10.

Проф. А. В. Багрий

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

XIX-го—ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XX-го В. В.

ПОСОБИЕ К ЛЕКЦИЯМ

ИЗДАНИЕ ВОСТОЧНОГО ФАКУЛЬТЕТА А. Г. У.

Баку 1926.

06
10
Акт №13
17/IV 50 г.

Проф. А. В. Багрий

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

XIX-го—ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XX-го В. В.

~~10.547~~
Львів. Бібліотека
АН. УРСР
~~35.134~~

ПОСОБИЕ К ЛЕКЦИЯМ

БІБЛІОТЕКА
НАУК. СВ. ІМ. ШЕВЧЕНКА
Львівська державна
наукова бібліотека
Св. сп. книг Гл. ССР — 1973 г. Ч

ИЗДАНИЕ ВОСТОЧНОГО ФАКУЛЬТЕТА А. Г. У.

Баку, 1926.

8(c)P11:1917"(09)
Ш5(2=Р)53-3я73
4,50р.

Печатается с разрешения Восточного Факультета А. Г. У.

Декан проф. **Б. Чобанзаде.**

10 апреля 1926 г.

32.134.
ЛЬВІВСЬКА БІБЛІОТЕКА АН УРСР № 50170
Львівська державна наукова бібліотека № 6373

Азлит № 1218. Заказ № 3237.—Тираж 1000 экз.
2-я Гостипография Азполиграфтреста ВСНХ.

ПРЕДИСЛОВИЕ.

Настоящее конспективное пособие к краткому курсу истории русской литературы XIX-го—первой четверти XX-го в. в. имеет целью ознакомление студентов-словесников с новейшими достижениями в нашей науке, главным образом, в области социологического и формального изучения литературных явлений.

Несмотря на старание использовать по возможности всю важнейшую литературу по каждому вопросу, некоторых пропусков избежать все же не удалось.

В конце каждой главы даются лишь краткие библиографические указания, более подробные указания читатель найдет в общеизвестных библиографических трудах И. В. Владиславлева, проф. Н. К. Пиксанова, Р. Мандельштам и др.

Может быть эта книга окажется небесполезной и для преподавателей-словесников.

При составлении настоящего пособия мне оказали помощь студ. Е. Н. Калайдович, Т. Гриц и Т. И. Бурштейн.

А. Б.

Баку.
1925—1926 ак. год.

БИБЛІОТЕКА
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

I.

20-ые годы XIX века.

В первую половину XIX века „в дореформенной крепостной России отчетливо вырисовывается рост денежного хозяйства, рост товарно-капиталистических отношений, а вместе с тем и образование новых социальных групировок и новых идеологий“.[1]) Хозяйство страны и картина социальных отношений в первой половине XIX были таковы: в руках помещичьего класса был сосредоточен огромный земельный капитал, почти одна треть страны жила в рамках крепостного хозяйства. Дворянство не представляло однородной массы, а дробилась на ряд слоев, причем самым крупным был слой мелких землевладельцев, второе место занимало среднепоместное дворянство (от 100 до 500 душ), и третье — крупнопоместное (от 500 душ и более). Главную массу страны составляло бесправное, закрепощенное крестьянство.

Крепостная Россия делилась на две полосы: черноземную (к югу от Оки, на Украине и в Новороссии) и нечерноземную (промышленные губернии между Окой и Волгой). В черноземной полосе преобладало барщинное хозяйство, в нечерноземной—оброчное. Чем с большей выгодой мог помещик использовать свои земли, тем меньше становились крестьянские наделы, тем дороже ценилась земля, тем быстрее шел процесс обезземеливания и тем тяжелей становилась барщина.

„Развитие денежного хозяйства, рост внешнего и внутреннего рынка вели к образованию аграрной буржуазии. Скрягу Плюшкина, гноившего свой хлеб в амбарах, сменяла скопидомка Коробочка, робко и неуверенно развивавшая свои торговые операции, а ее сменял предприимчивый коммерсант Костанжогло“.[2])

Новые потребности рынка заставляли помещика задумываться над вопросом, как приспособить старые хозяйственные отношения к потребностям денежного хозяйства, как превратить свое поместье в предприятие, какая форма эксплоатации крепостного труда предпочтительнее. Ясно, что помещикам черноземной полосы наиболее выгодной казалась барщина, помещикам нечерноземной — оброк. В помещичьей среде и в журналистике кипела страстная полемика. Но во всяком случае, после войны 12 года и сторонники барщины и сторонники оброка все более и более убеждались, что крепостной подневольный труд крайне непроизводителен и не удовлетворяет новым условиям помещичьего хозяйства, новым требованиям аграрной буржуазии. А между тем развитие денежного хозяйства и городской промышленности все более и более направляет новые классы (буржуазию аграрную и др.) в сторону переработки сырья фабрично-заводским путем. Феодально-помещичья сторона вступает на путь

капиталистического развития, а вместе с тем на путь отмены крепостных отношений с подневольным трудом. Т.-о., уже зародилась торговая и промышленная буржуазия.

Павел I всячески препятствовал развитию заграничного ввоза, сын его Александр I прекрасно сознавал необходимость торговли, как важнейшего источника богатства, но силою исторических обстоятельств был отброшен на путь своего отца. „Александровская эпоха“ (1801—1825) пришла к величайшей реакции, к полному расстройству финансов. В начале XIX в. в грандиозном об'еме разгорелась борьба между Англией и Францией из-за колоний, из-за мирового коммерческого преобладания. Эта борьба захватила патриархальную земледельческую Россию, поставлявшую свое сырье, гл. обр., в Англию. В первые годы царствования Александра I окреп торговый союз с Англией. При финансовой поддержке ее Россия начала борьбу с Наполеоном, но после поражения под Аустерлицем (1805) Россия должна была, согласно Тильзитскому миру, присоединиться к „континентальной системе“, которая сводилась к торговому изолированию Англии. Закрытие таможенных границ для английской мануфактуры побуждает открывать бумагопрядильные фабрики в России. И вот, крупновладельческая знать начинает волноваться, как бы не прекратился вывоз сырья из ее имений в Англию. Знать в оппозиции против Александра I, но и он в оппозиции против знати и пытается опереться на другие слои. Но уже в 1810 г. происходит резкое колебание, и влияние знати усиливается. Россия отказывается подчиняться принципам континентальной системы и, в интересах придворной знати, начинается в 1812 г. отечественная война, от которой особенно пострадало среднее дворянство захваченных войной губерний.

Тогда масса среднего дворянства вдруг выступила на историческую сцену с явным намерением играть на ней одну из первых ролей. 12-ый год провел резкую грань между феодально-крепостнической властью и буржуазно-либеральным „обществом“. С одной стороны, идет усиление националистических и крепостнических тенденций на верхах, причем внутренняя политика приводит к тридцатилетнему владычеству Аракчеева, грубого капрала, а внешняя к торжеству австрийского реакционера Меттерниха, вдохновителя „священного союза“ королей-феодалов против закрепощенных народов. С другой стороны, растет критическое и революционное направление.

Политическая атмосфера заряжена электричеством. С 1815 по 1825 г., как поветрие, на западе распространяются идеи клерикализма, мистицизма, легитимизма, реставрируются отброшенные идеологии. В России все в большую моду входят религиозная экзальтация и сектантский мистицизм, который становиться гонителем литературы и науки. Правящий круг, в своем стремлении убить пробуждающуюся гражданственность, пытается навязать молодой России идеологию сторонников клерикальной реставрации во Франции и феодальных монархий Германии и Австрии. В России идет разгром университетов, созданных в первые годы Александровского царствования, идет разгром печати, растет сред-

невековая ненависть к зловредным книгам. Во главе этого похода стоит юркий ренегат, бывший сотрудник Сперанского—Магницкий.

Цензурный устав 1804 г. кажется слишком либеральным, и уже в 1821 г. выдвигается такой решительный страж отечественных нравов и языка, как цензор Красовский, который вычеркивает у Пушкина в „Кавказском пленнике“ стихи

Немного радостных н о ч е й
Судьба на долю ей послала

и ставит вместо них:

Немного радостных ей дней
Судьба на долю ниспослала.

Но эта же реакция толкает Россию в сторону революционного движения. С 1817 г. возникает тайное общество „Союз спасения, или истинных, верных сынов отечества“.

Главными его деятелями были: Александр Муравьев, Никита Муравьев, князь Трубецкой, братья Сергей и Матвей Муравьевы-Апостолы, Якушкин, полковник Пестель, князь Шаховский, князь Долгоруков, Лунин и др. Когда в 1818 году члены общества ознакомились с привезенным из заграницы уставом немецкого патриотического общества „Тугенбунд“ (союз добродетели), они положили его в основу своей деятельности, а русское общество переименовали в „Союз благоденствия“. Задачами союза были: освобождение крестьян, равенство граждан перед законами, публичность государственных действий, публичность суда, уничтожение винной монополии, уничтожение военных поселений, улучшение положения солдат, уменьшение срока их службы и др. Но в основе лежала главная цель — коренное преобразование государственного строя, введение в той или иной форме представительного образа правления. В 1821 году на с'езде членов тайного общества в Москве „Союз благоденствия“ был об'явлен закрытым в целях усыпления бдительности правительства, но на месте единого общества возникли два самостоятельных тайных общества—„Северное“ с центром в Петербурге и „Южное“ с центром в Тульчине Подольской губ., где находился штаб второй армии. Состав этих обществ был дворянский, по преимуществу офицерский. Одновременно возникшее на юге тайное общество „Соединенных славян“ об'единяло решительно настроенные демократические элементы офицерства. Текст присяги, которую приносили, вступая в общество, „славяне“, гласил: „вступая в число соединенных славян для избавления себя от тиранства и для возвращения свободы столь драгоценному роду человеческому, я торжественно присягаю на сем оружии на взаимную любовь, что для меня есть божество, и от чего я ожидаю исполнения всех моих желаний. Клянусь быть всегда добродетельным, вечно быть верным нашей цели и соблюдать глубокое молчание. Самый ад со всеми его ужасами не вынудит у меня указать моим тиранам моих друзей и мои намерения... Пройдя тысячи смертей, тысячи препятствий, пройду и посвящу последний вздох свободе и братскому союзу благородных славян“.

После некоторых переговоров „Южное общество“ и „Общество соединенных славян“ об'единились для совместных действий и даже вступили в соглашение с польскими тайными обществами. При общих целях обоих обществ „Северного“ и „Южного“ — (уничтожение крепостного права, замена самодержавия иной формой правления, соблюдение национальных интересов русского народа и проведение в жизнь различных буржуазных свобод), — эти общества разнились по политическому темпераменту своих членов и тактическим их воззрениям. На севере преобладали идеи конституционной монархии, а самый переворот мыслился отдаленным и бескровным, на юге преобладало республиканское направление, к перевороту готовились решительно и деятельно. Здесь велась революционная пропаганда среди офицерства, подготовлялись люди для ареста или убийства императора в случае поездки его на юг. Сторонники цареубийства были и в „Северном обществе“ в лице Каховского, Матвея Муравьева-Апостола, Поджио, но большинство членов „Северного общества“, если и соглашалось на цареубийство, то лишь одного царя и решительно протестовало против предложения главы „Южного общества“ Пестеля разом покончить со всей царской фамилией. На севере в центре движения находились князь Трубецкой, князь Оболенский и Никита Муравьев, составлявшие так называемую „думу“, причем особую активность об-во стало проявлять лишь после того, как в думу вошли поэт Рылеев и романист Александр Бестужев-Марлинский, заменившие уехавших из Петербурга Трубецкого и Муравьева. В идеологии декабристов характерно их отношение к крепостному праву: некоторые стремились к совершенно безземельному освобождению крестьян, большинство предполагало, что крестьянам следует дать небольшой земельный надел с вознаграждением помещиков, и только Пестель проводил мысль о национализации в пользу крестьян половины всех земель в государстве.

Характерно также отношение декабристов к Великой французской революции и к крестьянской революции вообще. Из следствен. материалов видно, что, дело, затеянное декабристами, как бы имело целью предотвратить Россию от грядущей кровавой революции. „Как ропот народа“ говорил царю Николаю А. Бестужев, „от истощения и злоупотребления земских и гражданских властей происшедший, грозил кровавою революцией, то общество вознамерилось отвратить меньшим злом большее и начать свои действия при первом удобном случае“. По словам Штейнгеля „в одной Москве девяносто тысяч одних дворовых, готовых взяться за ножи, и первыми жертвами тогда будут наши бабушки, тетушки и сестры“.

Такова была политическая атмосфера в эпоху Александра I. В ней отчетливо выявились два направления: с одной стороны крепостническая реакция, в маске благочестия, с другой — гражданское возмущение с политическими лозунгами буржуазной французской революции, опирающееся на среднее дворянство и, отчасти, на мещанство.

После отечественной войны начинается необычайный рост русской литературы.

„Опыт словаря русских писателей“ Новикова (1772 г.) дает сведения о 317 писателях, из которых около шести—седьмых всего числа принадлежат к XVIII веку. Все это, по большей части, писатели обслуживающие высший круг, выполняющие заказ придворного вельможи при помощи поэзии, которая должна быть „любезна, приятна, сладостна, полезна, как летом вкусный лимонад“. Литературы не было, было лишь „воспевание“. Читательской среды тоже не было, а были покровители и меценаты-заказчики.

Правда, в эпоху пугачевщины и надвигавшейся французской революции 1789 г. и в самый разгар ее выступают Новиков, Радищев, Фонвизин, а при Павле I—Капнист, выдвигающие тему о закабаленном народе, диком барстве, чиновничьем взяточничестве, о „вольности“ народов, но их ждут решетка, цепи, опала и ссылка[3]). Эти дерзкие писатели пришли слишком рано.

Отечественная война нанесла страшный удар выросшему на крепостнической почве русскому обществу, по словам проф. Ключевского русские люди сделали два важных открытия: они с прискорбием узнали что Россия—единственная страна, где руководящий класс пренебрегает родным языком и всем, что касается родины, и с еще большим прискорбием они убедились, что в русском народе таятся могучие силы, лишенные простора и деятельности. Было сделано еще и третье открытие, а именно, что европейская внешность только прикрывает азиатчину русской жизни.

Рождалась новая общественная психология: национализм, ненависть ко всему офранцуженному и ко „всякой немчизне“, а рядом либерализм странно и прихотливо сочетались в ней.

Только после всех этих открытий родилась русская литература. „Пылкое вольнолюбивое молодое поколение, с повышенной жизнерадостностью и повышенной возбудимостью уже в годы ученичества выдвигает писателей новой складки, новых настроений, новых литературных вкусов и новых общественных устремлений. Они порвали со старым веком, они ему совершенно чужды, они враждебны придворному кругу—законодателю мод, они почти все, за немногим исключением, увлечены политикой, сочувствуют революционным тайным обществам, они все „либералисты“, а некоторые из них привлекаются позднее по делу 14 декабря, они все хотят в просвещении „быть с веком наравне“, они завоевывают широкую читательскую среду“. [4]) Имена этих писателей: —А. С. Пушкин, барон А. Дельвиг, А. С. Грибоедов, А. Боратынский, Н. И. Языков, декабрист К. Рылеев, декабрист А. А. Бестужев-Марлинский, князь А. И. Одоевский, В. Кюхельбекер, князь П. Вяземский, В. Ф. Одоевский, Н. А. Полевой, сюда же можно отнести друзей Пушкина: Катенина, Соболевского, Плетнева, Чаадаева и др.

И все эти представители поколения 20-х годов не были случайными раз'единенными лицами, эта эпоха не даром называется Пушкинскою

и в то же время эпохой дружбы поэтов. Каждую среду и воскресенье писатели у Дельвига, по субботам—у В. Ф. Одоевского. У Всеволожского, в зале, где висит зеленая лампа, символ надежды, собирается кружок „Зеленой лампы". Были кружки и у других лиц. Кроме того, еще в 1801 г. Мерзляков, А. Тургенев и Жуковский открыли „Дружеское литературное общество", в том же году в Петербурге возникло „Вольное общество любителей словесности наук и художеств".

Основанные в одном и том же году эти два общества особенно интересны по своему составу. Если московский „дружеский" кружок состоит из молодых, более или менее обеспеченных дворян, то петербургский, гл. об., из воспитанников академической гимназии, которая предназначалась для детей разночинцев. В числе присоединившихся к обществу позднее двое: Востоков и Пнин (сын Екатерининского вельможи, кн. Репнина) были незаконнорожденными. И по традициям своим „Дружеское" и „Вольное" общества резко расходились: первое было связано с мистицизмом, с масонством, второе шло во след Радищеву. Наиболее замечательными членами второго были Василий Попугаев и Пнин. Все стихи Попугаева резко делятся на две группы: эротические и гражданские, причем последние являются выражением самого крайнего радикализма того времени. Впрочем. у него стихи не играли большого значения и охотнее пользовался он прозой, иногда в беллетристической форме (напр., „История негра", направленная против крепостного права), а чаще прямо в форме трактатов. Вся его деятельность носила эксцентрический характер и была проникнута энтузиазмом. Зато чужд был всякой аффектации Иван Пнин, главная деятельность которого относится к царствованию Павла. Пнин[5]) был духовным вождем Общества. Все хорошее, что есть у людей, он приписывает человеческому уму и энергии—замечательна его ода Человеку. Конкретнее его взгляды отражались не в лирике, а в баснях и трактатах. Но вообще поэты „Вольного Общества" преследовали, главным образом, в своих стихах, по выражению Пнина, „цель похвальную", а на средства и способы выражения мало обращали внимания.

В этом пренебрежении к форме,... и заключается главная причина, почему поэзия наших гражданских поэтов начала века прошла почти бесследно и для дальнейшего развития гражданской лирики, и для читателей"[6]). Впрочем и в содержании ее были элементы, которые не могли быть по душе даже декабристам: это религиозное свободомыслие многих поэтов „Вольного Общества"—отголосок вольтерьянства в России.

В 1805 г. в Казани возникает „Общество любителей отечественной словесности при Казанском университете". В 1811 г. при Московском университете—„Общество любителей российской словесности". Всюду кипят горячие споры о задачах, о направлениях, об языке. Особенно страстно идут эти споры между староверческой „Беседой любителей русского слова" и кружком молодой литературной школы—„Арзамасом". Во главе первой стоит Шишков во главе второго—новатор слога Карамзин.

Поэты из лагеря шишковистов в истории русской литературы являются отверженными. А между тем в произведениях важнейших из них Семена Боброва и кн. С. Шихматова приверженцы находили красоты первостепенные. Семен Бобров отнюдь не был бледным и безличным поэтом подражателем: его замыслы были очень интересны, воображение богато, но варварский язык и отсутствие вкуса портили все дело. Он первый и единственный в русской поэзии взялся за описательную поэму („Таврида" или „Херсонида"), в истории русской ложноклассической оды он—последнее звено, и современники делили оды по типу на ломоносовские, державинские и бобровские. Иногда у него встречаются интересные приемы, возродившиеся через столетие в „декадентстве", напр., совмещение и замена зрительных образов слуховыми и наоборот:

Да дел твоих в потомстве звуки,
Как в небе звезды, возблестят...

или он называет эхо воздушным зеркалом, преломляющим лучи звука, а зеркало ручейка служит эхом для цветов, растущих на берегу.

Гражданский элемент звучит у него очень слабо.

Бобров любил составлять новые слова; на него составлялись, например, такие пародии:

Октябро-непогодно бурна
Дико-густейша темнота,
Сурово-приторно сумбурна
Збродо-порывна глухота. (П. Сумароков).

