если ты остановишься, яма приползетъ къ тебѣ подъ макабрскій смѣхъ страшной спутницы („Старуха“). Но смерть примиряетъ: высокая тихая бѣлая женщина сводитъ снова руки Тургенева и умирающаго Некрасова („Пос-

лѣднее свиданіе“). И наконецъ, третья створка триптиха — „Насѣкомое“, жуткое изображеніе обреченныхъ на смерть, не вѣдающихъ о своей участи.

Десятый триптихъ: Апокалипсисъ. Три картины гибели человѣчества: геніальный очеркъ „Конецъ свѣта“, напоминающій леденящія видѣнія апостола Іоанна на Патмосѣ; торжественная и медленная гибель земли подъ царственной пеленой вѣчнаго снѣга („Разговоръ“) и третья — „Черепья“ — бредовое видѣніе о живыхъ людяхъ съ обнаженными черепами вмѣсто лицъ.

Таковы основныя темы этой поздней поэмы. По принципу такихъ триптиховъ располагаются и остальные стихотворенія. Получается пять новыхъ трилистниковъ: *Три драмы* („Маиша“, „Роза“, „Памяти Вревской“) *Три портрета* („Довольный человѣкъ“, „Дуракъ“, „Эгоистъ“) *Благоутвержденность* („Нищій“, „Милостыня“, „Пиръ у Верховнаго Существа“) *Три сатиры* („Восточная Легенда“, „Два четверостишія“, „Врагъ и другъ“), *Житейская пошлость* („Корреспондентъ“, „Услышишь судъ глупца“, „Житейское правило“).

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

¹⁾ Изъ двухъ, не вошедшихъ въ окончательный циклъ „стихотвореній“ (см. у М. Гершензона „Русскіе Пропілеи“, III, 52—53) *Порогъ* наиболѣе близокъ къ триптиху „Россия“, а *Съ кѣмъ спорить къ Тремъ сатирамъ*.

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

Первое изъ „Стихотвореній въ прозѣ“ „Деревня“ отдаленной прелюдией звучитъ уже въ первой поэмѣ Тургенева:

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

Эта тема проходитъ черезъ всѣ „Записки Охотника“, осложняется философскими спорами въ романахъ Тургенева и завершается тремя фрагментами „Сенилій“, отмѣчающими съ изумительной полнотой, сосредоточенностью и четкостью три основныхъ мотива вѣчнаго творческаго помысла Тургенева: *Россия*. Конкретная любовь къ пейзажной, осязательно-прекрасной, солнечно-степной Руси затемняется тяжелымъ раздуміемъ о загадочномъ обликѣ народа—сфинкса, чтобы окончательно утвердиться на вѣрѣ въ высокое духовное творчество нации.

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

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

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

Боже мой!

Какъ равнодушна, какъ нѣма природа!

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

Такимъ же завершающимъ звеномъ въ цѣлой цѣпи долготѣнныхъ раздумій служить триптихъ о Христѣ. Замѣчательно, что первыя напечатанныя страницы Тургенева—его отчетъ о книгѣ „Путешествіе къ святымъ мѣстамъ русскимъ“—были проникнуты тѣмъ евангельскимъ духомъ, который сказался впослѣдствіи въ „Живыхъ мощахъ“ или „Христѣ“.

И, наконецъ, даже тема Апокалипсиса, разработанная трижды въ „Стихотвореніяхъ въ прозѣ“ привлекала Тургенева и въ молодости. Еще въ 1846 г. онъ переводитъ замѣчательный отрывокъ изъ Байрона „Тьма“,—описаніе медленнаго умиранія земли:

И міръ былъ пусть

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

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

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

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

III.

Философія.

Абрисъ послѣдней философіи Тургенева четко вычерчивается въ наброскахъ его „Сенилій“. За отдѣльными образами, эпизодами, лицами и видѣніями здѣсь въ отчетливыхъ схемахъ выступаютъ господствующія думы его поздняго исповѣданія.

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

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

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

Но на фонѣ этой космической пустоты и людской неприглядности Тургеневъ различалъ тѣ абсолютныя цѣнности, ради которыхъ стоило влачить свое тѣло черезъ положенныя

десятилѣтія трудностей, мученій и дразгъ. Какія то значительныя компенсаціи предоставлялись судьбою всѣмъ обездоленнымъ и разочарованнымъ. Да, міръ пусть и Бога нѣтъ въ немъ, но обликъ Христа высвѣтляетъ до конца этотъ земный путь. Пусть природа слѣпа и бездушна, но искусство полно высшей одухотворенности, вѣщихъ прозрѣній и утѣшительныхъ радостей. Пусть человѣческая масса уродлива и мелка, — но зато какая неугасимая красота, какой очищающій смыслъ и творческая сила въ обликѣ любящей женщины. Къ ней молитва Тургенева: „Урони въ душу мою отблескъ твоей вѣчности!“

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

Wer darf ihn nennen,
Und wer bekennen:
Ich glaub' ihn!
Wer empfinden
Und sich unterwinden
Zu sagen: Ich glaub' ihn nicht!¹⁾

¹⁾ Письмо къ Герцену, 28 апр. 1862 г.

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

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

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

Этихъ первыхъ строкъ Тургенева не вытравить изъ его литературнаго наслѣдія. Въ своей первой статьѣ онъ съ глубокой любовью говоритъ о древнихъ обителяхъ и островныхъ пустыняхъ, о монастыряхъ и пещерахъ, о подвигахъ отшельниковъ и чудесахъ святителей. Онъ съ благоговѣніемъ приводитъ разсказъ монастырскаго игумена о святомъ царевичѣ Іоасафѣ и выписываетъ пѣснь валаамскихъ иноковъ о радости невечерней.

Позитичность религіозныхъ явленій всегда привлекала Тургенева. Пѣніе церковной музыки, иконописные тона житій чувствуются за его страницами о Касьянѣ, Лизѣ или Лукеріи. Римъ поднималъ въ немъ эстетику культа религіозное настроеніе.— „Ни въ какомъ городѣ,—пишетъ онъ въ своихъ римскихъ письмахъ,—вы не имѣете этого постоянного чувства, что *Великое, Прекрасное, Значительное*—близко, подъ рукою, постоян-

но окружаетъ васъ и что, слѣдовательно вамъ во всякое время возможно войти въ святилище“.

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

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

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

Въ его „Сениліяхъ“ длится эта месса. Здѣсь звучитъ гимнъ „Богинѣ—Фантазіи“, здѣсь говоритъ онъ о жителяхъ того города, въ которомъ отсутствіе новыхъ прекрасныхъ стиховъ считалось общественнымъ бѣдствіемъ, вызывающимъ трауръ, слезы и молитвы на площадяхъ. Наконецъ здѣсь раздаются слова о преображающемъ дѣйствіи музыки, преодолюющей косность всѣхъ законовъ необходимости. Пока звенитъ въ воздухѣ „послѣдній вдохновенный звукъ“, раскрывается до конца тайна поэзіи, жизни, любви. „Вотъ оно вотъ оно безсмертіе! Другого безсмертія нѣтъ—и не надо“... Обновленное и взволнованное сознаніе пріемлетъ мгновенный отблескъ вѣчности.

Такъ высшее для Тургенева искусство—музыка—пріобщаетъ къ безсмертію, какъ любовь, побѣждающая „жало смерти“. Черезъ послѣднюю поэму Тургенева снова проходитъ тема „Пѣсни торжествующей любви“.

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

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

2.

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

Въ 70-хъ гг. пріятельскія отношенія Тургенева и Флобера перешли въ тѣсную дружбу. Письма Флобера полны въ эту эпоху упоминаній о „великомъ Тургеневѣ“, „славномъ Тургеневѣ“, „добромъ москвитѣ“. Они полны разсказовъ о совмѣстныхъ поѣздкахъ обоихъ писателей къ Жоржъ Зандъ или Віардо, о ихъ постоянныхъ бесѣдахъ, встрѣчахъ и чтеніяхъ. Въ своихъ письмахъ Флоберъ восхищается „Вешними водами“ и „Несчастной“.

„Я провелъ вчера, — сообщаетъ Флоберъ въ одномъ изъ писемъ къ Жоржъ Зандъ, — прекрасный день съ Тургеневымъ, которому я прочелъ 115 уже написанныхъ страницъ *Святого Антонія*. Послѣ чего я ему прочелъ приблизительно половину *Послѣднихъ Писемъ*. Какой слушатель! и какой критикъ! Онъ поразилъ меня глубиной и четкостью своего сужденія. Если бы всѣ тѣ, которые берутся судить о книгахъ, могли бы его слышать, — какой урокъ они бы получили! Ничто не ускользаетъ отъ его вниманія. Къ концу поэмы въ сотню стиховъ онъ помнитъ слабый эпитетъ! Онъ далъ мнѣ относительно *Святого Антонія* два три превосходныхъ указанія о нѣкоторыхъ подробностяхъ“.

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

Люди вызываютъ въ творцѣ „Бувара и Пекюшэ“ глубокое отвращеніе: — „Непоправимое варварство чело-вѣчества

наполняетъ меня черной тоской“. „Въ воздухѣ столько глупости, что становишься свирѣлымъ“. „Никогда еще я не испытывалъ такого колоссальнаго отвращенія къ людямъ! Я затопилъ бы чело-вѣчество подъ своей рвотой!..“

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

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

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

Тайна безконечнаго тревожитъ его. Первопричины міро-зданія фатально непознаваемы: „Чѣмъ совершеннѣе будутъ телескопы, тѣмъ многочисленнѣе окажутся звѣзды. Мы осуждены влачиться въ темнотѣ и въ слезахъ. Когда я гляжу на одну изъ звѣздочекъ млечнаго пути, я говорю себѣ, что земля не крупнѣе подобной искорки. И я, пребывающій одно мгновеніе на этой искоркѣ, — что представляю я собой, что представляемъ всѣ мы?... Безконечность поглощаетъ всѣ наши замыслы“...¹⁾.

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

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

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

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

Мизантропія Тургенева получила здѣсь могучее подкрѣпленіе. Человѣческій родъ, по Шопенгауэру, это только почва, на которой пышно расцвѣтаетъ торжество ошибки, глупости, эгоизма, злости и всякой мерзости. Отравленіе Сократа и распятіе Христа—вотъ показательныя черты человѣческой совѣсти.

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

Ужасъ жизни повышается сознаніемъ неизбежной смерти. Страхъ конца поддерживаетъ въ борьбѣ за существованіе. „Жизнь—море, полное скаль и водоворотовъ, которые человѣкъ избѣгаетъ съ величайшей предосторожностью и бдительностью, хотя онъ и знаетъ, что если даже ему удастся со всѣмъ напряженіемъ и искусствомъ миновать ихъ, онъ съ

каждымъ шагомъ приближается къ ужаснѣйшему кораблекрушенію, самому полному, неизбежному и непоправимому, но къ которому онъ все же не перестаетъ грести—къ смерти; въ ней послѣдняя цѣль мучительнаго странствія, болѣе ужасная, чѣмъ всѣ обойденныя скалы“ (I, 368-369).

Основной тонъ книги Шопенгаэра глубоко созвученъ голосу „Сенилій“. Тезисы обѣихъ философій совпадаютъ. Чувствуется, что старѣющій Тургеневъ долженъ былъ съ особеннымъ вниманіемъ вчитываться въ главу „Von der Wichtigkeit und dem Leiden des Lebens“.

„Пробужденная изъ ночи безсознательнаго къ жизни личная воля находить себя въ безконечномъ мірѣ, среди безчисленныхъ людей, ищущихъ, страдающихъ, заблуждающихся,—и словно пройдя черезъ тягостный сонъ она возвращается къ прежнему безсознательному состоянію... Жизнь раскрывается, какъ вѣчный обманъ въ великомъ, какъ и въ маломъ. Она не сдерживаетъ своихъ обѣщаній, за исключеніемъ лишь тѣхъ случаевъ, когда она хочетъ показать, насколько желаемое нами было мало достойно желанія.

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

Не художественными ли комментаріями къ этимъ страницамъ служатъ отрывки изъ „Призраковъ“, „Довольно“ и послѣднихъ элегій въ прозѣ?

Но и утверждающія начала Тургеневскаго міровоззрѣнія укрѣплялись этой философій. И въ ней красота и состраданіе признаются освящающими началами, а гений и святой—искупителями мірового ничтожества. Даже бездушная природа, не признающая нравственнаго міра, враждующая съ человѣческой моралью (I, 331; II, 645), оправдана своей творческой способностью разукрашивать съ мудрымъ вкусомъ

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

каждый клочекъ земли, свободный отъ косолапыхъ прикосновеній „великаго эгоиста“ (II, 460).

Но высшая цѣнность въ искусствѣ. Въ немъ все существующее достигаетъ совершеннаго развитія и полнаго цвѣтенія, очищаясь, сосредоточиваясь и углубляясь: „Наслажденіе всѣмъ прекраснымъ, утѣшеніе созданіями искусства, восторгъ художника, заставляющій его забыть муки жизни, — вотъ великое преимущество генія, вознаграждающее его и за большее страданіе, растущее пропорціонально проясненію его сознанія, и за пустынное одиночество среди несхожей съ нимъ толпы. Все это основано на томъ, что сущность жизни, воля, само бытіе есть сплошное страданіе, жалкое или ужасное; но созерцаемое въ чистотѣ представленія или сквозь искусство оно освобождается отъ мучительности и представляетъ зрѣлище полное глубокаго смысла“. (I, 315).