Самым крупным по размерам произведением Боброва является „Древняя ночь вселенной или странствующий слепец" в 2-х томах. По заявлению автора, это „не роман, и не героическая поэма, но одна философская истина в иносказательной эпопее". Причины непопулярности Боброва лежали отчасти в недостатках его таланта, отчасти—в его несовременности.

Что касается второго поэта—шишковиста, кн. С Шихматова, то он резко выделялся среди своих современников враждою к ложно-классическим образам. Оригинальность его всегда сказывалась в отречении от глагольных рифм, мифологических образов и т. д. Свою поэму этот поэт—впоследствии монах, строит по образцу не Илиады, а похвальных од Ломоносова: это попытка проложить новую дорогу. Заслуживает уважения также и стремление его возвратить русскому языку его самобытность и богатство: язык его совершенно чужд галлицизмов и всяких вообще варваризмов. Но грубая эстетическая ошибка Шихматова—в том, что все его „лирические песнопения" и оды нестерпимо длинны[7]).

В 20-х же годах образовался кружок студентов, центром которого был Н. М. Рожалин; молодые люди занимались философскими прениями и читали собственные сочинения на разные философские темы. Пятеро из его членов составили более активное тайное „Общество любомудрия", с целью исключительно занятия философией, преимущественно немецкой. Но оно было ими же самими закрыто, вследствие опасений, возбужден-

ных событием 14 декабря. К этому кружку принадлежал известный впоследствии поэт и философ князь В. Ф. Одоевский.

Двадцатые годы в истории русского стихотворчества занимают совершенно исключительное место. Прежде всего поражает не только преобладание, но скорее господство поэзии стихотворной.

Для творчества поэтов 20-х годов особенно характерно увлечение мотивами и формами поэзии античной древности. Константин Батюшков (1787—1855) был один из первых, кто овладел вполне формами античной поэзии и много сделал для выработки литературного, художественного языка, „создание которого облегчило Пушкину его работу“[8]). Батюшков отличался необыкновенно тонким эстетическим чутьем. Прекрасный стилист, он был близок к вопросам языка и стиля, и его сатирические произведения: „Певец в беседе славянороссов“, „Видение на берегах леты“, большая часть эпиграмм, посвящены литературной борьбе. (Б. был членом „Вольного Общества любителей словесности, наук и художеств“, боровшегося с шишковистами).

Мотивы творчества Батюшкова обычно носят характер эстетический и эпикурейский.

Он далек от фантастики Жуковского, у него нет ничего таинственного и необыкновенного и даже стихотворению, озаглавленному „Привидение“ он придает реалистическую мотивировку: мертвый жив лишь в мечтах, а в действительности—

„. . . . . но ах,
мертвые не воскресают“.

Характерны его ранние (до 1815 г.) нагробные стихотворения, чуждые религиозных мотивов загробного блаженства. Напр., эпитафия 1809 г.

„Не нужны надписи для камня моего
Скажите просто здесь: он был и нет его!“

И он забрасывает гробницы цветами или глядит на загробную жизнь глазами эллина, видя в ней только улучшенную жизнь земную.

„Когда ж струей небесных благ
Я утолю любви желанье...
Земную ризу брошу в прах
И обновлю существованье“.

Тот же мотив красоты звучит у него в изображении картин природы.

Эротические мотивы пластически выражены у него в культе „божественной красоты прекрасного человеческого тела“. У него очень часто встречается образ—группа молодых прекрасных женских тел, обыкновенно в гармоническом движении. Напр., „нимфы гор при месячном сияньи, как тени легкие, в прозрачном одеяньи“, или „наяды робкие, всплывая над рекой“ и т. д. Радостный мотив любви нередко дается в мрачных отсветах горести разлуки, равнодушия и измены. Характер его эротических образов—какое то „сладострастие в мечтах“, самому термину „сладострастие“ он придает несколько необычный смысл, называя, напр., добро—„души прямым сладострастием“, или совесть—„душ великих сладострастием“.

В 1812 г., после пожара Москвы, характер его образов и мотивы творчества резко изменяются в сторону общественности, и поэзия осознается им бесполезной в минуты общественного горя.

Общий характер его образов—необыкновенная пластичность, „изощренное воображение, граничившее с ненормальностью, и сделало его выдающимся поэтом—пластиком“[9]).

И. Н. Розанов по принципу эмоционального воздействия, делит стихотворения Батюшкова на 3 группы: 1) сатирические произведения: эпиграммы, басни, памфлеты—отдел наименее удачный, т. к. юмор у Батюшкова слаб. 2) Элегии, в сущности лиро—эпические произведения, характеризующиеся стилистически частым употреблением слов „сладострастие“ и „слезы“, а с точки зрения жанровых особенностей—внедрением повествовательных и описательных элементов. Форма элегии особенно культивировалась Батюшковым. Третий отдел—стихотворения анакреонтические и эпикурейские в формах античной поэзии. В этом жанре Батюшков почти не имеет соперников. Лучшие вещи здесь—„Радость„, „Ложный страх“, „Мои пенаты“, „Таврида“, „Вакханка“, „Свершилось! Никогор и пламенный Эрот“... и др.

Стихосложение Батюшкова довольно своеобразно: у него нет державинского и пушкинского тяготения к четырехстопному ямбу: одинаково часто встречается у него ямб трехстопный. Нередко встречается хорей, трехсложные размеры очень редки, анапеста нет совершенно.

Характернее всего для него разностопный ямб: почти $^2/_3$ всего стихотворчества Батюшкова принадлежит этому размеру.

Главная же задача всегда заключалась для Батюшкова в придании стихам благозвучия. Идеалом благозвучия служил для него итальянский язык, и в подборе слов Батюшков старался следовать звучности этого языка. Искусно пользовался он и словами иностранными. У него очень часты аллитерации, почти звукоподражания.

Вообще инструментовка его стихов очень богата.

К старшему поколению лириков 20-х годов принадлежит и Иван Козлов (1779—1840). В печати выступил он стихотворением „К Светлане“ в 1821 г., сделавшись поэтом после того, как ослеп.

Главные мотивы его творчества—воспоминания и надежды: типичен для него мотив небесных упований, мотив чудесного и фантастического. После Жуковского, он самый плодовитый балладник. Некоторые мотивы его творчества заимствованы у Байрона, но своеобразно смягчены. Лучшими у него являются те стихотворения, где развертываются мотивы кротости и терпения. Сюда относятся переводные элегии „Вечерний звон“ (из Томаса Мура) и „Не бил барабан“ (из Вольфа). Первая из них особенно интересна в ритмическом отношении. Вообще, как переводчик, Козлов занимает видное место в нашей литературе. Переводил он Байрона и, главным образом, английских идилликов и элегиков: Водсворта, Мура, Мильвуа. В таком же духе выбирал он стихотворения и других поэтов: Ламартина, Шенье, Манцони, Петрарки и др. Перевел он также и „Плач Ярославны“ из „Слова о полку Игореве“ и „Крымские сонеты“

Мицкевича. По существу его переводческой деятельности нужно отметить, что он больше заботился о передаче тона и настроения стихотворения, чем о точности перевода.

Из оригинальных стихотворений Козлова интересны своими формальными особенностями песня „Солнце красное“, где образы и мысли, типичные для поэзии небесных упований, выражены в форме народной песни, и стихотворение „К радости“, написанное на ту же тему, что и стихотворение Жуковского „Минувших дней очарованье“, где пиррихические стопы стоят на строго определенных местах. Лучшая из поэм Козлова „Чернец“ развивает тему Лермонтовского „Мцыри“. В ряду наших романтиков можно „считать Козлова одним из переходных звеньев от Жуковского к Лермонтову“. По поэтическому стилю Козлов ближе всего к Жуковскому, только у Козлова стиль носит еще более „меланхолический“ характер, что достигается частым употреблением страдательной формы причастий и излюбленных из них—томимый, мучимый, крушимый[10]).

Наоборот, проза в 20-ые годы еще еле прозябает. Достаточно сказать, что лучшая комедия („Горе от ума“)—в стихах; лучший роман („Евгений Онегин“) тоже. Беллетристика лучшим своим представителем имеет Нарежного, выступившего впрочем и вполне определившегося раньше[11]).

Художник высоко ценит достоинство писателя, независимость своего творчества и не ищет покровительства у сильных мира сего: писателям чужды и враждебны интересы, вкусы и идеология крупно-земледельческой знати, новые писатели ищут опоры в новой читательской массе. И читательская среда, действительно, ширится, растет и спрос на хорошую книгу. Возникает огромный интерес к вопросам литературы, появляется целая серия альманахов и сборников. У писателя крепнет связь с широкой средой городского мещанства. Перед писателями вырастает огромная задача создания литературы, которая звучала бы, как „эхо русского народа“, и все чаще в произведениях их звучит мотив жалоб на беспочвенность и безнациональность русской литературы, напр.,—в комедии Грибоедова „Горе от ума“, в критике А. Бестужева Марлинского, в неоконченном романе „Рославлев“ Пушкина.

„Т.-о., после отечественной войны средний слой дворянства пытается говорить от имени всей нации, после 12 года родилось национальное самосознание, родилась широкая читательская среда, выступило блестящее содружество мастеров словесного дела, окрепла связь писателя с широким общественным движением, враждебными высшему обществу, явилась почва для образования и развития литературы, как исторического национального явления, отрешенного от грубых подражаний, „передражнивания“, как иногда говорили, от подделок, переплавов в духе готовых французских образцов, как явления связанного с языком, бытом, действительностью страны. После отечественной войны кончился иностранный период русской литературы“[12]).

От 1817-го по 1825 г. устремление к самобытности, к своенародности и независимости находит свое выражение в увлечении романтиз-

мом против шаблонов одряхлевшей школы классицизма, создается новый стиль, проходит век французского влияния и наступает эпоха влияния англичан (Байрон) и немцев (Шиллер.).

Это же время обычно считается расцветом русского сентиментализма, вершинами которого принято считать Жуковского и Карамзина. Сентиментализм, как литературная школа и тип классового мироощущения, появился в западной литературе вместе с возникновением буржуазного общества. Самая характерная черта его—приближение художника к буржуазному быту. Это—самое основное сентиментализма—не было воспринято нашими сентименталистами. К нам перешли лишь некоторые черты литературной техники сентиментализма, которые и были использованы Жуковским. Русский сентиментализм—явление глубоко отличное от западного и не является выразителем идеологии буржуазного общества: наши сентименталисты, в сущности,—романтики.

В журналистике закипает борьба между классиками и романтиками. Эти споры обострились еще больше после выхода в свет в 1823 г. поэмы Пушкина „Бахчисарайский фонтан" с предисловием Вяземского, в котором разбирались аргументы обеих школ. Понятия, выдвинутые в этом споре, это:—историзм, руссизм, народность, самобытность, свобода творческой индивидуальности.

В романтизме, который победил классицизм и овладел русской литературой в 20 годы, были две струи. Одна струя—в духе настроения Александровского двора, средневеково-реакционная, немецко-мечтательная, „унылая романтика" представлена была Жуковским. Ее характерные черты—мистицим, возня с „душой", прекрасной и мечтательной, оторванность от жизни, порывание в нездешнее. Против этой струи выступили Пушкин, Боратынский, Бестужев-Марлинский. Другая струя в романтизме была представлена вольнолюбивым романтизмом Байрона, а позднее В. Гюго. Ее характерные черты—горячий протест против косности, условности, правил, лиризм, экзальтация, новизна и острота восприятий, культ яркой личности, преклонение перед Наполеоном, перед борьбой за независимость личности и народов. Все это отвечало новой общественной психологии. Это была литературная революция после революции социальной. В связи с новым мироощущением вырабатывается новая поэтика, резко отличающаяся от старой: высокий слог и медленный эпический размер героической эпохи классиков уступают место взволнованному темпу лирической поэмы в духе Байрона.

Этот литературный романтизм отвечал романтизму политическому—выступлению на историческую сцену новых социальных слоев. Новые писатели принесли в литературу те слова, которые были совершенно запрещены раньше: „отечество", „гражданин", „общество".

Эпохой отечественной войны было навеяно революционно-буржуазное содержание писательской идеологии. Русских писателей преимущественно из дворян начинает мучить „радищевская тема".

Но их положительная программа была весьма неопределенна: при всей своей ненависти к слову „раб" они были верны классовым интере-

сам дворянства, хотя бы и передового. Для них характерно было ожидание конституции сверху, веры в народное движение у них не было. Сами активные деятели—декабристы остро чувствовали свою оторванность от народа и, например, через все творчество Рылеева проходит мотив жертвенный, покаянно—искупительный. Борясь против квасного патриотизма, против барства и „ига самовластия", писатели 20-х годов встречали отпор со стороны правящего круга, который выдвигает не только свою идеологию, но и аппарат для подавления враждебных ему взглядов. Молодая Россия шаг за шагом ведет борьбу, выступая в статьях и эпиграммах против Карамзина и Жуковского, противопоставляя феодально-крепостнической „Истории Государства Российского" Карамзина „Историю русского народа" выходца из купеческой семьи —Полевого. Но особенно ярки были выступления поэтов 20-х годов против казенных писателей и мистиков, возглавляемых Голицыным и Александром I, и против православных изуверов, в роде Фотия, Орловой-Чесменской. Но в этой борьбе не было единого фронта, и после разгрома движения декабристов оппозиционность этого слоя умирает.

II.

Александр Сергеевич Пушкин.

(1799—1837).

I. Детство и лицей (1799—1817).

Род. 26 мая 1799 г. в Москве.—Домашнее обучение на французском языке. Подмосковная Захарово.—Библиотека отца и дяди, Василия Львовича Пушкина.—Литературные собрания в доме отца (Карамзин, Батюшков, Жуковский, Дмитриев и др.)—Французская литература. 19 октября 1811. Открытие Царскосельского Лицея (лицейская годовщина). Среди товарищей: Дельвиг, Пущин, Кюхельбекер, кн. Горчаков, Илличевский. Среди преподавателей: Кошанский, Куницын, Галич.

Литературные беседы, рукописные журналы.—Лицейские стихотворения П—на влияние Вольтера, Парни, Жуковского, Батюшкова.

1814. Первое напечанное стихотворение: „К другу-стихотворцу".—„Городок"; „Пирующие студенты".

Январь 1815. Чтение на экзамене, в присутствии Державина. „Воспоминания в Царском Селе".

1817. „К Жуковскому".

II. В Петербурге (1817—1820).

Летом 1817. Первый выпуск Лицея.—Поступление в Коллегию иностранных дел.

Чаадаев.—Общественные интересы.—„Деревня" (1819), ода „Вольность". Окончание поэмы „Руслан и Людмила", начатой в лицее.

III. Жизнь на юге (1820—1824).

В мае 1820 высылка в Екатеринослав, к Инзову.—Раевские; поездка на Кавказские воды, потом в Крым. „Погасло дневное светило."—Изучение Байрона.

В сентябре 1820 г. переезд в Кишинев.

„Кавказский Пленник" (1821).—„Бахчисарайский Фонтан" (1822). „Цыгане" (начаты в Одессе 1823, окончены в Михайловском 1824).—„Демон".

В мае 1823 начало „Евгения Онегина".

Летом 1823 переезд в Одессу.

В июле 1824 Пушкин покинул Одессу.—„К морю".

IV. Михайловское (1824—1826).

В августе 1824—приезд в село Михайловское. Чтение. Шекспир. Летописи.

1825. „Борис Годунов".

Окончание „Цыган", продолжение „Евгения Онегина". Лирика—„Я помню чудное мгновение" (А. П. Керн).

Посещение Пущина.

—14 декабря 1825 г.

V. Годы скитаний (1826—1831).

В начале сентября 1826—вызов в Москву, к импер. Николаю Павловичу.—Снятие опалы.—Жизнь в Москве; чтение „Бориса Годунова".—Мицкевич.—„Московский Вестник".

Переезды: Петербург, Михайловское. Мысли о загразничной поездке.

Осенью 1828. „Полтава" (в Спб.).

1829. Путешествие на Кавказ. „Кавказ", „Обвал", „Монастырь, на Казбеке".

Планы женитьбы; в апреле 1830 г. Пушкин-жених Н. Н. Гончаровой.

Осень 1830. Болдино, карантин.—Окончание „Онегина"; „Скупой Рыцарь", „Моцарт и Сальери", „Каменный гость", „Повести Белкина", „История села Горюхина".

Львівська державна наукова бібліотека № 6373
10.547
Львів. Бібліотека АН. УРСР
ЛЬВІВСЬКА БІБЛІОТЕКА АН УРСР № 50170

VI. Последние годы (1831—1837).

18 февраля 1831 г. женитьба в Москве.—Царское Село; Жуковский и Гоголь. „Сказка о царе Салтане"; „Клеветникам России".

Осенью 1831 переезд в Спб.—Занятия историей Петра Великого.

Осенью 1833, поездка в Казанскую и Оренбургскую губерн.; два месяца в Болдине („Медный Всадник", „Анджело").

1833. Первое издание „Евгения Онегина".

1833—1834. „Капитанская Дочка".

1834. „История Пугачевского бунта".

1836. Основание „Современника".

27 января 1837 г. Дуэль с Дантесом.—29 января—кончина.

Эпоха Александра Первого (до начала 20-х г.г.)—время развития русского торгового, сельско-хозяйственного и индустриального капитализма. На этой почве расцветает дворянская культура, которую создает „передовое", среднее по состоянию дворянство. Втягиваясь в интересы капитализирующегося хозяйства, это среднее дворянство превращается в буржуазную интеллигенцию. Тяга к мирной хозяйственной деятельности, к деревне, обуславливает громадный успех сентиментализма Карамзина и Жуковского. Параллельно с этим развиваются типичные для еще не капитализировавшегося дворянства,—эпикуреизм, эклектически—пассивный эстетизм и эротизм. Наиболее ярким представителем этого жанра является Батюшков. Но наряду с этим, на почве национальных войн, развивается и национализм, повлекший за собой „усиленное внимание к мотивам народной поэзии, стремление сбросить с литературы оковы заимствованных форм и теснее сблизить ее язык с языком народным, освободить его от славянизмов, от мифологических и классических имен и настолько уточнить и развить, чтобы он смог заменить французский язык, обиходный среди светского и интеллигентного дворянства, более культурный и богатый. Но языковая стилистическая реформа имеет и другие корни. Во-первых, как ближайший повод—крах классицизма, начавшийся еще у Державина в связи с окончанием выполнения классицизмом своей социально-организующей роли и переходом к обыденным темам. Смешение стилей у Державина погубило выдержанность условного языка оды, а гибель самой оды привела у Жуковского и Карамзина к торжеству языка более разнообразного и близкого к разговорному, пригодного для тем сентиментализма. Но основной причиной реформы поэтического языка была изменившаяся обстановка жизни культурного дворянства: поскольку оно вошло в деловые сношения с иными менее культурными и совсем некультурными слоями общества, —ему нужен был общепонятный и гибкий язык, ибо ни по-французски, ни на языке высокого стиля нельзя было разговаривать с купцом, или стряпчим, или интендантом. Для деловых сношений новой более сложной эпохи был недостаточен и дворянский обиходный русский язык. Вот почему пользовались успехом те поэты и художники прозаики, которые создавали новой язык и учили ему в своих произведениях» [13]).

Наблюдается также распространение либерально-демократических и революционных идей и едкой социальной сатиры. В это же вре-

мя, главным образом, во второй половине царствования Александра I-го появляется трезвый и практический реализм обуржуаживающегося общества.