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

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

И какія прекрасныя, торжественныя и проникновенныя слова находитъ онъ, чтобъ говорить „о христіанскомъ Спасителѣ, этомъ высокому образѣ, исполненномъ жизни, глубочайшей поэтической истины и высочайшаго значенія, который при совершенной добродѣтели, святости и возвышен-

ности, стоитъ передъ нами въ положеніи высочайшаго страданія“¹⁾.

Для нашего поколѣнія Шопенгауэръ пересталъ быть настольной книгой. Но людей Тургеневской поры онъ захватилъ, увлекъ и подчинилъ себѣ, какъ великое откровеніе новой жизненной мудрости. „Sa me va“ пишетъ скептическій отрицатель Флоберъ объ этомъ „пессимистѣ или скорѣе буддистѣ“. Рихардъ Вагнеръ требуетъ, чтобъ философія Шопенгауэра легла въ основу будущей духовной культуры. У насъ Толстой раздѣляетъ это преклоненіе своихъ современниковъ и заполняетъ свой „Кругъ чтенія“ отрывками изъ Шопенгауэра. Страховъ признаетъ его книгу однимъ изъ истинныхъ чудесъ германскаго глубокомыслія, выражающимъ тайну человѣческой души съ незабываемой силой и ясностью. Фетъ проводитъ годы надъ переводомъ „Міра, какъ воля и представленіе“.

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

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

Вотъ почему подъ тяжкимъ бременемъ хаоса жизнь все же прекрасна. Окруженная жуткой стихіей невѣдомаго, жестокаго и бессмысленно истребляющаго она таитъ въ себѣ силу какой то скрытой правды и непонятнаго очарованія.

¹⁾ Приводимъ этотъ отрывокъ въ переводѣ А. А. Фета. „Міръ какъ воля и представленіе“, I, § 16, стр. 94.

Въ этой огромной космической пустынь среди ужасовъ, гибелей и золь расцвѣтаетъ хрупкій, но магически прекрасный цвѣтокъ человѣческаго бытія, полный огненныхъ красокъ и пряныхъ ароматовъ. Онъ еле держится на своемъ тоненькомъ стебелькѣ, онъ созданъ на мгновение и часто гаснетъ еще быстрѣе, и все же эта мерцающая искорка въ ледяныхъ потемкахъ вселенскаго провала оправдываетъ его существованіе и сообщаетъ ему искупительный смыслъ.

Такова послѣдняя философія Тургенева, медленно вызрѣвавшая въ его новеллахъ, романахъ и драмахъ, чтобъ съ окончательной четкостью запечатлѣться въ геніальныхъ сокращеніяхъ его предсмертной поэмы. Нужны были во всей ихъ полнотѣ впечатлѣнія этой богатой жизни и труднѣйшая художественная школа, пройденная Тургеневымъ, чтобъ отлить заповѣди этой отстоявшейся мудрости въ ихъ кристалически твердую и чистую форму. Только цѣною такого сложнаго опыта эти послѣдніе завѣты о преображеніи житейской мути и космическаго ужаса въ высшія категоріи активной кротости, душевной страстности и творческой красоты облеклись прекраснѣйшими страницами ритмической прозы во всей русской литературѣ.

Леонидъ Гроссманъ.

Таинственное у Тургенева.

I.

Не подлежатъ сомнѣнію два, еще мало изслѣдованныхъ, факта: гегельянство Тургенева въ 30-хъ годахъ и, смѣнившее его, вліяніе Шопенгауэра впослѣдствіи—50 60 гг. Этотъ поворотъ былъ отчасти данью времени. Гегель былъ въ модѣ тогда, когда Шопенгауэръ былъ въ тѣни, когда послѣдній говорилъ: „мои книги еще могутъ подождать,—имъ предстоитъ долгая жизнь“. Эта „долгая жизнь“ началась незадолго до смерти великаго мудреца, когда, со всей Европой, и Россія уплатила дань поклоненія Шопенгауэру. Его вліяніе сказалось сильно въ творчествѣ трехъ русскихъ писателей: „Метафизикой половой любви“ проникся сильно Л. Толстой, ученіемъ о волѣ и искусствѣ—Фетъ, пессимизмъ Шопенгауэра захватилъ Тургенева. Шопенгауэръ, можетъ быть, содѣйствовалъ развитію того критическаго, почти ироническаго, отношенія Тургенева къ Гегелю, которое проявилось въ замѣткѣ къ „Литературнымъ и житейскимъ воспоминаніямъ“ (изд. „Нивы“ т. XII, стр. 23), гдѣ знаменитая гегелевская формула сведена Тургеневымъ къ простой тавтологіи.

У С. А. Венгерова есть недавно найденная рукопись Тургенева—его студенческая нѣмецкая работа о Гегелѣ. Когда она будетъ опубликована, мы узнаемъ, какъ Тургеневъ относился къ Гегелю въ концѣ 30-хъ гг. Пока мы можемъ сказать, что въ срединѣ 40-хъ гг. Тургеневъ освободился отъ вліянія Гегеля. Въ это время онъ написалъ замѣчательное стихотвореніе „Толпа“, идея котораго—капитуляція личности предъ толпой. Началь Тургеневъ съ байронизма и готовъ былъ гордо противопоставлять свою личность толпѣ, находить, подобно Байрону, значительность въ собственной личности и опору въ ней. Философія Гегеля въ извѣстной степени поддерживала въ Тургеневѣ это настроеніе. По Гегелю, личность, подобно обществу и государству, есть одно изъ орудій міроваго разума, сосудъ идеи, съ опредѣленнымъ назначеніемъ. Устами Лежнева впослѣдствіи Тургеневъ гово-

рилъ о томъ, какъ, подъ вліяніемъ Гегеля, въ сознаніи ничто не оставалось случайнымъ, и „мы сами чувствовали себя сосудами какой-то истины“. По приѣздѣ въ Россію въ 1841 г. Тургеневъ почувствовалъ на себѣ такой гнетъ русскаго строя, общественныхъ и семейныхъ отношеній, ощутилъ такое безсиліе справиться съ тѣми задачами, которыя выдвигала жизнь, что явилось, наоборотъ, сознаніе незначительности и безсилія собственной личности. Онъ и пропѣлъ свой горькій гимнъ толпѣ. Чувство раздвоенія и внутренняго разлада толкаетъ Тургенева къ природѣ, къ деревнѣ; возникаютъ „Записки Охотника“. Но чувство блаженнаго, стихійнаго сліянія съ природой ему недоступно. Одинъ ужасъ внушаетъ ему стихія, и еще сильнѣе чувство безсилія, одиночества, ничтожества. („Поѣздка въ Польшу“). Складывается пессимистическое міровоззрѣніе, питаемое чтеніемъ Шопенгауэра. Тургеневъ безсилно складываетъ „на пустой груди ненужныя руки“ и сохраняетъ „единственно доступное намъ достоинство—достоинство сознанія собственного ничтожества“ („Довольно“).

Личность въ творчествѣ Тургенева не опредѣляетъ сама себя: онъ—игрушка случая, произвола, волевой стихіи. Единственный якорь, который можетъ спасти насъ отъ гибели—не отъ страданія,—долгъ. Красота—только въ преходящемъ. Задача искусства—уловить, задержать это преходящее въ видѣнн, придать значительность тому относительному, которое расплывается *sub Specie aeternitatis*. И Тургеневъ въ образахъ хватается за бытъ, ограничиваетъ выбранный имъ уголокъ дѣйствительности хронологическими датами и историческими ссылками, а за предѣлами уголка чувствуется ужасный прибой волнъ безконечности, брызги волевой стихіи.

Дальше—итти некуда. Въ 1864 г. Тургеневъ произнесъ слова: „страшно то, что нѣтъ ничего страшнаго, что самая суть жизни мелка, неинтересна—и нищенски плоска“. И вслѣдъ за этимъ въ творчествѣ Тургенева замѣчается переломъ. Начинается серія „таинственныхъ повѣстей“: въ 1866 г. „Собака“, въ 1869—„Странная исторія“, въ 1870—„Стукъ... стукъ... стукъ!..“, въ 1875—„Часы“, въ 1876—„Сонъ“ въ 1877—„Разсказъ отца Алексѣя“, въ 1881—„Пѣснь торжествующей любви“, въ 1882—„Клара Миличъ“. Получается впечатлѣніе, будто поэтъ, признавъ жизнь мелкой и неинтересной, остановился въ своемъ творчествѣ (въ 1865 году—перерывъ),

а потомъ сдѣлалъ какое-то открытіе, побудившее его снова взяться за перо и рисовать явленія новыя. Его вниманіе останавливается теперь на неразрѣшимыхъ загадкахъ бытія. Это—не романтизмъ, не поэтизированіе народныхъ повѣрій, не игра воображенія, это—тотъ же реализмъ, направленный въ особую сторону. И первая загадка бытія—судьба.

II.

„О, я вѣрю въ судьбу!.. одни лишь дѣти въ нее не вѣрятъ“, воскликнулъ Тургеневъ устами одного своего героя въ 1843 г. („Неосторожность“).

„.... О тайной игрѣ судьбы, которую мы, слѣпые, ве-
личаемъ слѣпымъ случаемъ“,—думаетъ герой повѣсти „Фаустъ“, написанный въ 1855 году.

„Строго и безучастно ведетъ каждого изъ насъ судьба—и только на первыхъ порахъ, мы, занятые всякими случайностями, вздоромъ, самими собою—не чувствуемъ ея чертовой руки“—это написано въ 1864 г. („Довольно“).

„Тутъ только я понялъ, что меня съ самаго утра водили какія-то невѣдомыя силы—что я въ ихъ власти—и въ теченіи нѣсколькихъ мгновеній ничего въ моей душѣ не было, кромѣ немолчнаго морского плеска—и нѣмого страха передъ овладѣвшей мною судьбой“. Такъ говоритъ рассказчикъ повѣсти „Сонъ“, созданной въ 1876 году.

Не волю разумнаго и благого существа ощущаетъ Тургеневъ въ жизни, а капризы могучей и таинственной силы—судьбы. Ее иногда трудно отличить отъ случайности: таковы эти неожиданныя встрѣчи въ повѣстяхъ Тургенева, встрѣчи, на которыхъ большинство завязокъ построено. Но иногда чувствуется такой подборъ „случайностей“, который создаетъ уже стиль. Такъ смерть лишняго человѣка приходится 1 апрѣля, Яковъ Пасынковъ, „последній романтикъ“, въ XIX вѣкѣ умираетъ „отъ стрѣлы“. Наконецъ Тургеневъ рисуетъ эпизоды, въ которыхъ уже ясно чувствуется направляющая рука судьбы.

Прямо вопроса о фатализмѣ Тургеневъ коснулся въ повѣсти „Стукъ... стукъ... стукъ! Ея герой—фаталистъ, но это не лермонтовскій фаталистъ, а человѣкъ очень недалекий. Таковъ обычный пріемъ Тургенева: беретъ сюжеты Пушкина и Лермонтова, но оперируетъ въ нихъ съ помощью

чуть ли не гоголевскихъ персонажей. Разсказчикъ повѣсти пожелалъ подшутить надъ недалекимъ фаталистомъ. Но что получилось! въ этомъ намѣреніи ему помогла *судьба*. Тѣлевъ погибъ жертвой своего фатализма или своей глупости; но и и его пріятель, столь критически относившійся къ нему и къ его фатализму, былъ сбить съ толку успѣхомъ своей шутки, превзошедшимъ мѣру его желаній и ожиданій. Онъ не могъ предполагать, что союзницей и помощницей въ его предпріятіи явится судьба!.. Пусть каждое ихъ обстоятельствъ въ отдѣльности впослѣдствіи объяснилось разсказчику и само по себѣ не представляло ничего таинственнаго; однако, совокупность ихъ стало болѣе, чѣмъ загадочной. Здѣсь, въ подлинномъ смыслѣ, „шутка судьбы“.

Цѣли судьбы разнообразны и непостижимы. Въ повѣсти „Сонъ“ судьба, повидимому, поставила себѣ цѣлью нарушить счастливый бракъ новымъ, фатальнымъ бракомъ; сынъ, произошедшій отъ этого фатальнаго брака, обязанъ, по волѣ судьбы, искать своего таинственнаго отца; судьбѣ зачѣмъ-то нужно, чтобы онъ возвратилъ матери кольцо, похищенное незнакомцемъ. Въ повѣсти „Собака“ судьба задается цѣлью болѣе простой—дать Порфирію Капитоновичу друга въ лицѣ собаки, которая бы спасла ему жизнь. Почему судьба постигаетъ карой ни въ чемъ неповинныхъ людей или покровительствуетъ людямъ, ничѣмъ не заслужившимъ ея вниманія?

Орудіями судьбы являются то люди, то животныя, то вещи. Человѣкъ, какъ герой повѣсти „Сонъ“, чувствуетъ на себѣ руку судьбы, чувствуетъ, что его „ведутъ какія-то невѣдомыя силы“, не можетъ уклониться отъ начертаннаго пути. Призракъ собаки не даетъ Порфирію Капитоновичу покоя, пока онъ не пріобрѣтаетъ фатальной собаки. Часы (въ разсказѣ того же названія) дѣйствуютъ настойчиво и постоянно, хотя ихъ сбываютъ съ рукъ, закапываютъ въ землю,—они постоянно всплываютъ на поверхность и вліяютъ на человѣческія отношенія.