Всем этим художественным направлениям суждено было найти блестящее выражение в раннем творчестве Пушкина. Но сформировался окончательно Пушкин лишь в следующий период своей жизни. „Эпоха падения хлебных цен 20—30-х годов (она сказалась в области высших идеологий с опозданием: после 25 года, особенно к 30-м годам) и Николаевской политической реакции была эпохой великолепного окаменения дворянской духовной культуры, достигшей своего апогея и подмороженной экономическим и политическим застоем 30-х годов. Дворянская культура стояла на высшей точке, не разлагаясь пока от примиренных сокращением хлебной торговли внутренних противоречий... лишенная возможности выявиться иначе как в быту и искусстве, так как были запрещены всякие проявления неблагонадежной средне-дворянской общественности. Для поколения 20-х годов, утомленного, культурного и разочарованного в общественности, это была пора прекраснодушного барского созерцательства и услаждения никуда не стремящейся жизнью... Толща достигшей зрелости дворянской интеллигенции покоится на высшей точке культурного развития своего класса, уйдя от политики и дел государственных, не увлекаясь хозяйственными перспективами, не слишком веря в свое высокое признание, но благодушно приемля спокойную и обеспеченную, вольную для личных наклонностей, жизнь.

Пушкин, при всей своей личной необеспеченности и неуспокоенности, выражал настроение этого слоя дворянства—культурного, умудренного опытом, благодушно-созерцательного, эстетически-чуткого... Пушкин стал консерватором вместе со своим поколением»[14]).

Лирическая поэзия Пушкина сложилась, с одной стороны, на основе русской литературной традиции, с другой стороны, под влиянием легкой французской поэзии. В одах „Воспоминания в Царском Селе“ и „Вольность“ поэт еще прибегает к ложно-классическим приемам, освобождаясь от них окончательно в таких одах, как „Наполеон“, „В надежде славы и добра“, „Перед гробницей полководца“. Очень часто прибегал Пушкин к форме посланий, в области которых создал своего рода шедевр-стихотворение „К вельможе“. Сатира у Пушкина редко остается самостоятельной формой; большей частью она является лишь составным элементом. Зато широкое развитие получает у него эпиграмма. Форму элегии П. заимствовал у Жуковского и Батюшкова; элегия стала у него выражением чисто лирических мотивов („Безумных лет угасшее веселье...“). От Батюшкова заимствована Пушкиным и форма антологических стихотворений. („Близ мест, где царствует...“, „Соловей„, „Приметы“, „Муза“). Большое место в его стихах занимают альбомные стихи, романсы, песни и проч.

Большинство лирических стихотворений Пушкина написано четырехстопным ямбом. Во многих стихотворениях встречается и четырехстопный хорей. В посланиях он применяет александрийский стих. В антоло-

гических стихотворениях он пользуется гекзаметром и пентаметром. Пятистопным ямбом — в элегиях. К более сложным размерам П. прибегает редко. В романсе „Я здесь, Инезилья“ — двухстопный амфибрахий; двухстопный анапест в стих. „Пью за здравие Мери“.

Воздействие Жуковского на Пушкина сказалось и в усвоении мелодической манеры Жуковского — строить стихотворение на основе вопросительной интонации. Особенно заметно это на стихотворениях 1816 г.—„Певец“, „К ней“, „Послание к князю А. М. Горчакову“, „Наслаждение“, „Окно“, „Месяц“. „Пушкин 1816 года—пишет Б. Ейхенбаум —занят стилизацией под Жуковского. Стихотворение „К ней“, с его обращениями—„Эльвина, милый друг!“, с его „ужели—иль“, с его, наконец, переходом из третьей строфы в четвертую, благодаря чему вопросительная интонация развертывается на пространстве двух строф, образуя каданс,—все это знакомо нам по стихотворениям Жуковского. Влияние медитативных посланий Жуковского („Послание к Филалету“) явно сказывается на пушкинском „Послании к князю А. М. Горчакову“. Сначала вопросы являются лишь в наиболее эмоциональных местах и не развиваются в систему:

Где вы, лета беспечности недавней?

. . . . . .

А мой удел... Но пасмурным туманом
Зачем же мне грядущее скрывать?

. . . . . .

Они прошли, но можно ль их забыть?

Но к концу вопросы сгущаются в систему и напоминают манеру Жуковского:

Ужель моя пройдет пустынно младость?
Иль мне чужда счастливая любовь?
Ужель умру, не ведая, что радость?
Зачем же жизнь дана мне от богов?
Чего мне ждать? В рядах забытый воин,
Среди толпы затерянный певец,—
Каких наград я в будущем достоин,
И счастия какой возьму венец?

В стихотворении „Наслаждение“ восьмистрочные строфы образованы единством интонационного движения. Вторая строфа повторяет первую, что сказывается и в самом членении обеих строф: (2+2)+4. Третья строфа, заключительная, оттенена вопросительной интонацией:

Я вслед... Но цели отдаленной,
Но цели милой не достиг!..
Когда же, весельем окрыленный,
Настанет счастья быстрый миг?
Когда в сиянье возгорится
Светильник тусклых юных дней,
И мрачный путь мой озарится
Улыбкой спутницы моей?“ [15]).

В стихотворениях 1817 г. воздействие лирики Жуковского начинает ослабевать. 1818 год—год преодоления воздействия Жуковского.

В 1820—1821 г.г. еще чувствуются отголоски увлечения Жуковским. („Мне вас не жаль", „Желание"). Далее Пушкин укрепляет свой собственный лирический стиль, отходя от напевного стиля и в наиболее типичных своих стихотворениях отбрасывая мелодические приемы („Под небом голубым", „Не пой, красавица, при мне", „Для берегов отчизны дальной" и др.). Характерными особенностями пушкинской строфы является „постоянное совпадение синтаксического членения с метрическим, при котором интонационное воздействие остается на втором плане, а также—форма стансов, при которой каждая строфа замыкается своими пределами [16])".

Особую роль сыграл в лирике Пушкина Андрэ Шенье.

Буколические имена, фавны, нимфы, Дафнисы и Дориды проникают в лицейские стихи Пушкина не из древней классической поэзии, а из французской эротической поэзии XVIII в.—от Парни, Делиля, Лебрена и Жан-Батиста Руссо. В дальнейшем творчестве он преодолевает раннее направление своей лирики. Но прежде чем перейти от чувственной лирики в духе Вольтера и Парни, к непосредственной передаче Сафо или Ксенофана Колофанского, ему предстоял извилистый путь. Поэтом, который облегчил этот переход, был Андрэ Шенье, подлинный эллинист эпохи поэтического упадка во Франции, один из немногих в XVIII в. И Пушкин, глубоко чувствуя его классицизм, в письме к кн. Вяземскому называл Шенье „из классиков классиком", говорил, что „от него так и несет древней греческой поэзией". Сочувствуя его поэзии, Пушкин работал над его текстами и вдохновлялся ими. Он оставил переводы из Шенье, подражания ему и вариации на его строфы и фрагменты. Эта работа над творчеством Шенье получила у Пушкина художественное завершение в той элегии, где А. Шенье является героем.

Пушкин, собственно говоря, не дал настоящих переводов из Шенье. Его переводы—это скорее свободное переложение Шенье, вариации на его темы. Но допуская вольности в передаче Шенье, Пушкин глубоко проникается основными чертами его неоклассицизма. Одна из типичных черт антологической манеры Шенье—любовь к вещам и уменье остро и четко передать их контуры. Пушкин сразу усваивает этот прием.

Но Андрэ Шенье был не только классиком антологической манеры, но и замечательным политическим писателем, участником и жертвою революции. И этот второй его облик был также близок Пушкину, считавшему себя поэтом декабрьского движения. Пушкин „стремился стать и действительно становится замечательным политическим поэтом, не отворачивающим брезгливо своего лица от треволнений современности, не избегающим потрясений текущей истории, но принимающим их, как новый импульс для своего творчества и, может быть, как жизненный материал, способный подчиниться его творческому воздействию.

И в этом трудном жанре поэзии вдохновительным образцом для Пушкина был Андрэ Шенье" [17]).

„И наконец Андрэ Шенье имел значительное влияние на развитие пушкинского стиха. Помимо целого ряда внутренних воздействий, он сыграл крупную роль в эволюции пушкинского стиля и поэтики.

Новатор, открывший неведомые возможности французской версификации, он сообщил свои открытия Пушкину, широко применявшему его приемы к русскому стиху. Это особенно относится к александрийцам, которыми наш поэт охотно пользовался для своих посланий, од, антологических опытов, а впоследствии и для элегий.

Несмотря на остроумную сатирическую характеристику александрийского стиха в „Домике в Коломне", Пушкин любил этот размер и охотно обращался к нему во все эпохи своего творчества. Облекая в александрийский стих свои лицейские оды и послания, Пушкин в позднейшую эпоху настолько развил и обогатил этот строгий классический метр, что свободно обращался к нему для элегий („Пора, мой друг, пора, покоя сердце просит") и даже для страстных эротических мотивов („Нет, я не дорожу мятежным наслаждением"). Знакомство с Шенье сыграло решительную роль в этой эволюции строгих классических александрийцев раннего Пушкина в сторону свободных форм его поздних александрийцев»[18]).

В конце XVIII и в начале XIX в.в. был распространен вид пародийных поэм бурлескного стиля, к которым относились „Елисей или раздраженный Вакх" В. И. Майкова, „Душенька" Богдановича, „Бахариана" Хераскова, „Опасный Сосед" В. Л. Пушкина и ряд других. На основе этой традиции была создана Пушкиным поэма „Руслан и Людмила".

„Основным мотивом поэмы „Руслан и Людмима", канвой ее, служит литературно-сказочный мотив похищения невесты и отыскание ее героем; этот мотив поэт сочетал с историческими преданиями о Владимире и набегах на Киев при нем печенегов. На фоне этого основного мотива фантазия юного поэта, напитанная образами и мотивами современной литературы волшебно-рыцарских романов дала ряд картин, сцен и положений, „вышила новые узоры", которые составляют содержание поэмы. Представляя в историко-литературном отношении завершение у нас в русской литературе вековой истории „волшебно-рыцарского романа", поэма является и высшим пунктом этой истории, дальше которого литературная эволюция в данном направлении прекратилась"[19]).

Одновременно с бурлескными поэмами в русской литературе бытовали поэмы, написанные в „русском" стиле. Таковы, напр., „Илья Муромец" Карамзина, „Добрыня" Львова, „Алеша Попович" и „Бова" Н. Радищева. Стиль этих поэм использовал Пушкин в своем „Бове".

Следующим этапом, который, с одной стороны, знаменовал собою, эволюцию поэм в стиле „Бовы" и „Руслана и Людмилы", с другой стороны и довольно резко обозначал отход от них, была поэма „Гавриниллиада".

Сюжетные мотивы „Гаврилиады" полностью содержатся в апокрифических евангелиях. "Здесь мы видим двукратное Благовещение. Пушкин, следуя традиционному истолкованию библейских видений, как снов,

излагает первое благовещение, как вещий сон Марии. Голос, слышанный ею, был голос бога. Три версии, высказанные Иосифом, подругами и возвещенную ангелом он принимает за три последовательные события, примиряя их противоречие временным развертыванием:

Досталась я в один и тот же день
Лукавому, архангелу и богу.

Первая версия—о сатане—в апокрифе ассоциируется с грехопадением Евы. Пушкин развертывазт эту связь в повествование сатаны" [20]).

Во Франции XVIII в. была широко распространена эротическая литература с пародированием библейских текстов. Пародический контраст заключался в самом сюжете и состоял в сочетании контрастных мотивов в одном изложении. Высокие материи разрабатывались по низкой сюжетной схеме. Пушкин был хорошо знаком со всей этой литературой, но ближе всего были ему „Девственница" Вольтера и „Война богов" и „Потерянный рай" Парни, „которых с „Гаврилиадой" сближает кроме темы еще и стих декасиллаб, по терминологии Пушкина—„пентаметр", передаваемый пятистопным ямбом..." (с. 63).

Эти поэмы имели определенную форму. Следуя эпической традиции итальянцев, Ориосто в частности, авторы этих поэм усложняли свой сюжет, вводя массовые количества персонажей и разделяя повестствование на несколько эпических планов. Действие развертывалось как ряд параллельных сюжетов, переплетавшихся и имевших общую развязку, и обязательно происходило в нескольких местах, причем смена этих мест, смена планов, часто была не мотивирована; все планы были равноправны в изложении. Обычно смена планов давалась в форме перехода от песни к песне. Повествовательная мотивировка песенного деления заключалась в лиродидактическом обрамлении песен в виде „предисловия" (термин Вольтера). „Такие лиродидактические отступления допускались только в форме предисловий и не внедрялись в изложение, где самое большее мы находим только распространенные метафоры и параллелизмы, имеющие внешний характер личных мыслеиз'явлений поэта".

Как одну из особенностей французских поэм, следует отметить и обязательность строфической целостности песен. Написанные стихом вольной рифмовки, эти поэмы не допускали внутри песен соседства нерифмующих строк одного рода окончания (т. е. двух мужских или двух женских) и строились, как одно стихотворение без разрывов.

Иной характер носила „Гаврилиада". По сюжету мы имеем 3 эпических плана: сад Марии, небо и ад. Но повествование развивается в одном плане—вокруг Марии. Нет эпических переходов в другой план без сохранения действующих лиц первого. Первое отступление вводится, как сон Марии: „перед нею вдруг открылся небосклон", с краткой (в 8 стихов) предварительной мотивировкой сна. Второе отступление в 37 стихов: „И ты, Господь, познал ее волнение..." имеет характер вводного пояснительного эпизода, где даются сведения о происходящем в раю и аду; сообщение о Сатане (6½ стихов) внедряется внутрь отступления. Целостности эпического развертывания этот момент не достигает. Такой же

характер необходимого вводного пояснения носит и последнее отступление: „Уж Гавриил с известием приятным по небесам летит путем обратным“. Лирические отступления внедряются в повествование и играют композиционную роль пауз. Кроме лирического предисловия и эпилога,— оставляя в стороне распространенные параллелизмы (об ад'ютанте и школьной борьбе),—мы имеем еще следующие моменты: 1) 20 стихов— „Поговорим о странностях любви“—предисловие к первой ссылке на небесные события, 2) 17 стихов—„О милый друг, кому я посвятил...“ занимают место эротической паузы—опущенного занавеса—в повествовании, соответствующей месту торжества сатаны над Марией. 3) 15 стихов: „Не сетуйте, красавицы мои“—такая же пауза, обозначающая торжество Гавриила. Функция песенного „бордюра“ исчезают в лирических отступлениях „Гаврилиады“... Вопреки правилам французских эпических поэм, Пушкин допускает и внутреннюю ритмически подчеркнутую дробимость поэмы... В „Гаврилиаде“ мы видим резкий отход от манеры XVIII в. [21]). Она служит связующим звеном между поэмами „классическими“ („Бова“, „Руслан и Людмила“) и поэмами романтическими (байроническими). Пушкин заимствовал у Байрона форму лирической (байронической) поэмы. В области композиции ее особенностями были: „вершинность“ (обособление эффектных драматических сцен, нередко с диалогом), отрывочность повествования, недосказанность, внезапное начало с середины действия и характерное возвращение к биографическому прошлому, с сохранением обычной лирической манеры повестствования и постоянной метрической формы; в области тематики—экзотическая обстановка действия, новеллистический сюжет, романические мотивы любовной интриги, фигура разочарованного героя и идеально прекрасной героини [22]). Однако, заимствовав у Байрона общее композиционное задание и некоторые темы, Пушкин ярко обнаружил свою творческую индивидуальность. Заимствованные элементы подчинены законам его поэтического стиля. Напр., он эстетически развенчивает единодержавие байронического героя в поэме, раскрепощает композиционные элементы лирической поэмы от безусловной подчиненности главному герою. Привносит повествовательный элемент, об'единяющий композиционные вершины и ослабляющий их обособленность. Понижает эмоциональную экспрессивность—характерную для поэм Байрона. Освобождаясь от влияния Байроновского романтизма, Пушкин возвращается к классическому искусству.

К числу „байронических поэм“ Пушкина следует отнести его „южные поэмы“, созданные между 1820 и 1824 г.г. К ним принадлежат— „Кавказский Пленник“, „Братья Разбойники“, эпический отрывок „Вадима“ (II), „Бахчисарайский Фонтан“ и „Цыгане“.

Совершенно особенное место в поэмах Пушкина занимает „Домик в Коломне“. „Домик в Коломне“ это критико-сатирическая, шутливая и полемическая поэма-пародия, в которой повесть „Домик в Коломне“ является привходящей и случайной тематической зарисовкой. По первоначальному замыслу, явившемуся зерном „Домика в Коломне“, в новом произведении (не поэме и не повести) должна была найти себе выражение

поэтика Пушкина, его взгляды на поэзию и на форму. Он дает в октавах историю октавы, однако не остается в пределах поэтики октавы и, круто, но с мастерской легкостью поворачивая стих, переходит к характеристике и истории александрийского стиха: вступление переходит в отступление (строфа VI). Образцами в этом служили „Беппо" Байрона и поэма в октавах Барри Корнуэля „Диего де Монтилла". В самой повести, после вдруг оборвавшегося повествования-анекдота о кухарке-мужчине, Пушкин, вместо обычного для романтической поэтики эпилога, пишет:

„Параша закраснелась или нет?..."

И дальше идет диалог не столько с воображаемым читателем, сколько с воображаемым критиком,--диалог, формально-композиционно связывающий вступление с повествованием, органически и без того связанные:

„Как? разве все тут? шутите!—Ей богу"... и т. д.

Ответы на поставленные в этой октаве вопросы даются и заключительной октавой и всей поэмой.

Пушкин своей поэмой „Домик в Коломне"—этой „проповедью, вызовом и пародией старой манеры", „реалистическим криком"—примыкает к наметившейся к 30-м годам тенденции новой реалистической поэтики, выразившейся особенно потом в творчестве Некрасова, давшего трезвую, неприкрашенную прозу в противовес приподнятому тону Пушкинской традиции.

„Пушкин показал в своей новой поэме настоящие чудеса того, что можно сделать с пятистопным ямбом, цезурой и enjambement, как дерзкие enjambement и вольные цезуры меняют весь строй стиха и то возвышают его до высокого лирического волнения и языка богов, то снижают до „смиренной прозы", то делают его каррикатурным.

Пародируя высокий стиль, пародируя себя, Пушкин прибегает постоянно к контрастирующим тонам и, начав лирически-напевным тоном, вдруг или постепенно срывает напев резким падением тона и строя стиха, чем еще резче подчеркивает пародийный характер.

Пушкин пародирует не только поэтический язык и поэтические образы, не только дает логические сломы посредством enjambement; он прибегает и к другому слому—разрушению строфичности одной из самых классических строф—октавы, законченностью, замыкаемостью которой поэт пользуется для свободных и неожиданных переходов и отступлений.

В поэме Пушкин впервые дал совершеннейшие образцы рассказа в стихах с вольной цезурой (на стопах и полу-стопах) и широко развитым enjambement" [23]).

„Домик в Коломне"—шутливая и в то же время серьезная пародия высокой поэмы. Самая мысль написать реалистическую повесть-анекдот в звучных итальянских октавах является смелой и говорит о пародии. Пародией Пушкин не ограничился, а выразил и свое мнение о независимости поэта в выборе темы-сюжета и его трактовке; в заключительной строфе: „Вот вам мораль..." и т. д., он заявляет о полной независимости поэзии от морали.

К типу исторических поэм принадлежит „Полтава“, написанная осенью 1828 г. Появилась она в печати в 1829 г. с эпиграфом из „Мазепы“ Байрона.

„И мощь, и доблесть изменимы,
Как их служитель,—человек,
Примкнув тщеславно к новой силе,
К царю Москвы“.