Судьба не стѣсняется и средствами: начиная болѣе или менѣе вѣроятными стеченіями обстоятельствъ, сталкивая, разводя и сводя людей, судьба прибѣгаетъ къ такимъ ухищреніямъ, что ея избранники проиикаютъ сквозь стѣны, гдѣ для нихъ оказываются потайныя двери („Сонъ“), дѣйствуютъ

способами, „несообразными съ законами природы“ („Собака“) и для осуществленія своихъ цѣлей иногда выкидываютъ „такой фокусъ, что посади ты съ одной стороны самого Сократа, а съ другой—Фридриха Великаго, такъ и тѣ ничего не разберутъ“. Судьба посылаетъ вѣще сны, ясновидѣнія, предчувствія, заставляетъ людей дѣйствовать другъ на друга гипнотически, поднимаетъ мертвыхъ ихъ гроба, насылаетъ болѣзни, поднимаетъ стихіи. Непостижимы ея цѣли, разнообразны орудія, безпредѣльны средства.

Но если допустить возможность сверхъестественнаго, возможность его вмѣшательства въ дѣйствительную жизнь, то позвольте спросить, какую роль, послѣ этого, долженъ играть здравый разсудокъ?

И Тургеневъ прибавляетъ:

„Никто изъ насъ ничего не нашелся отвѣтить,—и мы, попрежнему, пребывали въ недоумѣніи“. („Собака“).

III.

Таинственное—относительно. То, что казалось таинственнымъ прежде, перестало быть таинственнымъ теперь. Будущее бросить свѣтъ на многое, что насъ пока оставляетъ въ недоумѣніи. Несомнѣнно одно, что поэзія всегда цѣлыми столѣтіями опережала науку въ наблюденіи явленій жизни и природы. „Есть многое на свѣтѣ, другъ Гораціо“—любимая цитата Тургенева. Отнести ли къ таинственному вѣще сны и предчувствія, которыхъ такъ много у Тургенева? Дѣлая свои наблюденія въ области таинственнаго, Тургеневъ шель иногда вровень съ современной наукой, ссылаясь на сдѣланныя наблюденія въ области гипнотизма и спиритизма („Страшная исторія“, „Призраки“); иногда съ вдохновенной смѣлостью, не боясь въ данномъ случаѣ издѣвательствъ тогдашней невѣжественной критики, реставрировалъ древнія преданія народной мудрости, которую мы называемъ суевѣріемъ, и покрывалъ своимъ художественнымъ авторитетомъ вѣру въ заговоры, заклинанія, колдовство, „Задачу“.

Начнемъ съ привидѣній. Привидѣнія у Тургенева имѣютъ субъективный характеръ, т. е. являются въ большинствѣ случаевъ только одному воспринимающему лицу. По-

этому ихъ можно было бы назвать галлюцинаціями, если бы мы имѣли дѣло съ субъектами больными. Но у Тургенева видятъ привидѣнія люди вполне здоровы, за исключеніемъ героя „Призраковъ“, но этотъ рассказъ имѣетъ значеніе болѣе философское, и его приходится выдѣлать ихъ разсматриваемаго матеріала.

Рассказчикъ повѣсти „Несчастная“ принимаетъ глубокое участіе въ происходящемъ на его глазахъ романъ его пріятеля Фустова и Сусанны. Фустовъ, человекъ недалекій и грубоватый, оскорбилъ Сусанну гнуснымъ подозрѣніемъ, бросилъ ее, но, узнавъ истину, одумался; однако не поспѣшилъ поправить дѣло. Пріятель разговариваютъ.

„Въ это время мнѣ вдругъ показалось, что на окнѣ сидитъ, склонившись на руки, *блѣдная женская фигура*. Свѣчи нагорѣли: въ комнатѣ было темно. Я вздрогнулъ, взглянулъ пристальнѣе, и ничего, конечно, не увидаль на подоконникѣ; но *какое-странное чувство, смѣшеніе ужаса, тоски, сожалѣнія, охватило меня*.“

„—Александръ!—началь я съ внезапнымъ увлеченіемъ:—прошу тебя, умоляю тебя, ступай сейчасъ къ Ратчамъ, не откладывай до завтра! *Мнѣ внутренний голосъ говоритъ*, что тебѣ непременно должно сегодня же увидаться съ Сусанной!“.

Толстокожій Фустовъ ничего не почувствовалъ и не послушался друга, ссылаясь на поздній часъ. На слѣдующее утро оказалось, что Сусанна въ полночь скончалась.

„Въ полночь!“ подумалъ я... „Стало быть, она была еще жива вчера, когда она мнѣ почудилась на окнѣ, когда я умолялъ его бѣжать къ ней“...

Это явленіе телепатическое. Оно встрѣчается и въ повѣсти „Фаустъ“. Герой ея сидитъ у себя ночью и тоскуетъ по женщинѣ, которую полюбилъ.

„Чувство тоски во мнѣ росло и росло; я не могъ лежать долѣе; мнѣ вдругъ опять почудилось, что кто-то зоветъ меня умоляющимъ голосомъ... Я приподнялъ голову и вздрогнулъ: точно, я не обманывался: жалобный крикъ примчался издалека и прильнулъ, слабо дребезжа, къ мертвымъ стекламъ оконъ. Мнѣ стало страшно: я вскочилъ съ постели, раскрылъ окно. Явственный стонъ ворвался въ комнату и словно закружился надо мной...“

„Вѣра, Вѣра!—воскликнулъ я:—ты ли это зовешь меня?“...

На слѣдующій день рассказчикъ узналъ, что Вѣра въ это время заболѣла отъ тяжелаго нравственнаго потрясенія, которое и свело ее въ могилу.

Здѣсь мы имѣемъ дѣло со слухомъ и зрѣніемъ на разстояніи, возможнымъ при наличности нравственной связи между двумя существами.

Гораздо большую силу и дѣйствіе имѣютъ у Тургенева тѣ призраки, въ которыхъ объективируются интенсивныя чувства или идеи субъекта. Интенсивность этихъ чувствъ создается или на протяженіи поколѣній или возникаетъ внезапно въ субъектѣ.

„Кто знаетъ, сколько каждый, живущій на землѣ, оставляетъ сѣмянъ, которымъ суждено взойти только по смерти. Кто скажетъ, какой таинственной цѣлью связана судьба человека съ судьбой его дѣтей, его потомства, и какъ отражаются на нихъ его стремленія, какъ взыскиваются съ нихъ его ошибки?“

Такъ говоритъ герой повѣсти „Фаустъ“. Ея героиня, Вѣра, получила отъ своихъ предковъ наслѣдіе: страсть и идею. Ея бабушка была итальянская крестьянка. „Но что за лицо было у итальянки! сладострастное, раскрытое, какъ расцвѣтшая роза, съ большими влажными глазами на выкатѣ и самодовольно улыбавшимися, румяными губами! тонкія чувственные ноздри, казалось, дрожали и расширялись, какъ послѣ недавнихъ поцѣлуевъ; отъ смуглыхъ щекъ такъ и вѣяло зноемъ и здоровьемъ, роскошью молодости и женской силы“... Мать Вѣры унаслѣдовала отъ своей матери страстность темперамента, пережила многое и воспитала дочь въ такомъ духѣ, чтобы та не испытала въ жизни страстныхъ увлеченій. Она внушила дочери идею долга, порядка и довольства малымъ, но въ крови ея было другое неистребимое наслѣдіе—страсть. Повѣсть рассказываетъ, какъ въ этой тихой душѣ вспыхиваетъ страсть, но материнская идея объективируется для нея въ образѣ покойной матери, которая является ей дважды: въ мгновеніе любовнаго объятія и на пути къ свиданію; конфликтъ двухъ унаслѣдованныхъ силъ приводитъ къ смертельному потрясенію.

Русское духовенство искони совмѣщало въ себѣ два не

вполнѣ примиримыхъ элемента: христіанскій съ тяготѣніемъ къ аскетизму, къ осуществленію призванія во всей полнотѣ, и языческій (семья, собственность). Древняя церковность оставила ему въ наслѣдіе боязнъ соблазна и бѣса. Сынъ отца Алексѣя („Разсказъ отца Алексѣя“), Яковъ происходилъ изъ семьи, которая въ теченіи двухъ столѣтій жила въ приходѣ. Его старшій братъ ушелъ въ монахи. Въ Яковѣ наслѣдственные силы пришли въ конфликтъ. Древнее язычество объективировалось для мальчика въ „зеленаго старичка“, котораго онъ встрѣтилъ въ лѣсу. Это воплощеніе лѣсной стихіи, зовъ природы. Черезъ нѣсколько лѣтъ мальчикъ рѣшилъ оставить духовную карьеру, усомнился въ своемъ духовномъ призваніи и поступилъ въ университетъ. Но сомнѣніе для него объективировалось въ древнемъ бракѣ дьявола, который равно враждебно относился и къ церковности, и къ зову жизненной женственности (Марѣ Саввишнѣ). Какъ ни мало похожи другъ на друга Яковъ и Вѣра, случай одинъ и тотъ же: конфликтъ древнихъ наслѣдственныхъ силъ.

IV.

Ничто (матеріальное) въ природѣ (матеріальной) не пропадаетъ. Въ томъ мірѣ, куда заглянулъ Тургеневъ, есть другой, болѣе широкій, законъ сохраненія энергіи. Въ этомъ мірѣ дѣйствительно ничего не пропадаетъ. Всякая до конца продуманная идея, всякое, сильно прочувствованное чувство, должны найти тотъ или иной исходъ. Это знала древняя мудрость и оставила намъ таинственные словесные заговоры и преданія о заклинаніяхъ стихій.

Акимъ Семенычъ („Постоялый дворъ“) претерпѣлъ страшную обиду отъ людей: у него былъ хитростью и воровствомъ отнятъ созданный имъ постоялый дворъ и переданъ Науму, любовнику его жены, которая, къ тому же, украла у мужа деньги для этого злодѣянія. Глубоко оскорбленный Акимъ покушался на поджогъ утраченного имъ постоялаго двора; но былъ пойманъ,—и кончилъ тѣмъ, что онъ смирился, сталъ странникомъ. Пропала ли его обида? Безслѣдно ли исчезло злобное чувство, толкнувшее его на неудавшійся поджогъ? Оказывается, не пропало. Постоялый дворъ сгорѣлъ—таки отъ неизвѣстной причины много лѣтъ спустя. Чувство объективировалось въ огненной стихіи. Была ли это Неме-

зида? Но отъ этого пожара пострадалъ не Наумъ, не злодѣй Акимъ, дѣйствовавшій неправдой, а новый владѣлецъ, которому Наумъ успѣлъ продать постоялый дворъ. Итакъ, дѣйствовала все та же судьба, несправедливая, по какимъ-то своимъ законамъ, непонятнымъ нашей морали. Судьба, на этотъ разъ, какъ бы подчинилась силѣ человѣческаго чувства, дала ему исходъ, но направила его по своему; Наума же она охраняла и охранила. Орудіемъ судьбы здѣсь явилась опять-таки собака, которая, почувствовавъ близящуюся объективацию мстительнаго чувства, два утра сряду выла, и Наумъ, призадумавшись, поспѣшно сбывъ свой дворъ и уѣхавъ.

Тургеневъ, писавшій это въ 1852 г., не могъ еще тогда помириться съ аморальнымъ образомъ дѣйствія судьбы; его смутила безнаказанность Наума, и онъ прибавилъ о Наумѣ: „О немъ ходятъ слухи, будто онъ занялся хлѣбной торговлей и разбогатѣлъ сильно. Но надолго ли? Не такіе столбы валились, и злему дѣлу рано или поздно приходитъ злой конецъ“.

Эта иллюзія мало—по малу стала исчезать у Тургенева.

Въ „Дворянскомъ гнѣздѣ“, написанномъ 6 лѣтъ спустя, тетка Лаврецакаго, вытѣсненная изъ его дома происками его молодой жены, уходитъ съ проклятіемъ: „Не свить тебѣ гнѣзда нигдѣ!“ Хотя причины семейной драмы Лаврецакаго достаточны и безъ этого проклятія, авторъ, очевидно, придаетъ ему нѣкоторое значеніе, разъ упоминаетъ объ немъ.

Въ повѣсти „Часы“ написанной въ 1875 году дѣйствіе проклятія и аморальная сила судьбы показаны уже безъ всякихъ оговорокъ. Отецъ рассказчика поссорился съ обидѣвшимъ его пріятелемъ Латкинымъ и при разрывѣ произнесъ слова: „Но не быть же тебѣ ни дна, ни крыши!“ Тургеневъ прибавляетъ: „сама судьба, казалось, вознамѣрилась оправдать послѣднее жестокое пожеланіе моего отца. Вскорѣ послѣ разрыва... жена Латкина, правда, уже давно больная, умерла, вторая его дочка, трехлѣтній ребенокъ, отъ страха онѣмѣла и оглохла въ одинъ день: пчелиный рой облѣпилъ ей голову; самъ Латкинъ подвергся апоплексическому удару—и впалъ въ крайнюю окончательную бѣдность“...