Историческим источником поэмы послужила „История Карла XII“ Вольтера. Кроме того, Пушкин вообще очень интересовался личностью Петра Великого. Кое-что было почерпнуто им из поэмы Рылеева „Войнаровский“.

Первая песнь поэмы развертывается мотивами личных страстей. Мария любит Мазепу и бежит к нему, вызвав жажду мести в Кочубее. Параллельно этому развернуты картины государственного характера—национальное движение на Украине и Великая Северная война. Этими событиями во имя личных интересов хотят воспользоваться Мазепа и Кочубей. Во второй и третьей песне наступает возмездие за это желание использовать исторические события, подчинив их своим личным интересам. Во второй песне гибнут Кочубей и Искра, в третьей кончает безумием Мария и, проиграв сраженье, бежит Мазепа с Карлом XII.

Эпический тон поэмы прерывается драматическими диалогами во второй и третьей песне. Хотя лицо рассказчика скрыто, но местами он все же чувствуется напр., в лирическом обращении его к Марии:

„Мария, бедная Мария,
Краса Черкаских дочерей!
Не знаешь ты, какого змия
Ласкаешь на груди своей“... и т. д.

Чувствуется он и в приеме вопросов и ответов. Напр.:

„Зачем он шапкой дорожит?
Затем, что в ней донос зашит...“
„Но где же Гетман? где злодей?
Куда бежал от угрызений
Змеиной совести своей?
В светлице девы усыпленной...“

В общем, рассказчик—отвлеченный, стоящий „на позиции всевидящего духа“.

Ночной украинский пейзаж вводится, как контрастное противопоставление, сначала смятенью в замке, потом мрачным мечтам Мазепы, причем во втором случае приемом оживления пейзажа восходящими сравнениями природа изображается враждебной Мазепе.

„ . . . . . звезды ночи,
Как обвинительные очи,
За ним насмешливо глядят.
И тополи, стеснившись в ряд,
Качая тихо головою,
Как судьи, шепчут меж собою.

И летней, теплой ночи тьма
Душна, как черная тюрьма".

Вообще сравнениями в „Полтаве" Пушкин пользуется очень широко. Так напр., портрет Марии в начале первой песни весь развертывается сравнениями, и образы для этих сравнений берутся из мира животных (лебедь, лань), растений (внешний цвет, тополь, роза) и неодушевленной природы (тучи, звезда). Встречаются и отрицательные сравнения характерные для народной поэзии. Напр.:

„Не серна под утес уходит,
Орла послыша тяжкий лет,
Одна в сенях невеста бродит..."

Написана поэма четырехстопным ямбом.

Очень часто встречаются анафоры. Напр.:

„Что он не ведает святыни,
Что он не помнит благостыни,
Что он не любит ничего,
Что кровь готов он лить как воду,
Что презирает он свободу,
Что нет отчизны для него".

В первых трех стихах анафора соединяется с синтаксическим параллелизмом, отчего создается особая синтаксическая спаянность.

В композиции „Полтавы" заметны следы влияния „байронических" поэм. Эти следы сказались в драматической вершинности, оттеняемой внедрением диалога, в внезапно начинающемся развитии действия, следующем сейчас же после зачина (портрет Марии) и обозначаемом словами „...и вот" (в „Кавказском Пленнике" —„И вдруг...", в „Вадиме"— „Но вот..'"), в системе лирических вопросов и восклицаний, и наконец в эпилоге, где лирическими штрихаами нарисовано то, что осталось через сто лет от героев поэмы. „Медный Всадник" написан в Болдине, в октябре 1833 г. Повесть эта возникла не без посторонних влияний. Так, напр., образ Петра, обозревающего берега Невы в первых стихах „Вступления", был заимствован из статьи Батюшкова „Прогулка в Академию Художеств" (1814). Кроме того в „Медном Всаднике" сказалось „контрастное" влияние двух сатир Мицкевича: „Предместья столицы" и „Петербург". Описание наводнения заимствовано из книги В. Н. Берха „Подробное историческое известие о всех наводнениях, бывших в С.-Петербурге".

Повесть состоит из вступления и двух частей. Рассказчик дан отвлеченный, не являющийся действующим лицом повествования. Рассказчик обращается иногда к читателю, как напр. в конце вступления. Фразы этого конца и служат вводом в повествование. В начале первой части, когда рассказчик говорит об имени героя, тон его принимает характер беседы с читателем. К герою он относится сочувственно, называя его: „Евгений мой...", „Нещастный...", „... бедный, бедный мой Евгений...".

В первой части описывается наводнение, в котором гибнет возлюбленная Евгения. Вторая часть развертывается мотивом безумия Евгения, которого преследует „Всадник медный".

„Язык повести крайне разнообразен. В тех частях, где изображается жизнь и думы чиновника, он прост, почти прозаичен, охотно допускает разговорные выражения („жизнь куда легка", „препоручу хозяйство", „сам большой" и т. п.). Напротив, там, где говорится о судьбах России, язык совершенно меняется, предпочитает славянские формы слов, избегает выражений повседневных..." [24]).

Написана повесть четырехстопным ямбом. Своеобразной его особенностью является обилие цезур. Пушкин в „Медном всаднике", повидимому, стремился к тому, чтобы логические деления не совпадали с делениями метрическими, создав этим впечатление крайней непринужденности речи... Замечательно, что почти все новые отделы (как бы ее отдельные главы) начинаются с полу-стиха. В общем приблизительно в трети стихов „Медного Всадника", в середине стиха, стоит точка, и более, чем в половине, внутри стиха есть логическая остановка речи.

В употреблении рифм в „Медном Всаднике", Пушкин остался верен своему правилу, высказанному им в „Домике в Коломне":

Мне рифмы нужны, все готов сберечь я.

В „Медном Всаднике" множество рифм самых обыкновенных (ночи—очи, конь—огонь, и т. д.), еще больше глагольных (сел—глядел, злились—носились, узнал—играл и т. д.), но есть и несколько „редких" (солнца—чухонца, режет—скрежет) и целый ряд „богатых" (живые—сторожевые, пени—ступени, завывая—подмывая, главой—роковой и т. д.). Как и в других стихотворениях, Пушкин, по произношению, свободно рифмует прилагательные на ый с наречиями на о (беззаботный—охотно).

По звуковой изобразительности стих „Медного Всадника" знает мало соперников. Кажется ни в одном из своих созданий не пользовался Пушкин так часто, как в „Петербургской повести" всеми средствами аллитерации, игры гласными и согласными и т. п.". [25])

Изумительным мастером художественного слова Пушкин показал себя в одном из лучших своих созданий, в стихотворном романе—„Евгении Онегин".

„Евгений Онегин" был начат в 1823 г. в Кишеневе и окончен в Болдине в 1830 г.

В „Евгении Онегине" автор присутствует, среди своих героев. Автор поэт, приятель Онегина и говорит, о себе и о своих героях в первом лице. Он стоит между героем и читателем и создает впечатление реальности происходящего, „утвеждая бытие Онегина и всех других лиц романа; он руководит читателем, указуя ему истину в понимании той же Татьяны, того же Евгения". (М. А. Рыбникова. Автор в „Евгении и Онегине". По вопросам композиции. Изд. т-ва „В. В. Думнов, насл. бр. Салаевых". М. 1924 г.). В полном соответствии с общей манерой повествования, манерой „беседы с читателем" вставляются в повествование лирические и авторские отступления. Автор не старается скрыть приемов, а наоборот „всем движением романа он распоряжается открыто, не пряча за кулисы свои композиционные соображения". [26])

Первая глава этого романа в стихах по преимуществу занята реалистическими описаниями. Начинается она от'ездом Онегина в деревню

за получением наследства умирающего дяди. Повествование на этом прерывается биографией Онегина. Возобновляется повествование в LII строфе, где описывается пребывание Онегина в деревне. Автор настроен шутливо и часто прерывает повествование лирическими отступлениями. Язык носит разговорный характер. В нем встречаются новые слова, варваризмы и прозаизмы. Во второй главе темп повествования тоже замедленный. Зарисовано место действия и вводятся новые действующие лица, находящиеся в том или ином отношении к русскому патриархальному быту. Так с этим бытом сливаются старики Ларины и Ольга. Татьяна от этого быта значительно более удалена. И наконец окончательно оторванными от него являются Ленский и Онегин. I-ая и II-ая главы служат экспозицией. III-ья глава начинает развитие действия. Мотивом развертывания служит внезапно вспыхнувшая любовь Татьяны. Обрывается глава на сцене свидания Татьяны и Евгения, т. ск. на „самом интересном месте", причем автор мотивирует этот перерыв усталостью. Начало IV-ой главы заканчивает сцену свидания, после которой следуют обширные авторские рассуждения. Конец главы намечает новую фабульную нить, идущую паралельно первой,—любовь Ленского и Ольги. Пятая глава начинается пейзажной увертюрой, за которой следует сон Татьяны. В нем дается намек на драматический эпизод романа:

Спор громче, громче: вдруг Евгений
Хватает длинный нож, и вмиг
Повержен Ленский....

В конце главы наметившиеся ранее фабулярные нити переплетаются: Онегин начинает ухаживать за Ольгой; Ленский уезжает с намерением вызвать Онег. на дуэль. Центр VI главы—эпизод дуэли. Заканчивается глава лирическими излияниями автора, в которых звучат минорные нотки. VII-я глава так же, как и V, начинается пейзажной увертюрой, но в то время, как в V главе дан зимний пейзаж, здесь дается картина пробуждающейся весны. С XXXIV строфы место действия переносится из деревни в Москву, в обстановку большого света. Здесь Татьяной начинает увлекаться „какой-то важный генерал". В последней строфе этой главы автор обнажает композиционные приемы и дает позднее вступление к поэме:

Но здесь с победою поздравим
Татьяну милую мою.
И в сторону свой путь направим,
Чтоб не забыть о ком пою...
Да кстати, здесь о том два слова:
Пою приятеля младова
И множество его причуд.
Благослави мой долгий труд,
О ты, эпическая муза!
И, верный посох мне вручив,
Не дай блуждать мне вкось и вкривь.
Довольно, с плеч долой обуза!

Я классицизму отдал честь:
Хоть поздно, а вступленье есть.

Восьмая глава начинается ретроспективным взглядом автора на свое творчество. Онегин встречается с Татьяной после долгой разлуки. Татьяна замужем. Основная ситуация романа — отношение Онегина к Татьяне—меняется. Прежде она ему об'яснялась в любви, теперь—он; рачьше она была отвергнута, теперь она сама его отвергает. Для того, чтобы показать изменение основной ситуации, вводится и письмо Онегина, противополагаемое письму Татьяны.

Девятая глава „Е. О.“ была издана особо с предисловием самого Пушкина. Она описывает путешествие Онегина по России.

Десятая глава, ярко характеризующая отношение Пушкина к Александру I и декабристам, была автором зашифрована. Расшифровать ее удалось только в самое последнее время. Приводим сохранившиеся отрывки.

I.

Властитель слабый и лукавый
Плешивый щеголь враг труда
Нечаяно пригретый Славой
Над нами царствовал тогда
. . . . . .

II.

Его мы очень смирным знали,
Когда не наши повара
Орла двуглавого щипали
У Бонапартова шатра
. . . . . .

III.

Гроза 12 года
Настала — кто тут нам помог?
Остервенение народа,
Барклай, зима иль Русский бог
. . . . . .

IV.

Но бог помог — стал ропот ниже
И скоро силою вещей
Мы очутилися в Париже
А Русский царь главой царей.
. . . . . .

V.

И чем жирнее тем тяжеле,
О Русский глупый наш народ,
Скажи за чем ты в самом деле
. . . . . .

VI.

Авось, о Шиболет народный
Тебе б я оду посвятил,
Но стихоплет Великородный
Меня уже предупредил
Моря достались Альбиону
. . . . . .

VII.

Авось аренды забывая
Ханжа запрется в монастырь,
Авось по манью Николая
Семейством возвратят Сибирь,
Авось дороги нам исправят
. . . . . .

VIII.

Сей муж судьбы, сей странник бранный,
Пред кем унизились цари,
Сей всадник Папою венчанный
Изчезнувший как тень зари
Измучен казнию покоя
. . . . . .

IX.

Тряслися грозно Пиринеи
Вулкан Неаполя пылал
Безрукий князь друзьям Мореи
Из Кишинева уж мигал
Кинжал . . . . . .

X.

Я всех уйму с моим народом
Наш царь в покое говорил
. . . . . .
А про тебя и в ус не дует
Ты Александровский холоп
. . . . . .

XI.

Потешный полк Петра Титана
Дружина старых усачей
Предавших некогда Тирана
Свирепой шайке палачей
. . . . . .

XII.

. . . присмирела снова
И пуще царь пошел кутить,

Но искра пламени инова
Уже издавна может быть
. . . . . .

XIII.

У них свои бывали сходки
Они за чашею вина
Они за рюмкой Русской водки
. . . . . .

XIV.

Витийством резким знамениты
Сбирались члены сей семьи
У беспокойного Никиты
У осторожного Ильи
. . . . . .

XV.

Друг Марса, Вакха и Венеры
Им дерзко Лунин предлагал
Свои решительные меры
И вдохновенно бормотал
Читал свои ноэли Пушкин
Меланхолический Якушкин
Казалось молча обнажал
Цареубийственный кинжал
Одну Россию в мире видя,
Лаская в ней свой Идеал,
Хромой Тургенев им внимал
И слово: рабский ненавидя
Предвидел в сей толпе дворян
Освободителей крестьян.

XVI.

Так было над Невою льдистой,
Но там где ранее весна
Блестит над Каменкой тенистой
И над холмами Тульчина
Где Витгенштейновы дружины
Днепром подмытые равнины
И степи Буга облегли
Дела (другим порядком) шли
Там Пестель . . . . . .
И рать . . . . . набирал
Холоднокровный генерал
И Муравьев его склоняя
И полон дерзости и сил
. . . . . торопил.

XVII.

Сначала эти заговоры
Между Лафитом и Клико
(Куплеты, дружеские споры)
И не входила глубоко
В сердца мятежная наука
(Все это было только) скука
Безделье молодых умов
Забавы взрослых шалунов
Казалось . . . . . .

Для „Евгения Онегина“ Пушкиным была создана особая строфа которой поэтому присвоен термин „онегинской“ строфы.

В основе построения онегинской строфы, по мнению Л. Гроссмана[27]), „лежит чисто рифменный принцип. Чередование четверостиший с рифмами перекрестными, парными, опоясанными и, наконец, заключительного двустишия создает ее основной рисунок. Пользуясь обычными формулами, онегинскую строфу можно изобразить следующим образом:

Четырехстопный ямб.
слоги 9 8 9 8 9 9 8 8 9 8 8 9 8 8
рифмы а б а б с с д д е ф ф е г г.

Таким образом использованы все принципы четверостишия—парность, перекрестность, опоясанность. Это рифменное разнообразие и придает онегинской строфе характер гибкости, текучести и подвижности[28]). Кода строфы завершает строфическую композицию, гармонически вполне сливаясь с основной тканью строфы. „Строфическая система, созданная Пушкиным в „Евгение Онегине“ поддается классическому принципу тройственного членения. Здесь различается „восходящая часть“ (Ауфгезанг), „нисходящая часть“ (Абгезанг) и самостоятельная кода. Восходящая часть состоит из двух четверостиший... В нисходящей части можно рассматривать собственно Абгезанг и заключение всей строфы—два последних стиха или коду. Основные части строфы прерываются паузой. Ее место неподвижно и часто она поднимается или опускается на один —два стиха в зависимости от синтаксического строения строфы“[29]).

Рифмовка „Евгения Онегина“ - своеобразна и имеет ряд черт, несвойственных лирике и поэмам Пушкина. Принципом композиции здесь служит возможное разнообразие рифменных стилей и типов от самых доступных и обычных до наиболее богатых и трудных. Принцип легкой рифмовки, незатейливой и доступной, придающей повествованию разговорный характер, выдвинут как общий рифменный закон романа. Пушкин нарушает все традиционные установления учения о рифме. Так, например, он нарушает „запрет рифмовать составное слово с его простым, вообще слово с его частью и даже слов одинаковых корней или родственных грамматических образований. Допускает Пушкин и ассонансы вместо рифм, которые придают рассказу „характер большей прозаичности, а стало быть, и разговорности“[30]).

С мелодической стороны онегинская строфа характеризуется разговорным стилем, который является господствующим в большом количестве строф. „Задание легкой беседы, порхающей болтовни, шутливой и интимной causerie определенно чувствуется в больших фрагментах романа (напр. почти вся 1 глава). Поэт не упускает ничего, что по его собственному определению,—

придает
Большую прелесть разговору...

На всем протяжении романа, чередуя описательно—повествовательные части с чисто лирическими, автор поддерживает этот увлекательный разговорный стиль приемами непосредственных обращений, вопросов, как бы заигрываний с читателем, всевозможных отступлений... внезапных признаний, воспоминаний, посвящений и проч. Поэт беседует, „забалтывается“, шутит, распрашивает, и потому вся ткань повествования взрезана беспрестанными обращениями к невидимым собеседникам автора“. Сюда следует отнести обращения к читателям романа, к различным женским образам и целый ряд шутливых и насмешливых обращений.

„Но и песенный тон имеется в „Онегине“, и, конечно строфы лирически-напевного характера представляют богатейший материал для мелодических интонаций там, где беглый и веселый разговор переходит в жалобу, в грустное признание, в задумчивый вопрос, в трогательное воспоминание... Лирические партии „Онегина“ изобилуют вопросительными и восклицательными интонациями“ [31]). Вопросительные интонации, служившие приемами мелодизации в напевной лирике начала столетия (Жуковский) [32]), были усвоены ранним Пушкиным, сохранившим эту манеру и в позднейший период.

„Борис Годунов“ был написан в селе Михайловском и вышел отдельным изданием в 1830 г. Пушкин сам указал источники своей драмы: „Шекспиру подражал я в вольном и широком изображении характеров, в необыкновенном составлении типов и простоте; Карамзину следовал я в светлом развитии происшествий; в летописях старался я угадать образ мыслей и язык тогдашнего времени“. Таким образом Пушкин поставил себе задачу из материала русской истории построить шекспировскую драму. Шекспировская манера сказалась в изображении характеров, представляющих собой сложные психические сочетания. У Пушкина, как и у Шекспира, рядом с большими индивидуальностями выставлены и мелкие; на сцене действует народ в отдельных своих представителях и в массе. Вводится комический элемент. Влияние Шекспира отразилось и на композиции драмы—совершенно не соблюдаются пресловутые три единства: действие переносится с места на место, длясь 7 лет, нет и основной интриги. Написана драма белым пятистопным ямбом—Шекспировским размером; отдельные реплики и некоторые сцены переданы прозой; в сцене „уборная Марины“ вводится вольный рифмованный ямб.

От Карамзина целиком усвоены: 1) изображение Бориса, как несомненного виновника убийства царевича Дмитрия Ивановича; отсюда—му-

чения его совести, 2) изображение Самозванца, как сознательного обманщика—авантюриста, нисколько не верящего в свое настоящее призвание, а действовавшего в силу честолюбивых замыслов, пользуясь обстоятельствами времени.

Пушкин сжал события (мысль Полевого), представил нам не развитие характера на протяжении нескольких лет, а как бы сразу подошел к моменту кризиса и подробно развил только его. В этом—отступление от приемов творчества Шекспира и приближение к принципам французского классицизма.