Тургеневъ своимъ художественнымъ авторитетомъ покрываетъ древнюю вѣру въ магію словъ, въ заговоры и заклинанія. Если вспомнимъ его знахарей изъ „Записокъ Охотника“—Калиныча и Касьяна, окажется, что писатель от-

правлялся здѣсь отъ народной мудрости. Въ его концепціи заговоры и заклятія получаютъ таинственную силу отъ чувства, продиктовавшаго эти слова. Не самое слово, а чувство, продиктовавшее его, есть та сила, которая пропасть не можетъ: она воздѣйствуетъ на судьбу. Въ такихъ случаяхъ человѣкъ уже не является жертвой или орудіемъ судьбы, а ея повелителемъ. Если человѣкъ способенъ на сильное чувство, онъ уже можетъ подчинить себѣ таинственныя силы судьбы и безсознательно распоряжаться ея средствами. Вотъ отчего Тургеневъ любилъ говорить: Любовь сильнѣе смерти. Для него этотъ афоризмъ не метафора: онъ имѣетъ буквальное значеніе. Здѣсь въ міросозерцаніи Тургенева замѣчается нѣкоторый просвѣтъ, нѣкоторый выходъ изъ сознанія собственного ничтожества и ужаса передъ смертью.

V.

Для толкованія таинственного у Тургенева приходится обратиться къ той наукѣ, которая занимается подобнаго рода явленіями, если мы не пожелаемъ оставаться въ состояніи того недоумѣнія, въ которомъ оставались почтенные слушатели Порфирія Капитоныча въ рассказѣ „Собака“.

Наука о спиритизмѣ имѣетъ одного представителя, авторитетъ котораго не подлежитъ сомнѣнію. Это—Ломброзо. Въ его книгѣ „Ricerche sui fenomeni spiritici“ собрано множество строго провѣренныхъ фактовъ и предложена гипотеза для ихъ объясненія: Ломброзо говоритъ послѣ своихъ предпосылокъ: „все, слѣдовательно, приводитъ къ мысли, что душа состоитъ изъ лучистаго вещества, вѣроятно не умирающаго, но, несомнѣнно, сохраняющагося вѣками... Это—вещество, дошедшее до той степени легкости, при которой оно не производитъ впечатлѣнія на наши органы чувствъ“. Это вещество, остающееся отъ человѣка и послѣ его смерти, Ломброзо условно называетъ духомъ человѣка. Духъ сохраняетъ выработанную при жизни индивидуальность, но живетъ въ условіяхъ, настолько удаленныхъ отъ нашихъ, что сообщеніе съ нимъ чрезвычайно затруднительно. Условія пространства и времени для него не существуютъ. Духи способны переноситься съ мѣста на мѣсто съ поразительной быстротой; видятъ отчетливо будущее, но не видятъ настоящаго. Нѣкоторое общеніе съ ними возможно все-таки

благодаря тому, что они обладаютъ способностью и склонностью матеріализоваться, т. е. принимать временно тѣлесную форму насчетъ живыхъ организмовъ.

Организмы, насчетъ которыхъ матеріализуются духи, называются медиумами. Человѣкъ можетъ при извѣстныхъ условіяхъ отдавать свой организмъ на услуги духа, и духъ становится видимымъ, осязаемымъ, можетъ дѣйствовать, говорить, писать, передвигаться, исполнять работы, фотографироваться. Медиумъ, въ свою очередь, теряетъ на это время власть надъ своимъ организмомъ, и въ состояніи транса пріобрѣтаетъ чуждыя ему свойства: говорить на чужихъ языкахъ, играть на инструментахъ, писать картины, подниматься на воздухъ и летать. Наконецъ, онъ способенъ отдѣлять отъ себя свой двойникъ.

Всѣ эти выводы подкрѣплены у Ломброзо сотнями фактовъ, собранныхъ имъ самимъ, взятыхъ изъ исторіи и этнографіи.

У Тургенева мы встрѣчаемъ два явленія мертвыхъ, имѣющія объективный смыслъ: въ „Странной исторіи“ и въ „Кларѣ Миличъ“.

Въ первой изъ этихъ повѣстей „медиумомъ“ является тотъ мужикъ, который, показывая „мертвыхъ“. Въ его присутствіи въ темной комнатѣ рассказчику явственно показался его покойный французъ-гувернеръ. Этотъ фактъ аналогиченъ тому, что произошло съ самимъ Ломброзо. Въ 1902 г. передъ спиритическимъ сеансомъ извѣстный медиумъ—дѣвица Евзанія заявила Ломброзо, что можетъ показать ему его покойную мать. Подъ впечатлѣніемъ этихъ словъ Ломброзо черезъ полчаса послѣ начала сеанса почувствовалъ сильное желаніе увидѣть мать. Столъ сталъ подниматься и опускаться,—и ученый увидѣлъ фигуру роста его матери (Евзанія была на 10 сантиметровъ выше) съ закутаннымъ лицомъ. Обойдя вокругъ стола (Евзанію держали въ это время за руки) фигура приблизилась къ Ломброзо и проговорила: *Cesar fio mio*; затѣмъ она на минуту раскрыла покрывало и поцѣловала Ломброзо. Случай этотъ чрезвычайно потрясъ Ломброзо.

Въ другой повѣсти Тургенева медиумомъ являлся молодой человѣкъ, котораго любила Клара Миличъ. Медиумомъ онъ сдѣлался, очевидно, послѣ потрясенія, пережитаго имъ. вслѣдствіе самоубійства Клары. Духъ Клары ночью матеріа-

лизировался передъ нимъ. Юноша, потрясенный видѣніемъ любимой женщины, вырвалъ у нея прядь волосъ, которая осталась въ его рукъ. Тургеневъ сообщаетъ объ этой пряди волосъ, но не объясняетъ ея появленія. Благодаря ей призракъ Клары Миличъ получаетъ объективное значеніе.

На одномъ изъ спиритическихъ сеансовъ съ той же Эвзаніей Паладино, Ломброзо наблюдаетъ явленіе недавно умершей матери Морзели. Она цѣловала сына, провела рукою по его глазамъ, сказала ему нѣсколько словъ. Исчезнувъ, снова явилась, а на прощанье взяла его руку и положила ее на глаза медиума.

Въ повѣсти „Собака“ мы имѣемъ случай частичной матеріализаціи духа. Какой-то дружественный собачій духъ пожелалъ матеріализироваться около Порфирія Капитоновича, но нуждался для этого въ собачьемъ организмѣ. Пока собаки не было, духъ матеріализировался частично: онъ давалъ знать о себѣ звуками, но не былъ видимъ. Когда Порфирій Капитоновичъ приобрѣлъ щенка, явленіе прекратилось.

VI.

Повѣсть „Призраки“ написана въ 1863 г.; слѣдовательно, до того періода, когда вниманіе писателя обратилось преимущественно на таинственныя явленія. Эту повѣсть можно разсматривать, какъ философское произведеніе, и глубокій смыслъ ея выясненъ въ замѣчательной книгѣ проф. Овсяннико-Куликовскаго. Фантастическое въ этой повѣсти можно было бы разсматривать, какъ художественную форму, а ея призраки, какъ галлюцинацію рассказчика. Но этому мѣшаютъ нѣкоторыя черты.

Прежде всего писатель съ первыхъ же строкъ подчеркиваетъ нервное болѣзненное состояніе рассказчика, благодаря чему повѣсть приобретаетъ, кромѣ философскаго, психологическій интересъ. Далѣе является вопросъ: оставался ли рассказчикъ у себѣ въ комнатѣ всю ночь, и были ли его путешествія къ дубу и полеты съ Эллисъ плодомъ разстроеннаго воображенія? Это сомнѣніе захватываетъ и рассказчика. Онъ обращается къ ключницѣ:

— „Марфа, въ которомъ часу я легъ вчера въ постель— не помнишь?“—

— „Да кто жъ тебя знаетъ, кормилецъ... Чай поздно.

*Въ сумерки ты изъ дому вышелъ; а въ спальнѣ-то ты наблю-
щеніями за полночь стучалъ. Подъ самое подь утро—да...*“

Итакъ, по свидѣтельству ключницы, рассказчикъ вышелъ въ сумерки; и онъ же до утра находился въ спальнѣ. Благодаря этому, повѣсть приобретаетъ спиритическій интересъ.

Рассказчикъ—медиумъ, выдѣляющій изъ себя двойникъ. Его тѣлесный организмъ остается въ его спальнѣ, его двойникъ ходитъ на свиданіе съ Эллисъ, унося съ собою сознаніе и индивидуальность. Это не проходитъ даромъ для организма; по словамъ ключницы, онъ „осунулся маленько“, „блѣденъ“, „ни кровинки въ лицѣ“. Истощенный въ конецъ, рассказчикъ теряетъ медиумическую силу: призракъ перестаетъ являться. Но „здоровье разстроилось: грудь заболѣла, бессонница, кашель. Все тѣло сохнетъ. Лицо желтое, какъ у мертвеца...“ Двойникъ, выдѣлявшійся изъ организма, получалъ за то свойства духа: для него разрѣшались узы пространства и времени.

Эллисъ—духъ, частично матеріализировавшійся на счетъ организма медиума.

Наиболѣе обильная чудесами повѣсть Тургенева „Пѣснь торжествующей любви“ даетъ, однако, наименѣе матеріала для нашей темы. Здѣсь, правда, есть гипнотизмъ, колдовство, талисманы, но все сложено на отвѣтственности индійскихъ факировъ, у которыхъ учился Муцій. Всѣ чудеса здѣсь—одна художественная форма, въ которую писатель вложилъ одну изъ своихъ любимыхъ мыслей.

Валерія, богато одаренная природой, не пожелала въ жизни пріобщиться къ страсти. Когда двое влюбленныхъ въ нее юношей предложили ей сдѣлать выборъ между ними, она этотъ выборъ предоставила матери, а впрочемъ изъяснила готовность уйти въ монастырь. Выйдя, по указанію матери, за Фабія, Валерія наслаждалась съ нимъ равнымъ тихимъ счастьемъ...

До сихъ поръ эта исторія напоминаетъ Вѣру въ повѣсти „Фаустъ“. Но, согласно міроощущенію Тургенева, неудовлетворенное чувство отвергнутаго Муція должно найти себѣ тотъ или иной исходъ. Спустя пять лѣтъ, онъ и является, во всеоружіи тайнъ восточной мудрости. Онъ даритъ Валеріи жемчужное ожерелье, имѣющее силу талисмана; онъ даетъ ей пить вино, на которое что-то шепчетъ; онъ дѣйствуетъ

на нее музыкой. Наконец, на разстояніи онъ ее гипнотизируетъ, и въ трансѣ заставляетъ ее переживать то упоеніе страсти, которому она была чужда. Происходитъ нарушеніе прежняго счастливаго брака новымъ—фатальнымъ, подобно тому, какъ это произошло въ повѣсти „Сонъ“. Издѣсь тоже этотъ новый бракъ не остался безнаказаннымъ: Валерія чувствуетъ въ себѣ въ первый разъ трепетаніе новой жизни,—и подъ ея руками на клавикордахъ невольно начинаетъ звучать роковая „пѣснь торжествующей любви“...

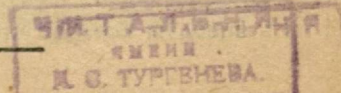
„Сонъ“. И этотъ новый бракъ остается не безплоднымъ. Въ заключеніе можно прийти къ слѣдующимъ выводамъ.

Таинственное у Тургенева—не есть остатокъ романтизма, склоннаго къ чудеснымъ вымысламъ, не есть художественная манера—этимъ путемъ выражать мысли или ужасать читателя. Тургеневъ,—не Гофманъ, не Короленко (имѣю въ виду его рассказъ „Тѣни“) и не Эдгаръ Поэ. Таинственное у Тургенева есть результатъ вдохновенныхъ созерцаній жизни.

Въ своихъ произведеніяхъ Тургеневъ пріоткрылъ завѣсу надъ такими загадками бытія, которыя только теперь начинаютъ привлекать вниманіе науки, но которыя чувствовались древнею мудростью. Тургеневъ не разрѣшаетъ, а только ставитъ загадки. Онъ касается, при этомъ, слѣдующихъ явленій: ясновидѣнія, вѣщихъ сновъ, телепатіи, гипнотизма и спиритизма. Сдѣланныя имъ наблюденія не произвели существенныхъ перемѣнъ въ его міросозерцаніи, но оживили его творчество, углубивъ и осложнивъ въ его сознаніи сущность бытія. Факты, описанные имъ, не могутъ быть научными данными, но наука приметъ ихъ въ соображеніе подобно тому какъ психологія и психіатрія принимаютъ во вниманіе откровенія Шекспира и Достоевскаго.

Въ исторіи литературы „Таинственныя повѣсти“ Тургенева (наряду съ подобными же твореніями Мопассана) знаменуютъ собою одинъ изъ тѣхъ поворотовъ къ чудесному, которые наступаютъ послѣ періодовъ раціонализма. Раціонализмъ XVIII вѣка завершѣн романтизмомъ, реализмъ и позитивизмъ XIX вѣка—мистицизмомъ, давшимъ послѣ Тургенева богатые результаты у новѣйшихъ писателей.

Влад. Фишеръ.



BIBLIOTEKA TURGENEVA



42956