Во время своего пребывания в Болдине Пушкин написал несколько драматических сцен, назвав их „маленькими трагедиями". Очень маленькие по величине, эти сцены не могли уместить в себе хорошо развитое драматическое действие. Отсюда случайная, в сущности, развязка в „Скупом Рыцаре", отсюда отсутствие „физической" развязки в „Моцарте и Сальери". Это сцены не развитого действия, а сцены одной какой-нибудь страсти. Форма „маленьких трагедий" была заимствована Пушкиным у английского поэта Проктора, писавшего под псевдонимом Барри Корнуэля. По своей трагедийной конструкции эти сцены напоминают Шекспировскую манеру. В них нет трагической вины, обуславливаемой роком; трагическое мотивируется в них изнутри, мотивируется душевным складом самого героя, который одержим одной какой-нибудь страстью. Эта страсть дается не как порождение какого-нибудь определенного быта и времени, а как некий абсолютный закон, отвлеченный от всего конкретно-бытового. Так, душу барона в „Скупом Рыцаре" снедает скупость, развитая в целое миросозерцание, в своеобразную философскую систему. Сальери, об'ятый любовью к искусству, во имя его отравляет Моцарта, счастливого баловня искусства, который вызывает зависть в Сальери. Исключение составляет в этом отношении „Каменный гость". Хотя и здесь мы имеем страсть - любовь, но гибель героя мотивируется не столько ею, сколько его вызовом, брошенным могиле командора. Поэтому в драму влетается фантастический элемент, и развязка дана с фантастическим персонажем—статуей командора. Но кроме влияния Шекспира, в композиции „маленьких трагедий" заметно и сильное влияние поэтики французской классической трагедии. Это влияние сказалось в четкости основных линий борьбы, в большой простоте и ясности построения действия и, наконец, в большой сжатости и компактности.

Особняком в этих „трагедиях" стоит „Пир во время чумы". Эту вещь Пушкин переработал из трагедии английского поэта Вильсона—„The city of the plague", что было отмечено самим Пушкиным в подзаголовке. Она представляет из себя скорее драматическую „картину", чем трагедию. Ценность ее не в конструкции действия, а в отдельных диалогах и песнях. Действие же развито слабо и рязвязка отсутствует. Большим мастером драматического искусства Пушкин лучше всего показал себя в „Борисе Годунове".

Для того, чтобы осознать процесс перехода Пушкина от формы стихотворной к форме прозаической, нужно помнить, что Пушкин не на-

чинатель, а завершитель длинного пути, пройденного русской поэзией XVIII в. Впитав в себя все ее традиции, он завершил стиховую культуру. „К 30-ым годам лирическое творчество Пушкина ослабевает. Медленно совершается переход к прозе. „Евгений Онегин" подготовил этот переход. Здесь—альбом лирики, здесь же начало сюжетных построений, которые не нуждаются в стихе" [34]). После 20-х годов и Пушкин и вся русская литература переходит к прозе. Особенно характерен этот перелом в Пушкине, для которого стих и проза были глубоко противоположны. Он создает прозу на основе своего стиха, и потому она так разнится от последнего. Она далека от „поэтической прозы" Марлинского или Гоголя. „Маленькая фабула развертывается в увлекательный сюжет, рассказанный стилем „свободного разговора". Это—не „быстрые" повести; наоборот—при помощи тонких художественных приемов Пушкин задерживает бег новеллы, заставляя ощущать каждый его шаг. При простой фабуле получается сложное сюжетное построение [35])"... Яркой иллюстрацией этого может служит композиция „Выстрела", анализ которой проделан М. Петровским [36]).

„Выстрел" делится на 2 главы, внутренняя граница между которыми—перерыв в течении событий. Создается двучленная симметрия. Первая глава построена так: описательное вступление, затем главное действующее лицо в его характеристике.

После рассмотрения функций компонентов, оказывается, что главный герой—Сильвио, побочный—граф, и 3-ий персонаж—автор, или „я". Вся повесть строится как бы в 2-х главах: в рассказ автора о событии своей жизни вставляется внутренняя повесть, имеющая центром Сильвио. Первый план воздействует на второй. При рассмотрении описательных и повествовательных элементов в их функциональной связи оказывается, что вся первая глава в сущности представляет собой распространенную и чрезвычайно осложненную характеристику таинственной личности Сильвио. Динамика повести определяется движением этой развивающейся характеристики. Ореол сменяется омрачением, в свою очередь сменяющимся неопределенностью. Вся глава—туже и туже стягивающийся узел. Развязка его составляет содержание главы второй. И так как узел завязывается постепенно, развязывается же он сразу—рассказом графа, то динамика II главы гораздо менее напряжена, чем динамика главы I-ой.

Два внутренних рассказа построены аналогично. Эпическое послесловие заключает всю повесть, указывая на то, „что с точки зрения Пушкина композиционный перевес в „Выстреле" приходится не на обрамление, а на обрамленную двухчастную новеллу (или рассказ), прихотливо скомпанованную в переплетении с обрамляющим повествованием". „Выстрел" можно назвать и новеллой авантюрной и новеллой психологической, но лучше обозначить ее, как особый повествовательный жанр—„новеллой личности".

„То же и в „Мятели". Здесь особенно интересно накопление веса к концу. Прием этот не мотивирован ничем, обнажена игра с сюжетом. Вместо одной линии дается две параллельных, которые к концу внеза-

пно сходятся. Из рассказа вынимается кусок—венчанье Марьи Гавриловны с неизвестным офицером и ставится в конец. Читатель как бы складывает картину из кубиков -и это удается ему только вместе с концом новеллы. Восклицание Марьи Гавриловны—„так это были вы!", которым заканчивается рассказ, одним движением приводит в порядок все разрозненние части картины. В „Гробовщике"—игра с фабулой при помощи ложного движения: развязка возвращает нас к тому моменту, с которого началась фабула, и уничтожает ее, превращая рассказ в пародию. Пародирование сюжетной схемы скрывается и в „Станционном смотрителе" (как указал М. Гершензон)—развязка не совпадает с историей блудного сына, изображение которой висит в станционной комнате. Наконец, в „Барышне-крестьянке" Пушкин пародирует схему распространенного сюжета—о влюбленных, принадлежащих к враждующим семьям (Ромео и Юлия); недаром Алексей читает с Акулиной "Наталью боярскую дочь," где использована эта же схема. Но у Пушкина Лиза не хочет быть ни Юлией, ни Натальей, а внезапное примирение родителей искажет привычную схему и делает ситуацию комической. "[37]) Так начал свой путь прозы Пушкин. К ней привел Пушкина интерес к сюжетным построениям. Родившись из стиха, пушкинская проза не боролась с ним, а его уравновешивала. Путь Пушкина к прозе облегчался тем, что его классический стих, четырехстопный ямб, развивался не на песенной (как „музыкальный" стих романтиков), а на говорной основе.

Проза Пушкина отличается крайней скудностью изобразительных средств. Лирики в ней нет. Она эпична и спокойна. Сам Пушкин резко отграничивая стихи от прозы, считал, что стихи-язык вдохновенья, лирического волненья, проза же—язык мысли.

В 20х-30х годах XIX в. прозаического языка еще не было, и задача создать его выпала на долю Пушкина. Язык его пестреет галлицизмами, которых он не избегал, а, напротив, охотно пользовался ими, но наряду с этим он изучал живую народную речь и старую письменность. Сознавая бедность русской прозаической литературы, Пушкин стремился насаждать ее, всячески поощряя прозаиков. Первая прозаическая попытка Пушкина начата была еще в лицее. К прозе Пушкин приступил снова лишь через восемь лет (1827 г.) Избрав жанр исторического романа, он сделал героем арапа Ганибала, а фоном взял Петровскую эпоху. Пушкин задумал, очевидно, крупную вещь, но написал только шесть глав и начало седьмой, так что по этому началу трудно восстановить фабулу романа. Он говорил одному приятелю, что, „главная завязка этого романа-неверность жены арапа, которая родила ему белого ребенка и зато была посажена в монастырь.[38] „По всей вероятности, к роману должна была относиться сложенная Пушкиным песенка, которую, может быть, поэт намеревался вложить в уста девушек-наперсниц боярышни, выдаваемой по царскому приказу за ненавистного арапа. В повести намечен был, повидимому, и разрушитель семейного спокойствия арапа, однако, не выведенный еще на сцену и лишь упоминаемый два-три раза"[39]. Через три года Пушкин появляется под маской добродушного рассказчика Белкина

(1830). Последний, „тип доброго, неглупого обывателя, с бесхитростной, незлобивой душой. Но вместе с тем Белкин наивен и малообразован. Его то глазами и хотел взглянуть Пушкин на жизнь. Не мудрствуя лукаво Белкин записывает то, что слышал „от разных особ"! „Рассказам покойного Ивана Петровича Белкина" предпослано вместо предисловия письмо к „издателю" соседа покойного, отчасти такого же Белкинм. „И моя деревня где-то упомянута (в рассказах), пишет сосед:—„сие произошло не от злого какого-либо намерения, но единственно от недостатка воображения," и в заключение просит издателя:„ в случае, если заблагорассудите сделать из сего моего письма какое-либо употребление, всепокорнейше прошу никак имени моего не упоминать, ибо хотя я весьма уважаю и люблю сочинителей, но в сие звание вступить полагаю излишним и в мои лета неприличным." Приведя это письмо, „издатель" выразил надежду, что публика оценит его „искренность и добродушие." Это можно сказать и обо всех рассказах Белкина, смиренное лицо которого проглядывает сквозь незатейливую ткань повествования"[40].

Маску Белкина Пушкин одевает опять, чтобы создать" Историю села Горюхина." „Белкин смело берется за историю и пишет исследование" о забытом богом и людьми селе Горюхине, пишет по „источникам," которые находит в завалявшихся на чердак старинных календарях с отметками значительных событий, в роде: „4 мая снег, Гришка за грубость бит, 6-го бурая корова пала," в летописи горюхинского дьячка, отличающейся „глубокомыслием и велеречием необыкновенным", в изустных преданиях", которых особенно много сообщила историку одна старая баба, и в ревизских сказках, сохранивших „замечания прежних старост касательно нравственности и состояния крестьян". На этом богатом материале строится по всем правилам искусства историческое исследование, начинающееся с яиц Леды—с того таинственного мрака неизвестности, которым покрыто возникновение Горюхина. Тон рассказа серьезен и торжественно—важен, слог соответственно высокопарен. Историк не простой компилятор, не сухой архивный исследователь, но художник, мыслитель и моралист. Он очевидно подражает Карамзину. Все-же „История" вовсе не пародия ни на Карамзина, ни на Полевого и, судя но ее добродушному тону, не историческая сатира. Это просто шутка, умная, добрая шутка, но в ней, как заметил Белинский, „есть и серьезные вещи." Если такие места, как: „одежда горюхинцев состояла из рубахи, надеваемой сверх порток, что есть отличительный признак их славянского происхождения," или выспреннее повествование о целомудрии горюхинских баб, которые „на покушение дерзновенного отвечают сурово и выразительно," просто смешны, то в рассказе о жестоком правлении приказчика, когда „базар запустел; песни Архипа Лысого умолкли," чувствуется ужас крепостничества. Отношение Белкина к повествованию не лишено иронии человека, сознающего свое превосходство над изображаемой средою, но Пушкин с ним не смешивает себя; поэт стоит немного в стороне и глядит и на историка, и на изучаемую им жизнь с благодушным юмором"[41]).

В это же время Пушкин пробует написать эпистолярный роман, но бросает его в самом начале. Чертами одной из героинь этого романа Лизы Пушкин воспользовался в начатом в 1831 г. и тоже неоконченном романе „Рославлев." После „Рославлева", в начале 30-х годов, Пушкин несколько раз берется за прозу, но не создает ничего крупного, написав только начало задуманных произведений. Наконец, в 1832 г. Пушкину удалось написать первое крупное прозаическое произведение—роман „Дубровский", который был начат в октябре 1832 г. и окончен в феврале 1833 г. „Любовная интрига романа незамысловата и относительно слаба; героиня, которая обещает ждать любимого ею человека и, не дождавшись, венчается по родительскому приказу с нелюбимым, повторяет герою слова Татьяны Онегину: „князь—мой муж... теперь поздно." Герой, очерченный тоже довольно бледно, становится разбойником, потому что убеждается, что в развращенном обществе, где продажны суд и закон, честному гражданину нечего расчитывать на государственную защиту, а приходится опереться на собственную силу и храбрость, и об'являет обществу войну, которую ведет довольно странно и непоследовательно, вымещая свое горе на неповинных людях и оставляя в покое первого своего врага—виновника своего несчастья, в дочь которого влюбился Дубровский"[42]). Повествование ведется самим автором, так что героический характер Дубровского не завуалирован рассказчиком.

В 1833 г. Пушкин вчерне написал свой самый крупный роман— „Капитанскую дочь." Роману придана мемуарная форма. Автором этих мемуаров является герой романа Гринев. В романе доминирует быт, но имеется элемент героический и авантюрный в лице Пугачева и Швабрина. „Злодейство" Пугачева и Швабрина воспринимается поэтому сквозь призму патриархально-дворянских понятий Петра Андреевича Гринева. На этих „ дворянских чувствах" строится весь роман; они всегда выступают, как основная мотивировка, преодолевая другие мотивы-сентиментального порядка: любовь, ревность и т. д. Когда Швабрин падает на колени перед Пугачевым, то оскорбленные дворянские чувства Гринева заглушают в нем и благодарность к Пугачеву и ненависть к Швабрину, т.-е. все сентиментально-психологические отношения"[43]). Историческим материалом взят Пугачевский бунт. В историческую ткань вплетается любовная интрига, на почве которой происходит дуэль Гринева с Швабриным. Место действия в романе меняется благодаря переездам героя.

Вслед за „Капитанской дочкой" появляется „Пиковая дама" (1834). В ней героический элемент является преобладающим. В центре героическая фугура Германа. Рассказчик отвлеченный, стоящий „на позиции всевидящего духа." В повествовании даны три фантастических момента: рассказ Томского (I глава)—видение Германа (5 глава)—чудесный выигрыш (6 глава). Настоящей фантастикой является последний момент-выигрыш. Рассказ Томского еще не подтвержден событиями и остается пока „анекдотом." Видение Германа имеет затушеванную реалистическую мотивировку (выпитое за обедом вино). Лишь выигрыш делает все предыдущее подлинно фантастическим.

Центр первой главы составляет рассказ Томского. Небрежно-иронические карточные разговоры служат контрастным обрамлением таинственности рассказа, который воспринимается вначале, как старинный анекдот. Лишь попав в среду „необузданного" воображения Германа, этот анекдот превращается в настоящую фантастику. „В течении повести фантастический элемент все глубже внедряется в реальный ход событий и достигает полной победы в финале. Финальная сцена возвращает нас к исходному пункту повести—к карточному столу. Последняя (6) глава дается в том же обрамлении карточных разговоров, как и первая. Тема чудесных карт и там и тут в центре. Но „анекдот" первой главы превращается здесь в действительное событие. Эта разница подчеркивается контрастом в отношении окружающих к „ анекдоту" и чудесной игре Германа. Там равнодушие и „реалистическое" недоверие („сказка," „случай"). Здесь напряженное внимание. „Все его ожидали. Генералы и тайные советники оставили свой вист, чтобы видеть игру, столь необыкновенную. Молодые офицеры соскочили с диванов, все официанты собрались в гостиной. Все обступили Германа." От „анекдота" к „чуду"—таков ход повести. То, что сначала было „анекдотом" и „сказкой," делается источником ряда реальных катастроф: смерти графини, любовного горя Лизы, сумасшествия Германа"[44].

В „Египетских ночах" Пушкин изобразил с одной стороны современное ему светское общество, с другой стороны—события древнего мира на тему о Клеопатре, которая продала свои ночи любовникам ценою их жизни. Тема эта взята Пушкиным у римского писателя Аврелия Виктора из книги его „О знаменитых людях Рима". (De viris illustribus urbis Romae, cap LXXXVI). Изображение светского общества дано в форме прозаического рассказа, который ведется в третьем лице. Рассказчик почти все время скрыт, за исключением рассуждения о положении поэта во втором абзаце I-ой главы, рассуждения, носящего характер авторского отступления, и описания вдохновения Чарского, где повествование принимает форму беседы с читателем. Повествование все время носит спокойный, эпический характер, только в описании выхода импровизатора на подмостки и его эпизодического портрета, данного перед самой импровизацией, фразы становятся короткими, обрывистыми, что и отмечается многоточиями, а в эпизодич. портрете еще наречием „вдруг", означающим прерывистость действия. Стиль стихотворного повествования „торжественный" „высокий" с внедрением архаизмов. Для того, чтобы создать классический фон, стихотворное повествование насыщено классическими именами.

Экспозицией прозаического рассказа служит изображение характера Чарского. Характеристике Чарского служит и „прием маски"—описание его спальни, которое дает представление о некоторых чертах его душевного мира. Начало действия отмечено временным моментом („Однажды утром..!"), к которому приурочена эпизодическая характеристика настроения Чарского. Эта характеристика прерывается появлением незнакомца (оказавшегося потом итальянцем-импровизатором), отмечен-

ное, как неожиданное, внезапное обстоятельство, срывающее предыдущее действие, наречным образованием „вдруг".

Далее следует описание наружности незнакомца, в чем Пушкин следует романтической традиции: бледный, высокий лоб, черные волосы, черные сверкающие глаза. Следует диалог, функция которого—дать характеристику отношений Чарского и вместе с ним светского общества к поэтам. Чарский обещает импровизатору выхлопотать для него залу княгини**. Конец главы отмечен опять таки временным моментом: Чарский в тот же в е ч е р поехал за него хлопотать".

Во второй главе место действия меняется. В первой действие происходило на квартире у Чарского, теперь же в номере гостиницы у итальянца. Начало действия отмечается временным моментом—„На другой день...". Почти вся глава развертывается в диалоге. Итальянец просит выслушать его импровизацию. После импровизации, приведшей в восторг Чарского итальянец, казавшийся во время импровизации гордым и вдохновенным,—начинает вдруг рассуждать о цене на билеты. „Неприятно было Чарскому с высоты поэзии вдруг упасть под лавку конторщика.."[45]) Этим раскрывается смысл эпиграфа из Державина, поставленного перед главой: „Я царь, я раб, я червь, я бог". От вдохновенных высот поэзии до меркантильных рассчетов, от божественного до пресмыкающегося. Уходом Чарского глава заканчивается.

В третьей главе место действия переносится в залу княгини**. Должен состояться вечер импровизатора. Отсюда и эпиграф из „афишки": „Цена за билет 10 рублей; начало в 7 часов". Час, указанный в эпиграфе, совпадает с временем, фиксируемым в начале главы („... с семи часов вечера.."). Действие описывается через восприятие его Чарским. Опять дается двойственность в изображении импровизатора. На Чарского произвел неприятное впечатление нарочито театральный костюм, костюм „заезжего фигляра", в котором появляется импровизатор. Но вот он на подмостках—и это впечатление исчезает. Импровизатор просит назначить ему несколько тем. Среди них попадается тема о Клеопатре и ее любовниках. Она и служит мотивировкой развертывания сюжета стихотворной части. Последняя написана четырехстопным ямбом. Канонических строф нет; есть лишь строфические периоды. Система рифмовок, главным образом, перекрестная, но есть два случая смежной и три случая охватной рифмы.

Первая строфема начинается описанием пира в чертогах Клеопатры, описание это служит зачином. Оно внезапно обрывается противительным союзом „но" и наречием „вдруг".—„Но вдруг..." настроение Клеопатры меняется. Вторая строфема—завязка действия: Клеопатра предлагает купить ее ночь ценою жизни. В первой половине третьей строфемы описывается ужас, воцарившийся в зале, и презрительный взгляд Клеопатры. Опять внезапный срыв, отмеченный наречием „вдруг"—выходят трое, готовые купить ее ночи. Четвертая строфема посвящена характеристике трех смельчаков. Пятая—клятва Клеопатры. И, наконец, последняя—отрывок, описывающий вечер в александрийских чертогах.

Судя по имеющимся неоконченным текстам и наброскам „Египетских ночей“, можно согласиться с мнением В. Брюсова относительно того, что прозаическая часть „Е. Н.“ играет роль обрамления, а самодовлеющее значение играет стихотворная импровизация итальянца[46]).

Неудачную, по мнению В. Жирмунского, попытку закончить „Е. Н.“ дал В. Брюсов. Его романтическая поэтика не могла согласоваться с классическим стилем Пушкина, потому его окончание „Е. Н.“ явилось просто новой эротической балладой, написанной с помощью его обычных стилистических приемов[47]).

Современники не совсем осознали значение Пушкина в истории русской литературы. Одно время интерес к Пушкину начал сильно ослабевать, но пришел символизм—и интерес к Пушкину вновь возрос. Крупнейшие представители символизма Блок, Брюсов, Вяч. Иванов начинают разрабатывать проблемы Пушкинского мастерства. Футуристы, сначала было отвергшие Пушкина, начинают вновь „признавать“ его.

Издания сочинений. Полное собрание сочинений. Под ред. С. Венгерова 6 т. т. Изд. Брокгауз-Ефрон. Спб. 1907—1915 г.г.

Сочинения. Изд. Акад. Наук. (не окончено).

Переписка Пушкина. Под. ред. и с примеч.

В. Саитова. Изд. Акад. Наук. в 3 т. т.

„Пушкин и его современники“ в. I—XXXIII. Изд. Акад. Наук.

Сиповский. Пушкин Жизнь и творчество. Спб. 1907 г.

Пушкинский сборник памяти С. Венгерова. Пушкинист IV. Под. ред. Н. Яковлева Гиз. П. 1923 „Пушкинист“ Сб. I—III.

Томашевский. Пушкин. Современные проблемы историко-литературного изучения Изд. „Образование“. М. 1925 г.

20-ые и 30-ые годы XIX века были эпохой расцвета русской поэзии, преобладания стихотворной формы, которое сменилось господством прозаического романа, выдвинутого, главным образом, литературной деятельностью Гоголя. Пушкин стоял в центре и около него сгруппировалась „плеяда“ первостепенных и второстепенных поэтических дарований. Всех их отличал „чрезвычайно высокий уровень художественной и, в частности, поэтической стихотворной техники, соединенной с высоким уровнем общего вкуса“ Наиболее яркими представителями были: Веневитинов, Боратынский, Дельвиг, Языков, Рылеев, Вяземский. Остановимся на главнейших.

Барон Антон Антонович Дельвиг (1798—1831) необычайно рано развил свой поэтический талант, и Пушкин с изумлением отмечал, что 15 лет он писал стихи не хуже, чем в зрелом возрасте. Сопоставляя свидетельства его лицейских товарищей с его позднейшими произведениями, видим, что он всю жизнь пользовался запасом юношеских замыслов.

Как у Батюшкова, мотивы его творчества окрашены его эпикурейским мироощущением. Он сравнивает поэзию с вином, жизнь с пиром или игрой, а смерть—это досадная случайность или неосторожность. Он весь занят земным а заявляет: „Что-ж на небе?— Я не знаю,

Да и знать не надо мне.

И свою собственную смерть он изображает своеобразно:

„. . . . с земли без слез,
Смерти мирным покрывалом
Завернувшись, мы уйдем.
И за мрачными брегами,
Встретясь с милыми телами
Тень Аи себе нальем“.

В его народных песнях особенно часто встречается мотив грусти о том, что веселье ушло. Цель жизни—песни, пляски, игры, любовь.

Тема многих идиллий Дельвига—счастливая старость. Мотивов, отражающих лично пережитое в его поэзии, очень мало. Любовных стихотворений у него также сравнительно немного, лучшими из них являются „Только узнал я тебя“ и „Прекрасный день, счастливый день“. Никто не определил так хорошо форм поэзии Дельвинга, как Пушкин, сказавший:

„Кто на снегах возрастил Феокритовы нежные розы?
В веке железном, скажи, кто золотой угадал?

— „Его идиллии—„Феокритовы розы“, взращенные на удивление любителям в суровом северном климате: его русские простонародные песни, где народность скорее угадывалась воображением, чем была найдена в тайниках собственной души,—все это тур де форс тепличного искусства“[48]). Но хотя русские народные песни Дельвига и отличались чрезвычайной искусственностью, многие из них пользуются популярностью еще и сейчас. Таковы „Соловей“, „Не осенний мелкий дождичек“, „Ах ты ночь ли ноченька“.

Стихотворное мастерство Дельвига лучше всего выразилось в его произведениях в древне-греческом духе. На первом месте стоят его идиллии, затем гекзаметрические двухстишия и четверостишия, наконец—пародии и шутки.

В своих идиллиях он уловил античный дух, соразмерность частей в архитектонике, пластическую изобразительность.

Есть у Дельвига и элегии, лучшей из которых следует считать „Разочарование“, отчасти навеянное Жуковским.

Дельвиг, один из первых, ввел в России форму сонета. О сонете сказал Пушкин:

„У нас его еще не знали девы,
Как для него уж Дельвиг забывал
Гекзаметра священные напевы“...

Всего у Дельвига 6 сонетов, из которых лучшими являются „В Испании Амур“ и „Златых кудрей“. Усвоение русской поэзией этой изысканной формы является художественной заслугой Дельвига. Особняком стоит русская идиллия Дельвига „Отставной солдат“, где Дельвиг обнаруживает некоторое тяготение к реализму в творчестве. Дальнейшим шагом в этом направлении является задуманная, но не написанная им повесть, о которой сообщает Вяземский.

Николай Михайлович Языков (1803—1846) среди поэтов Пушкинской поры отличался „вакхическим“ характером своего творчества. Когда появились его стихи в отдельном издании, Пушкин сказал: „зачем он назвал их“ стихотворения Языкова, „их следовало бы назвать просто „Хмель“. По выражению того же Пушкина, он „поил свою Камену разымчивым, пьяным, пенящимся хмельною брагою напитком“.

Мотивы, звучащие в его застольных песнях и любовных элегиях, это: веселость, влюбленная в жизнь, любованье своей удалью и бравурством, беспечность, оправдываемая сознанием своей одаренности.

Очень редки в ранних его произведениях мотивы тревоги, мысли о будущем. Но в 1829 г., расставаясь со своим безделием и пускаясь на поиски „дела“, он написал своего знаменитого „Пловца“—Нелюдимо наше море

„День и ночь шумит оно“ и т. д.

В 40-х годах он нашел, наконец, это „дело“, сделался убежденным славянофилом и стал выражать в своих стихотворениях религиозно-патриотическое настроение их. Он пишет псалмы, гимны, лирические пьесы, то интимные, то на библейские темы, и его творчество окрашивается в печальные цвета.

Как мастер, Языков стоит высоко по богатству рифм, тщательной отделке и музыкальности, смелости выражений и метафор. Но несмотря на все его мастерство, у него часты недочеты: многие стихотворения отличаются невыдержанностью тона, иногда неудачным подбором выражений и искусственностью образов и сравнений. Зато превосходны у него поэтические описания природы („Камби“, „Тригорское“).

Евгения Абрамовича Боратыского (1800—1844) хорошо определил Пушкин, сказав: „Он у нас оригинален, ибо мыслит“. И действительно, его поэзию можно было бы определить, как „поэзию мысли“. В своих ранних стихах Боратынский развивает то пессимистическое миросозерцание, которое сложилось у него с детских лет. Основной мотив—„в

сей жизни" нельзя найти „блаженство прямое". Согласно с этим, в жизни он видит только две доли: „Или надежду и волненье или безнадежность и покой". Он пишет гимны смерти, называя ее „отрадной" за блаженство покоя и прославляет „Последнюю смерть", которая успокоит все бытие. Он приходит к выводу о равноценности всех проявлений земной жизни. Ему начинает казаться, что не только „и веселью и печали" дали боги „одинакие крыле" (двойственное число), но что равноправны добро и зло. (Эта последняя мысль выражена в стихотворении „Благословен святое возвестивший"). Эти мотивы проведены в его стихотворениях второго периода и в его поэмах: „Эда", „Бал", „Цыганка". Интересно, что герои его поэм почти исключительно „падшие" люди. В „Эде"—самой и звестной из его поэм—он рассказывал историю несчастной любви одной финляндской девы к обманувшему ее русскому гусару. Сюжет очень несложен, драматические положения далеко не новы. Заинтересовала эта тема Боратынского потому, что была вариацией на один близкий ему скорбный мотив—поэма символична: Гусар олицетворяет собой „грех цивилизации", а Эда—символ чистоты „детей природы".

Художественный замысел всех его поэм—найти искры живой души в падших.

Последний период деятельности Боратынского характеризуется обращением его к религии. Что касается формы стихов Боратынского, то, при всем совершенстве отделки, она страдает искусственностью.

Язык Боратынского не прост: он любит странные выражения, охотно употребляет славянизмы и неологизмы в архаическом духе, так что о значении иных выражений его приходится догадываться („внутренней своей вовеки ты не передашь земному звуки", т-е. словами не расскажешь глубин души). Тон его почти всегда приподнят, иногда высокопарен. Особенное затруднение представляет его синтаксис: частые инверсии и своеобразная расстановка слов, а также крайний лаконизм его речи. Однако, если освоиться со всеми этими особенностями поэзии Боратынского, то открывается мягкость его выражений, точность эпитетов, энергия сжатых фраз.

У него мало стихотворений, пленяющих музыкой стиха, но к таким несомненно принадлежит широко-известное и положенное на музыку стихотворение

„Не искушай меня без нужды
Возвратом нежности твоей!"[49])

Дмитрий Владимирович Веневитинов (1805—1827) был единственным представителем философской лирики 20-х годов.

Если не считать его прекрасно сделанных переводов из Гете („Монолог Фауста в пещере", „Земная участь" и „Апофеоз художника"), число стихотворений Веневитинова не превышает 38. Но среди них есть очень ценные оригинальностью формы и выразительностью языка. Оригинальность Веневитинова—в сочетании лирики с тонкой философской и эстетической мыслью. Любимой формой его творчества, где он достиг значительного совершенства и был совершенно оригинальным—было лирическое стихотворение, развертывающееся мотивами преклонения перед великой тайной искусства и таинственной миссией поэта. Тематика его стихотворений всегда окрашена его созерцательно-философским мировосприятием; недаром он принадлежал к кружку „любомудров". Главный мотив его творчества—благословение певцу, гимн вдохновению. Заглавия его стихотворений—„Поэт и друг", „Жертвоприношение" (богини поэзии), „К Пушкину". Начала стихотворений:—„Люби питомца вдохновений", „Я чувствую, во мне горит святое пламя вдохновенья", „Пять звезд увенчали чело вдохновенной: поэзии дивной звезда"...

Были у него стихотворения в сентиментальном стиле, он работал и над историческими поэмами на вольнолюбивые темы, был одно время увлечен Байроном, но все эти стихотворения не отличались ни оригинальностью, ни красотой.

Федор Иванович Тютчев (1803—1873) один из даровитейших поэтов Пушкинской (и поздневшей) поры. Первые стихотворения его появились в печати в начале 20-х годове

Поэтическое и философское миросозерцание его—широкий пантеизм, (по своему политическому мировоззрению он примыкает к славянофилам).

Пантеистическое миросозерцание приводит Т. к преклонению перед жизнью природы.

„В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык!"—

Мотив преклонения перед природой проходит сквозь все его творчество, заставляя его жалеть о тех, при ком леса молчат, пред кем ночь нема... Зато в жизни человеческой все кажется ему ничтожеством, бессилием, рабством. Человек перед природой—лаэто „сирота бездомный", „немощный" и „голый".

. . . „Не дано ничтожной пыли
Дышать божественным огнем".

Но человек в природе не только ничтожество, а и начало дисгармонирующее жением своего, индивидуального бытия.

„Лишь в нашей призрачной свободе
Разлад мы с нею создаем".

Чтобы победить этот разлад, надо слиться с природой, и он восклицает, обращаясь к сумраку: „Дай вкусить уничтоженья, с миром дремлющим смешай". От разлада, от заблужденья человеческого „я" освобождает смерть, превращая нас в великое „все"- Истинное бессмертие принадлежит лишь природе в ее целом. В пантеистическом обожествлении природы Тютчев—поэт как бы теряет свою веру в личного бога, которую так страстно отстаивал, как мыслитель.

Любовь для Тютчева не светлое чувство, а „Поединок роковой", где:

„Мы то всего вернее губим,
Что сердцу нашему милей."

Любовь для Тютчева всегда страсть, которая близит нас к хаосу. Страсть он называет „буйной слепотой" и тайною, запретную любовь ставит выше невинной". Смерть для него исполнена тайного соблазна и во всяком умирании он находит красоту:

„И в мире нет четы прекрасней,
И обаянья нет ужасней,
Ей предающего сердца".

Вместе с смертью влечет его к себе все роковое, все сулящее гибель, и почти тоном гимна он славит безнадежную борьбу человека с Роком. Таковы главные мотивы поэзии Тютчева „Лиры у Тютчева были две, впрочем, дивно согласованные между собой. Первая была посвящена поэзии, воспевающей „блеск проявлений" дневного мира, поэзии умиротворяющей, явной.... Другая была посвящена хаосу и стремилась повторить страшные песни", взрывающие в сердце „порой неистовые звуки"[50]).

„Анализ тютчевского искусства приводит к заключению, что Тютчев является канонизатором архаической ветви русской лирики, восходящей к Ломоносову и Державину Он—звено, связывающее „витийственную" одическую лирику XVIII в. с лирикой символистов. Отправляясь от державинской лексики, он значительно смягчает архаические контуры торжественной и философской оды, сливая их с некоторыми элементами стиля Жуковского.

При этих традициях Тютчева, становится особенно интересным столкновение его искусства с искусством Гейне,—канонизатора художественной немецкой песни"[51]).

Обычное причисление Тютчева к „Пушкинской плеяде"—по мнению Эйхенбаума историко-литературная ошибка"[52]). В творчестве Тютчева своеобразно уравновесились две стихии: иногда он певец, иногда—оратор. Многие его стихотворения—маленькие речи, построенные на приемах афористических pointes, или ораторского слова, здесь употребляются метафоры и антитезы. Поэтому сильна связь между политическими статьями и политическими стихотворениями Тютчева. Но этими речами и проповедями поэзия Тютчева не исчерпывается, есть у него и „певучесть строфы". Тютчев—поэт восклицаний Восклицательная интонация часто слагается у него в мелодическую систему.

Тютчев использовал форму фрагмента, осознанную на западе роматниками и канонизованную Гейне. У него одна метафора, одно сравнение заполняет все стихотворение. Фрагментарность усиливает словарный колорит, и Тютчев вырабатывает изысканно—архаический язык.

Утвердилось мнение, что стихи Тютчева написаны небрежно и неотделаны. Однако символисты показали всю изощренность его стиха и истолковали его, как своего предтечу,

К поколению лириков, начавших свою деятельность в Пушкинскую эпоху, принадлежит Александр Иванович Подолинский (1806—1886). Он пользовался некоторой

известностью, как автор поэм в байроническом стиле („Див и Пери", „Борский", „Нищий"). Вместе с Козловым он „был одним" из первых поклонников Байрона. Версификатор он был недурной и излагал в стихах романтические народные легенды и разные драматические эпизоды из всемирной истории. Как лирик, певец душевной тревоги и печали, он был крайне туманен. Главный мотив его лирики—найти соотношение между поэзей и жизнью.

Другой лирик того же времени Александр Иванович Полежаев (1805—1838) родственен по настроению Лермонтову. В ранние годы его творчество носило сентиментально-религиозный характер, потом он увлекся Байроном. Не мало было в его стихах и сатирической злости. Поверхностный, наносный байронизм окрашивает его лирику в необыкновенно мрачные тона.—Я погибал...

Мой злобный гений
Торжествовал!..

Не раз встречается в его поэзии мотив самоубийства. По его словам, он—

„был весь—расстройство" („К друзьям" 1830—I).

и раздражение и печаль он переносил на весь мир. Лирика его не отличается ни особой силой, ни красотой или оригинальностью формы и содержания. Лучшее его стихотворение—„Провидение" („Я погибал"...) За написанную П. шуточную поэму „Сашка" он был отдан имп. Николаем I в солдаты.

III.

30-ые—50-ые годы XIX в.

„Декабризм был признаком того, что начинался уже процесс перерождения русского среднего и мелкого дворянства в буржуазию. Это выразилось ярче всего во взглядах Пестеля, настоящего культурного буржуа 20-х годов, это заметно было в поэзии и деятельности Рылеева и в конституционных планах Никиты Муравьева, это же мелькало в повестях Бестужева-Марлинского[54])". События 14 декабря произвели на Николая двойственное впечатление: с одной стороны, он испугался готовности тайных обществ прибегнуть к чисто революционным средством для достижения своих целей, с другой—воочию увидал все политические недуги России. И вот у него рождается стремление реформировать старый порядок. Создаются бесчисленные „секретные комиссии", но коснуться одной части, не затрагивая целого, они считают невозможным, а целое тронуть бояться. Страх за порядок и целость династии еще более углублялся в последующие годы, после революции 30-го года во Франции, восстания в Польше и холерных бунтов России.

В результате всего этого энергия секретных комитетов ослабевала, а энергия III-го отделения, во главе с шефом жандармов Бенкендорфом-все возрастала. Это эпоха бюрократизма и солдатчины, патриотического лицемерия, цензурного террора, жандармского застенка и литературного доноса. Без сомнения, Николаевской системы не могло бы быть, если бы она не поддерживалась большинством господствующего класса и, в конечном счете, не определялась хозяйственным строем крепостной России. Первые 15 лет Николаевского царствования были отчасти связаны с тяжелым аграрным кризисом, который обрушился на крепостное помещичье хозяйство. Цены на хлеб резко повышались до 1819 г., а с 1820 стали понижатся, и впервые 15 лет Николаевского царствования их понижение носило почти катастрофический характер. М. Н. Покровский считает это явление самой главной причиной небывалой общественной реакции этого периода. Вместе с оживлением хлебного рынка в следующие 15 лет, помещик, вывозящий хлеб, остро почувствовал необходимость стать аграрием—буржуа, превращающим поместье в предприятие. Были и другие причины поправения и полевения.

К последним следует отнести разорение мелкопоместных дворян, которые искали заработка в столицах и пополняли собою слой интеллигентного городского мещанства, попадая в положение бедных чиновников.

Узко-классовая реакционная дворянская политика правительства Николая I опиралась на верхние слой дворянства. Первые места, по

словам Герцена, заняла „дрянь александровского поколения". Но в 30-е и в 40-е годы начинают все более и более просачиваться в университеты и в литературу новые элементы разночинцы-одиночки. Тут были выходцы из среды крепостного крестьянства-Никитенко, Погодин, тут были дети купцов—Н. и К. Полевые, В Боткин, Гончаров, сын лекаря Белинский, сын содержателя постоялого двора Никитин, сын штаб-лекаря Достоевский, сын мелкого чиновника-поповича-Островский.

Правительство, боясь демократизации общества всячески ограждало университеты и журналистику от вторжения новых элементов. Министр народного просвещения Уваров стал проводить узко-классовую дворянскую политику: плата в университетах была повышена-от детей купцов и мещан требовали увольнительного свидетельства, вольноотпущенным, не приписанным к податному состоянию, запрещали поступать в университеты. Еще тяжелее стало положение студентов после французской революции 1847 г., когда графа Уварова сменил князь Ширинский-Шихматов.

Но несмотря на свою узко-дворянскую и глубоко-реакционную политику, Николаю I, в силу изменившихся хозяйственных отношений, приходилось делать и „буржуазную политику": развивается бумаготкацкое производство, проводятся шоссейные и железные дороги. Интересы внешнего рынка вызвали борьбу за восточные рынки. Однако буржуазия была еще слаба, и дворянство продолжало господствовать, сильное своей массой и исторической традицией. Хуже всего при Николае I было положение крестьян. Пока в „секретных комитетах" шли разговоры об изменениях в крепостнических отношениях, крестьяне начинали глухо волноваться: от 1828 по 1854 г. было 547 крестьянских бунтов.[55]

Идеология периода 30-40-х годов развилась на том же базисе сначала аграрного кризиса, а затем-под'ема сельского хозяйства и роста промышленности. Правительство Николая I, опираясь на реакционное дворянское большинство, выдвигает идеологию, которую стремится привить и университетской науке и журналистике и даже художественной литературе. В основу этой идеологии положены принципы Меттерниха-феодала и монархиста, и исконные идеалы крепостнического дворянства. Полицейско-крепостнические идеалы облекаются в одежды народности. Министру народного просвещения Уварову принадлежит знаменитая формула этой идеологии: он, в циркуляре попечителям округов от 1833 г. потребовал, „чтобы народное образование совершалось в соединенном духе православия, самодержавия и народности". Наряду с Уваровым, горячим пропагандистом идей „официальной народности" (так назвал эту идеологию историк литературы А. Н. Пыпин) шеф жандармов Бенкендорф торжественно провозглашал: „Прошлое России было удивительно, настоящее—более чем великолепно, а будущее выше всего, что может представить себе самое пылкое воображение." Эта идеология квасного патриотизма, вместе с стремлением к восточным рынкам, заставляла развивать милитаризм в голодной и бедной России. Та же „официальная народность" с культом неограниченного монарха вела

к полному отрицанию всякой общественной самостоятельности и к насаждению всевластного чиновника. Эту идеологию правительство пыталось сделать господствующею с помощью цензуры, Третьего отделения и чиновников. Краткая история цензуры этих лет была такова: „свинцовая“ эпоха Николая I открывается „чугунным“ уставом 1826 г., по которому цензор обязан читать в сердцах и доискиваться до тайного скрытого смысла. Даже цензор Глинка говорил, что руководствуясь им „можно и „отче наш“ истолковать якобинским наречием“. Задача цензурного управления сводилась к направляющему контролю над всей литературой. Но этот устав действовал всего два года, сами цензора не выдержали, и в 1828 г. были утвержден новый устав, который действовал до конца царствования Николая I. По этому уставу чтения в сердцах от цензоров не требовалось, зато можно было запретить всякую вредную книгу, не входя в „предосудительные прения с писателем“. На некоторое время писатели вздохнули свободнее, но в 1830 г. начался „цензурный террор“. Запрещено было издание множества журналов и произведений. Характер николаевской цензуры был резко-классовым: народность совпадала с крепостной системой и на страже ее стояли цензурные кары, эшафот, Сибирь, тюрьма. Но самое страшное заключалось в том, что правительству помогали внедрять и охранять эту идеологию вчерашние либералы-арзамасцы. Так кн. Вяземский, друг Пушкина, пишет гр. Уварову письмо, где возмущается тем, что цензура пропустила неуважительные отзывы об монархической „Истории“ Н. Карамзина. Когда был закрыт „Телеграф“ (Моск. журнал, выступивший против квасного патриотизма), этому радовались и Жуковский и даже Пушкин: идеи официальной народности, несомненно, заражали после 14 декабря 1825 г. даже лучших представителей дворянского большинства. Программа Уварова имела своих бескорыстных идеологов. В их апологиях всегда неизменно слит с политическим чисто-религиозный элемент. Такова апология Гоголя в его „Выбранных местах из переписки с друзьями“ (1847). В том же духе исторического и религиозного мистицизма была построена и знаменитая статья Белинского о Бородинской битве (Отечественные записки,“ 1839, кн. XII), от которой он потом отрекся. Идеологию этого большинства настойчиво и неизменно выражали с кафедры Погодин и Давыдов, в журналистике-триумвират-Булгарин, Греч, Сенковский, в литературе художественной—Кукольник, Бенедиктов, Загоскин. Но „были представители меньшинства, которые остро и мучительно переживали весь кошмар жестокого века и с отвращением относились к гнусной российской действительности“. „Выстрелом в темную ночь“ было „философическое письмо“ Чаадаева (1836), который с мрачным песимизмом писал безнадежные строки об истории своего народа. „Мы живем в каком то равнодушии ко всему, в самом тесном горизонте, без прошедшего и будущего“. А. И. Герцена и его поколение убивает„ пустота и беспорядок в прошедшим, как и в настоящем отсутствие всяких общих интересов». Даже экзальтированный М. А. Бакунин в половине 30-х годов жалуется на уныние и отчаяние.

Молодое поколение, пришедшее в 30-е годы на смену декабристам, вышло из среды мелкого и среднего дворянства. Причина его пессимизма крылась в том, что относясь с презрением к официальной народности и разрывая с правящим большинством, оно в, то же время, чувствовало себя „вне народных потребностей", умственно денационализированными. Представителями этого поколения являются: М. Бакунин, Н. Станкевич, В. Пассек, М. Ю. Лермонтов, А. Полежаев.

Наряду с дворянином из среднего или мелкопоместного слоя, начинает все чаще и чаще выступать разночинец. Но в 30-е годы большинство этих разночинцев-одиночек подпадали под влияние культуры и идеологии дворянского класса.

„Собирателем и воспитателем новой молодежи явился Московский университет". В 30-е годы там выделялись профессора: Каченовский (русская история), Погодин и Шевырев, находившихся под влиянием официальной народности (история поэзии и русской словесности), и особенно—Надеждин (теория изящного искусства), учитель Белинского и Станкевича, в лекциях которого были отзвуки учения германского философа-идеалиста Шеллинга о высшей психической способности, сознающей свое единство с общим мировым разумом. Не менее велико было значение лекций по физике и сельскому хозяйству талантливого профессора М. Г. Павлова. На своих лекциях, вместо физики и сельского хозяйства, он излагал учение Шеллинга и Окена.

Наряду с Шеллингом идет изучение Канта, Фихте, а позднее—Гегеля.

Каждый студент, представитель прекраснодушной молодежи 30-х годов, остро ощущал противоречие между университетской теорией и крепостнической практикой николаевской России. Выхода из этого противоречия никто ни видел, и вот мысль молодого поколения проносится на крыльях идеализма над российской действительностью, выше жизни: они не приемлют внешнего мира и отвергают пошлую действительность.

Но уже в университете намечаются, пока в зародыше, разные группировки. Одни из молодых романтиков пытаются порвать с действительностью и всецело уйти в метафизику.[56])

„Во главе этих поклонников Фихте, Шеллинга, Шиллера и Гофмана стоит образованнейший, способный юноша, ученик проф. Павлова—Н. Станкевич. Вокруг Станкевича... об'единяется группа высокоодаренных людей": тут были поэты-идеалисты 30-х годов Красов и Клюшников, эстет В. П. Боткин, неистовый Виссарион Белинский, М. П. Котков, тогда еще идеалист, подававший огромные надежды. Позднее к этой группе примкнули: блестящий диалектик М. Бакунин и выдающийся профессор по всеобщей истории Т. Н. Грановский. К 40-вым годам этот кружок начинает распадаться и дифференцироваться.

Члены другой группировки 30-х годов, которые тоже отрицали русскую действительность, уносились не в философию, а в историю, в прошлое России. К ним принадлежал, отчасти, В. Пассек, а позднее кружок братьев Киреевских.

Наконец, третьи, выросшие на революционной поэзии 20-х годов, уносились мечтами в мир утопического социализма.

В особняке Н. Огарева, в Москве, собирались студенты: Герцен, Огарев, Сазонов, Сатин и Савич; позднее к ним примкнул В. Пассек. Этот кружок, просуществовавший около 7 лет и разгромленный после обыска у Огарева в 1834 г., холодно относился к немецкой философии и насмешливо к идеалистическим порывам Станкевича и Белинского. В идейный мир этого кружка вводят нас „Былое и думы" Герцена. „Новый мир толкался в дверь; наши души, наши сердца растворялись ему. Сенсимонизм лег в основу наших убеждений и неизменно остался в существенном" („Б. и д." ч. I, гл. VII). Основное содержание Сен-симоновского идеологического творчества „это пафос скорейшей ликвидации перманетного общеевропейского и в частности французского социально-политического и идеологического кризиса путем обнаружения вытекающей из хода исторического процесса некой „позитивной" системы общественных отношений, основанной на позитивной системе современных научных идей".[57])

Его социально-политический идеал—это, в сущности, идеализированное капиталистическое общество. А. И. Герцен и Н. П. Огарев, стоявшие в центре кружка, еще в отрочестве дали клятву на Воробьевых горах продолжать дело Рылеева и Пестеля. И члены кружка мечтают о том, как „начать в России новый союз по образу декабристов", но дело декабристов в 30-е годы переносится в иную плоскость, в плоскость утопического социализма. Члены Герценовского-Огаревского кружка декламируют запрещенные стихи Пушкина и Рылеева, восторженно спорят об идеях Сен-Симона, но от вмешательства в политику далеки.

В 1834 г. Герцен был сослан в Вятку, и там в его душе наряду с протестом и мрачным настроением рождается Шиллеровское „resignation" или стремление примириться со своим положением, возвыситься над неприятной случайностью и найти из нее выход в устройстве своего нравственного мира. В то же время Огарев задумывает создать философскую систему, об'ясняющую происхождение вселенной из сочетания материи и идеи. Оба они примиряются с положением и создают свой собственный метафизический мир. Но встреча в Москве в 1839 г. с прежними друзьями и кружком Станкевича, где шло увлечение Гегелем, встряхивает Герцена, и он обращается к Гегелю. Другим путем, от Фихте и Шеллинга, пришел к Гегелю Бакунин. Всемирный дух, бог, идея, абсолютная свобода, абсолютная любовь—вот любимые слова Бакунина, Станкевича, Белинского в эти годы. Но та же философия, которая отрывала от действительности, помогала найти дорогу к ней, и в конце 30-х годов место откровения занял диалектический метод, которым стремились овладеть Герцен и Бакунин.

Когда в 1839 г. Белинский написал свою знаменитую статью „Бородинская годовщина", в основу которой положил дурно понятую фразу Гегеля—„все действительное разумно" и где искренно проповедывал покой вместо борьбы, круг молодежи распался на два стана: Герцен, по-

ведение которого характерно для одного из этих станов, временно порвал с Белинским и стал пропагандировать левых гегелианцев. Он овладел диаликтическим методом, и в диалектике Гегеля нашел „алгебру революции". С приездом в Петербург и Белинский преодолевает формулу застоя, увлекается Фейербахом, овладевает революционным оружием исторического метода и выступает против действительности, с которой недавно мирился.

Период 30-х годов, „период примирения с действительностью, отвлеченной мысли, душевного разлада кончается". Эпоха 30-х годов отразилась в творчестве А. Кольцова, Красова, Клюшникова, Огарева, В. Одоевского, Герцена, Тургенева и особенно ярко—в поэзии М. Ю. Лермонтова.

30-е годы, как и 20-е выдвинули свой особый тип, особый психический облик идеалиста 30-х годов.

Подлинные облики увековечены в литературе: Станкевич—в повести И. С. Тургенева „Андрей Колосов", Бакунин и Белинский в Рудине и Покорском (роман „Рудин").

„Сороковые годы" приблизительно охватывают период от 1839 по 1855 г., причем 1848 г., год французской революции, является переломным годом этого периода.

В письме к Огарёву в 1869 г. Герцен писал о переходе к 40-вым годам: „Около 40-х годов жизнь из-под туго придавленных клапанов стала сильно прорываться. Во всей России прошла едва уловимая перемена, та перемена, по которой врач замечает прежде отчета и понимания, что в болезни есть поворот к лучшему, что силы очень слабы, но будто поднялись,—другой тон". Здесь важно констатирование самого факта поворота к лучшему.

Такое изменение тона происходит вследствие перемен в хозяйственном строе: тяжкий аграрный кризис прекращается, ростут крестьянские волнения, демократические элементы и буржуазия. Вместе с развитием „буржуазной политики" поднимается вопрос о путях развития России, и само правительство Николая I в годы 1841—1846 начинает проявлять интерес к судьбам земледельческого населения: второй и пятый из 6 комитетов николаевского царствования[58]) поднимают вопрос о крепостном праве во всем об'еме. Издается ряд указов, которыми феодалы у власти пытаются легкими уступками смягчить участь рабов. Становилось все заметнее, что момент крушения крепостного порядка приближается и что в самом господствующем классе начинается процесс разложения.

Пестрые группы идеалистов 30-х годов начинают дифференцироваться, в самые литературные направления врываются отзвуки социальной борьбы. „Вместо гегелизма и байронизма 30-х годов приходит обличение и отрицание крепостной системы, приходит сен-симонизм, фурьеризм, жорж-зандизм 40-х годов.[59]) Сомневающуюся мысль сменяет восторженная мечта, примирившихся и смирившихся сменяют отрицатели и обличатели царства „Мертвых душ". Огромную перемену во взглядах и

мировоззрении переживает идейный вождь молодого поколения—Белинский, который в сороковых годах сочетает идеи философские с революционными. В центре художественной литературы становится Гоголь—автор „Мертвых душ", обличавший пошлость будничного и ничтожного. Он становится любимым художником Белинского, который ставит его, как главу натуральной школы, выше Пушкина.

От 1841 г. по 1847 г. в „Отечественных записках" Краевского, а от 1847 г. в „Современнике" Некрасова, в качестве русского критика-западника ведет Белинский борьбу против официальной России.

Борьба ведется не только против крепостного строя, но и против идеологов крепостнической бюрократии—Погодина и Шевырева, против старого барства и его идеологов-московских славянофилов. Имя „славянофилов" не вполне подходило к этой группе. Первоначально славянофилами назывались последователи Шишкова, пуристы русского языка, искавшие источника его очищения в славянском языке. Это старое название, в жару полемики, было перенесено на явление совершенно новое, причем руководились лишь поверхностным сходством: интерес к славянству был в доктрине славянофильства 40-х годов на втором плане, центральное же место в ней занимала Россия. Славянофилы были глубоко убеждены в превосходстве великорусского начала над прочими.

Между Петербургом и старой Москвой, между западниками и славянофилами завязывается ожесточенная борьба. „Западники выдвигали идею личности, развития европеизации, славянофилы защищали исконные начала допетровской Руси, идею патриархальной, земской, соборной Руси".

К первой группе принадлежали: Белинский, В. П. Боткин, Грановский, Герцен, Чаадаев, Огарев, Кавелин, Кудрявцев, Тургенев, Бойскин, Кетчер, Редкин, Крюков, Щепкин, Сатин, Панаев, Анненков, А. Ф. Корш, Галахов. Ко второй:—братья Киреевские, Аксаковы, Хомяков, Самарин, Языков и др., из них Константин Аксаков был как бы „передовым бойцом славянофильства"[60]).

Славянофилы, не только по положению, но и по роду жизни и занятий были помещиками, большинство западников были людьми города.

К схваткам славянофилов и западников внимательно прислушивалась начинающая молодежь. Все эти споры облекались в философские одежды, в идеи Гегеля, но каждый из спорщиков вносил в эти отвлеченные идеи чистого мышления свое конкретное содержание: К. Аксаков оправдывал с помощью Гегеля свою теорию русской народности, Ю. Самарин—православие, Грановский, Тургенев и Герцен доказывали необходимость для России западно-европейской культуры.

Все глубже обозначался распад прежде сплоченного круга передовой дворянской интеллигенции. „В 1842 г. сортировка по сродству была давно сделана, и наш стан стал в боевом порядке лицом к лицу со славянами", пишет Герцен в „Былом и Думах".

Самую решительную атаку против славянофильского стана повел В. Г. Белинский, ставший в 1841 г. во главе „Отечественных записок".

Поворот к исконному, самобытному начался в России вскоре после войны 1812 г. В 1832 г., когда министр Уваров прибыл в Московский университет, Погодин начал свой курс по русской истории, где доказывал, что в истории России, в отличие от запада, не было борьбы социальных сил, а была любовь. Развратy запада, с его пролетариатом и революциями. Погодин (и Шевырев) противопоставляли коренные русские чувства: чувство религиозное, чувство государственного единения и народности.

Т.-о. они облекали в одежду научности уваровскую формулу и протягивали руку славянофилам, которые, хотя и были в оппозиции к бюрократии, но в сущности, только развивали и дополняли Погодина и Шевырева. „Ненависть к петербургскому периоду, преклонение перед московской Русью, ненависть к европейской цивилизации и преклонение перед исконной мудростью славян приводит к слепому патриотизму, к идеализации косного, давно истлевшего византизма, к об'ективной поддержке того самого правительства, в оппозиции к которому были славянофилы в суб'ективном представлении“[61]).

Правительство, в лице министра народного просвещения Уварова считало необходимым поддерживать славянофильство, во-первых, потому что оно содействовало распространению идей главенства русского народа среди других славянских народов, а во-вторых, потому что оно поддерживало православие и самодержавие. С этой целью в университетах поддерживались кафедры славянского языка и издавались церковно-славянские документы. Но, вместе с тем, министерство наблюдало, чтобы это движение соблюдало законные границы.

Западники были свободны от квасного патриотизма, они горели любовью—ненавистью, они жаждали борьбы, исходя из революционных, а не из охранительных стремлений, они ненавидили существующий строй и скорбели о безмерном терпении русского народа.

Борьба западников и славянофилов—это борьба идеологов новых классов—буржуазной России с идеологами родовитого дворянства—феодальной Русью. Эту сущность славянофильства очень тонко понял европеец—И. С. Тургенев. Вот, что он писал в письме к Фету от 29 ноября 1869 года: „Из того факта, что вы хотите заключать контракты только с миром, а не с отдельными лицами, выходит следствие, что община и круговая порука—вещи прелестные... Да кто же сомневается в том, что община и круговая порука выгодна для помещика, для власти, для другого одним словом; но выгодны ли они для самих суб'ектов! Оказывается, что больно невыгодны, да так, что, разоряя крестьян и мешая всякому развитию хозяйства, становятся уже невыгодными и для других“.

В 40-е годы революционная Франция, революционный Париж, где кипит социальная борьба и решаются социальные проблемы, становятся притягательным центром для наших западников. Социальный вопрос, выдвигавшийся в Европе, становится во главу угла и у нас в России. Социальность, о которой возвещал Белинский в своей критике, и которая

так ярко была выявлена Гоголем в „Шинели", резко выступает в беллетристике 40-вых годов,—все беллетристы этой эпохи оправдывают сказанные Достоевским слова: „Все мы вышли из Шинели". 40-е годы связаны с именами Жорж Занд и Ауербаха („Дача на Рейне") в литературе, а в философии—с социалистами-утопистами Оуэном, Сен-Симоном, Луи Бланом, Кабэ, Пьером Леру, Фурье, Прудоном.[62])

В 1848—1849 г. на квартире у Петрашевского собирается кружок молодежи, к которому примыкают разночинцы, мелкие чиновники, представители мелкопоместного дворянства. Они зачитываются произведениями Фурье. В этих собраниях участвуют поэт А. Плещеев и беллетрист Достоевский. Социальность, как основное достоинство художественного произведения, провозглашается критикой и отмечает натуралистическую беллетристику 40-х годов.[63])

Итак, в 40-е годы был выдвинут вопрос социального неустройства. В конце 40-х годов нужно было от слов перейти к делу. Но прежде „дела" Россия пережила мрачные годы беспощадной реакции, вызванной революцией 1848 г., которой так напуган был Николай I. Реакция использовала все средства: разгром университетов, цензурный террор, беспощадное подавление крестьянских волнений, жестокую расправу над петрашевцами с комедией смертной казни, (осужденных нарядили в саваны, приготовили к расстрелу—и прочли им милостивое помилование). Вместе со всем этим поощрялся квасной патриотизм. Полицейско-жандармская система торжествовала при поддержке чиновников-казнокрадов и вельможкрепостников. Нужно было огромное потрясение, чтобы ускорить процесс падения помещичье-феодальной России. Этим потрясением явилась севастопольская кампания, которая вскрыла все грехи существующего строя.

В области литературы для 40-х годов характерно появление так называемой „натуральной" школы. В эти годы выходят в свет социальные стихи Некрасова—„В дороге" (1845), социальные произведения Григоровича—„Деревня" (1846), „Антон Горемыка" (1847), Достоевского—„Бедные люди" (1845), Тургенева—„Хорь и Калинич" (из „Записок охотника"), Островского—„Сцена из комедии", „Несостоятельный должник". Салтыкова—„Запутанное дело" (1848).

Вместе с темой о „деревне" выдвигается и тема о городе, о столичной бедноте, об углах, чердаках и подвалах, о Замоскворечьи и купеческих семьях.

Романтическая школа начинает уступать место школе натуральной, и приемы натуралистического письма, идущие от Жорж Занд, Бальзака, Диккенса и др., занимают господствующее место в русской литературе. Главным героем литературных произведений становится новый психический тип „человек 40-вых годов"—„обаятельный диалектик"—„лишний человек"—„кающийся дворянин". На ряду с этим видное место занимают в литературе выходцы из мира мелкого чиновничества.

Белинский, присвоив в 40-вых годах группе писателей название „натуральной школы", настойчиво связывал ее деятельность с деятель-

ностью Гоголя—и этот его взгляд удержался до настоящего времени, хотя теперь к имени Гоголя прибавлены имена: Пушкина, Лермонтова, Кольцова и некоторых западно-европейских писателей: Ж. Занд, Бальзака, Диккенса, Стендаля и друг. Однако вопрос о влиянии Гоголя и только Гоголя—преувеличен: не так сильно влияние Гоголя на „натуралиста" Тургенева, о влиянии Гоголя на Дружинина и беллетриста—Герцена и говорить не приходится. Несомненно, что усвоив некоторые отдельные приемы Гоголевского творчества, ни учеником ни прямым последователем Гоголя Достоевский в первой своей вещи не является".[64])

Этой первой вещью Достоевского, которой он примкнул к натуральной школе, был роман „Бедные люди".

Не раз делались попытки высказать в художественной форме поэтические и общественные принципы новой школы. Такую попытку сделал и Некрасов в предисловии к „Физиологическим очеркам", Бутков в предисловии к „Петербургским вершинам", (1845), и Башутский в предисловии к „Мещанину" (1840). Но попытки эти мало удавались. Не раз пытался формулировать программу школы сам Белинский и, наконец, в 1846 г., с появлением „Бедных людей" он нашел с в о е г о автора.

Характерной чертой „натуральной школы" была страсть к типизазации, к подбору типов, как символов определенного класса, профессии или психологических расслоений. Основной темой для натуральной школы была тема о мелком чиновнике. Главные приемы натуральной школы—рисовка „голой" натуры, культ „грязных" подробности быта мелких людей, стилизация разговорной речи этого слоя с пристрастием к вульгаризмам и специфическим словечкам профессиональной речи. Всем этим поэтика натуральной школы отличалась от поэтики школы сентиментальной, которая, в сущности, изображала тот же быт, но в духе „природы украшенной".

Видными представителями натуральной школы в 40-х годах были:[65]) Квитка-Основьяненко, Вельтман и Гребенка, хотя в творчестве последнего влияние Гоголя легко примирялось с влиянием Загоскина и Марлинскога. У всех этих писателей был уклон к сентиментализму.

Эволюция натурализма в 40—50-е годы может быть представлена в следующем виде.

Натуралистическая школа шла за своим вождем—Гоголем. Гоголю не удалось синтезировать натуралистический и сентиментальный метод художественного восприятия одних и тех же об'ектов. За него этот синтез осуществляет одна ветвь натурализма: берутся сентиментальные жанровые разновидности и приспособляются к натуралистической манере рисовки. Происходит смещение точек зрения, и восприятие мира преломляется сквозь психологию подставного рассказчика—„бедного человека". Таковы произведения Достоевского того времени. К нему примыкают: Бутков, М. Достоевский, Ал. Пальм, даже Тургенев в пьесе „Холостяк".

Принцип сочетаниях двух поэтик—натуральной и сентиментальной осуществлялся разнообразно: воскресли и заглохшие романтические формы (В будущем названные Гоголем „Пушкинским элементом"). Впоследствии сторонники синтеза постепено отмежевываются от хранителей чисто гоголевских стилистических форм — натуралистов-физиологов, вроде Писемского, Островского.

Другая линия натуральной школы отвергла в Гоголе его патетику и сентиментальные устремления, видя в них возврат к старине. Основным требованием их поэтики было следование разговорно-речевому стилю Гоголя. Вождем этой группы Ап. Григорьев считал Писемского.

У Писемского уже нет Гоголевской „суб'ективной" манеры „сказа" от третьего лица, гиперболизма выражений и образов. К этой же линии следует отнести Михайлова, Меньшикова и др. Эта ветвь натурализма создавалась во взаимодействии с жанром физиологических очерков, но ближе всего была к тому течению натурализма, во главе которого стоял Даль (1801—1872), известный этнограф, составитель знаменитого „Толкового словаря".

Между Далем и Гоголем взаимоотношения сложные. Даль первоначально считался родоначальником особой „лапотной" школы. Но по мере расширения круга его сюжетов, он в общем литературном сознании уже не отличается от „натуралистов". Однако, Даль хотя и позаимствовался кое-чем у Гоголя, но не подчинился ему, идя рядом с ним в поисках „натуры, как она есть", и даже сам влиял на Гоголя. Когда он теснее примкнул к основному ядру натуральной школы, Белинский был склонен видеть в этом перелом.

К Далю тяготела пестрая масса физиологических очерков, в части которых видны были ясные следы Гоголевского стиля. Сторонники этого течения также отказались от „сказа" принципиально, культивировали сложные формы профессионально-бытовой разговорной речи, стоя за „статистику", за протоколизм. В сущности—это была „вторая" „натуральная" школа. Аполлон Григорьев так и говорит о двух натуральных школах[66]).

Однако, критерием для отнесения писателей к натуральной школе было наличие особенностей гоголевского стиля. До конца 50-тых годов Гоголь был вождем, и новые стилистические узоры чертились на гоголевской канве. В пятидесятых годах натуральная школа не умерла бесследно, т.-к. ее поэтика вошла в новые художественные системы (напр. мелкие чиновники в поздних романах Достоевского, приемы в отрицательных характеристиках у Тургенева и Гончарова и др.).

„Протоколизм", как разветвление натурализма, начал замыкаться в самостоятельное художественное течение. Писемский и Григорович и в поздние годы не отступают от художественных приемов Гоголя.

А. Ф. Писемский (1830—1881) принадлежит в „натуральной" школе, к крайнему ее течению, почти фотографирующему жизнь. Его картины резко-реалистичны и несмотря на гоголевские приемы письма—чужды гоголевскому юмору. По своему мироощущению Писемский пессимист. Несмотря

на увлечение Жорж Занд, идейное движение 40-х годов мало коснулось его. Уже первый его рассказ (напеч. в „Сыне отечества“ июль 1848), отличается необыкновенной жизненностью и выпуклостью изображения, доходящей до грубости. Наиболее известные его произведения—„Тюфяк“, „Боярщина“, „Тысяча душ“, лучший рассказ из народного быта—„Плотничья артель“, небольшая, но стильная повесть—„Старческий грех“ и знаменитая драма из народной жизни—„Горькая судьбина“.

Д. В. Григорович (1822—1899), полуфранцуз по происхождению, выступил в 1841 г. в юмористических сборниках („Первое апреля“, „Физиология Петербурга“) вещами „Штука полотна“ и „Петербургские шарманщики“. В конце 1846 г. в „Отеч. Зап.“ была напечатана его „Деревня“, затем—„Антон горемыка“ и ряд небольших повестей из петербургской жизни. По своему миросозерцанию он мало подходил к идеологии передовых людей 40-вых годов. Значение его в „натуральной школе“—во введении мотива „народ“ в тесном смысле этого слова, причем он придал своим произведениям форму крайнего натурализма, использовав широко ее приемы в целях наивозможного приближения к „голой натуре“.

К той же натуральной школе принадлежал и Герцен—беллетрист.

А. И. Герцен является одной из самых характерных фигур XIX века, фигурой, вобравшей в себя самые многочисленные и разнообразные влияния, от крепостного права до западного социализма, от впечатлений глухой Перми до революции 1848 г.

Тесно связанный с западно-европейскими умственными теориями и веяниями (Сен-Симон и Жорж Занд), Герцен в своей деятельности в 40-е годы совмещал роль беллетриста, публициста, философа, естествоведа, критика и исследователя вопросов социальных.

На свои беллетристические способности сам Герцен смотрел очень скромно, считая себя бойцом-публицистом: „Для меня повесть-рамка для разных скицов и кроки“, говорит он, действительно большею частью пользуясь рамками романа, повести или рассказа лишь для выражения своих общественных идей и настроений. Так же смотрели на него и его друзья. „Ты не поэт, писал Белинский Герцену: об этом смешно и толковать; но ведь и Вольтер не был поэт не только в „Генриаде“, но и „Кандиде“, однако его „Кандид“ потягается в долговечности со многими великими художественными созданиями.

У тебя, как у натуры преимущественно мыслящей и сознательной... талант и фантазия ушли в ум, оживленный и согретый, так сказать, осердеченный гуманистическим направлением, не привитым и вычитанным, а присущим твоей натуре. У тебя страшно много ума, так много, что я не знаю, зачем его столько одному человеку; у тебя много таланта и фантазии, но не того чистого и самостоятельного таланта, который все родит из себя и пользуется умом, как низшим, подчиненным ему началом,—нет, твой талант—чорт его знает—такой же... пасынок в отношении к твоей натуре, как и ум в отношении к художественным натурам. Если ты лет в десять напишешь четыре томика поплотнее и порядочного

размера, ты—большоее имя в литературе... Ты можешь оказать сильное и благодетельное влияние на современность. У тебя свой особенный род, под который подделываться так же опасно, как и под произведения истинного художника. Как нос гоголевской повести того же имени, ты можешь сказать о себе: „Я сам по себе“. Деятельные идеи и талантливое их воплощение—великое дело, но только тогда, как все это неразрывно связано с личностью автора и относится к ней, как изображение на сургуче относится к выдавившей его печати. Этим то ты и берешь! У тебя все оригинально, все свое—даже недостатки. Так, напр., к числу твоих недостатков принадлежит страстишка беспрестанно острить, но в твоих повестях такого рода выходки бывают удивительно хороши“.

Обращаясь к отдельным беллетристическим произведениям Герцена, на первое место следует поставить его роман „Кто виноват?“ и „Записки доктора Крупова“.

Уже Белинский указал, что выводимые Герценым в романе „Кто виноват“ лица, „не суть чистые создания фантазии, это скорее мастерски обделанные, а иногда и вовсе переделанные материалы, взятые из действительности“.

Развитие действия в романе несложно и бледно, и, конечно, роман в художественном отношении уступает сознаниям позднейших романистов, но типы жизненны и характерны для Герцена и эпохи.

Несомненно, в создании образа Бельтова следовал Герцен Грибоедову, Пушкину и Лермонтову (образы „лишних людей“), в обрисовке городских типов и описании предвыборной суеты следовал Гоголю (начало биографии Дмитрия Яковлевича соответствует жизнеописанию Акакия Акакиевича).

В разработке вопроса о любви, о правах женской личности, в освещении рокового психологического конфликта видны следы общего идейного влияния Жорж Занд. Несомненно также роман представляет переработку впечатлений пребывания самого Герцена в Вятке, в Владимире и Новгороде.

Уже в романе „Кто виноват?“ эпизодической фигурой является доктор Крупов, скептик-материалист, напоминающий Лермонтовского Лернера. Он же является героем сатиры „Доктор Крупов“ (Из сочинения доктора Крупова о душевных болезнях вообще и об эпидимическом развитии оных в особенности), которую Белинский и Грановский считали высшим созданием Герцена.

История сначала представляется Крупову связным рассказом родового хронического безумия, а затем и процессом медленного излечения. В результате у доктора Крупова явилось кроткое снисхождение к больному человечеству и сильное желание помочь ему. Несомненно материал для пародоксов о повальном безумии рода человеческого дала Герцену николаевская действительность.

Впечатления своего детства и юности и отчасти эпохи пребывания в Вятке, мечты о славе отразил Герцен в „Записках одного молодого

человека", в последней части дающих также ряд жанровых картин (патриархальные нравы города Малинова).

Повесть „ Сорока воровка" („Современник" 1848) рисует тягостную картину томления талантливой артистической натуры Анеты в условиях крепостного произвола и гнета.

Из позже написанных беллетристических вещей интересна повесть ‚Поврежденный" (1851 г.), в которой Герцен устами поврежденного пациента излагает свои размышления над русской и западной жизнью: ‚То, что вы называете толпой, это то и есть человеческий род; но толпе не дают жить так, как она хочет,—вот беда то в чем. Снизу кишит задавленное работой, изнуренное голодом население, сверху вянет и выбивается из сил другое население, задавленное мыслью, изнуренное стремлениями, на которые так же мало ответа, как мало хлеба на голод бедных. А между этими двумя болезнями, двумя страданиями... лучший цвет цивилизации, ее балованные дети, единственные люди кое-как наслаждающиеся.

Кто же они? Наши помещики средней руки и здешние лавочники. Нет, нет, так продолжаться не может, это слишком нелепо, слишком гнило".

Смесь публицистики и беллетристики представляют „Былое и думы" и „Дневник".

Помимо чисто биографического интереса „Былое и думы" дают ряд поэтических характеристик лиц, с которыми Герцену пришлось сталкиваться в России и за границей, (Станкевич, Бакунин, Боткин, Белинский, Грановский, К. Аксаков, Хомяков, Киреевский, Прудон и др.), ряд картин Западной Европы до и после французской революции 1848 г. и жизни революционных эмигрантов всех наций. Вдумчивый анализ обыденных мелких явлений, сквозь призму чего-то более значительного, сближает творчество Герцена с творчеством Льва Толстого.

В общем, темы, затрагиваемые Герценом в его беллетристических произведениях общи и другим беллетристам „натуральной школы": крепостное право, бесправие русской женщины, неприспособленность к жизни дворянский интеллигенции. К той же школе примыкал Герцен и в изображении жанровых сцен.

Наконец, стиль Герцена меток, точен и остроумен, с оттенком иронии, его характеристики кратки и исчерпывающи.

Герцен, как беллетрист, таким образом, стоял на уровне русской беллетристической литературы 40-х годов.

В 40-вых го ах русских беллетристов подхватила волна „жорджзандизма".

Жорж Занд -литературный псевдоним знаменитой французской романистки Авроры Дюдеван. В ро ан ах ее первого периода—„Индиана", „Валентина" (1832), „Лелиа" (1833), „Жак" (1834) и др. развертываются мотивы свободы сердца, тирании семейного ига, трагедиибрака и т. д. В конце 30-х годов характер ее творчества меняется, и она,-замыслами произведений которой обычно являлись готовые философские тезы, начинает развивать в своих романах идеи Ламеннэ, Пьера Леру и др. утопических социалистов. Таковы ее ‚Орас", и др. Еще до 1848 г. выходит серия ее рассказ ов и романов из сельской жизни. Несмотря на романтизм ее приемов, она, благодаря н туралистическому характеру описаний, может считаться одной из основоположниц „натуральной школы"

В России с 1842 г. в „Отечественных записках“ начался длинный ряд переводов ее романов, и Белинский, вначале относившийся к ней со страстной нетерпимостью, вполне примкнул к ее взглядам. В письме к Боткину от 1842 г. он писал: „Занд—это решительно Иоанна Д' Арк нашего времени, звезда спасения и пророчица великого будущего“.

Жорж Занд была любимым автором Щедрина, ею зачитывался Тургенев, она оказала влияние на Достоевского.

Под ее непосредственным влиянием в 40-е годы в лагере писателей, примыкающих к „натуральной школе“ был поднят „женский вопрос“, который стал замыслом для целого ряда произведений. Этому вопросу посвящена большая часть произведений писательницы, писавшей в 30-е годы Е. А. Ган (Зинаиды Р-вой), этот же мотив доминирует в романе Искандера (Герцена) „Кто виноват?“ и в повести Дружинина „Полинька Сакс“ (1847), для которой первообразом послужил Жорж—Зандовский „Жак“ В том же году не была пропущена цензурой „Боярщина“ Писемского, замыслом которой, по словам Писемского, был „протест против брака“. Немалый интерес у современников вызывали повести и романы писательницы Н. Д. Хвощинской-Заионичковской (псевдоним В. Крестовский), сквозь которые тоже проходит мотив „женского вопроса“. Первое ее произведение „Анна Михайловна“ появилось в „Отеч. Зап.“ в 1850 г., за ним следовали в 1852 г. „Сельский учитель“, „Еще год, испытания„ и др. Ее большие вещи—„Баритон“ и „Большая медведица“. Изображая жизнь провинциального общества, Хвощинская по приемам письма примыкает к „натуральной“ школе, к тому ее течению, которое носило сентиментальную окраску. Здесь же можно назвать поэтесу 40-вых годов Ю. В. Жадовскую, в стихах которой звучит тот же мотив „женского вопроса“. Из других писательниц этой эпохи (30—60 г.г.) следует назвать: поэтессу Е. Н. Шахову, беллетристку М. С. Жукову, талантливую, но малозамеченную, прославленных в салонах поэтесс гр. Е. П Растопчину и К. К. Павлову, Е. Я. Панаеву, гр. Салиас де Турнемир (Евгения Тур), С. В. Энгельгардт (Ольга Н.) Особенным успехом пользовались в 1837 г. стихотворения Елизаветы Шаховой „Исповедь прекрасной души“, образец не отжитой еще чувствительности, исповедь в рифмованных строчках, часто формально-беспомощных. Впоследствии уже в монастыре, она пишет стихи, где звучат гражданские мотивы.

Относительно Евгении Тур Тургенев говорил, что „Марлинский окончательно наложил на нее печать своей пагубной витиеватости“. Начиная с Е. А. Ган и кончая Евг. Тур, наши писательницы работали все время в кругу определенных сюжетов, с одной стороны, дававших зрелище неравной борьбы, которую приходится вести высоко-одаренной и жаждущей свободы женщине со светом и его предрассудками, с семьей и ее деспотизмом, а с другой—раскрывавших сокровища ума и сердца, томящиеся в женской личности.

У деятелей 40-50 х г. г. были очень разнообразные взгляды на происхождение натуральной школы. Белинский в своей статье: „Взгляд на русскую литературу 1847 г.“ так формулирует их: „одни говорят и очень справедливо на этот раз, что натуральная школа основана Гоголем; другие, отчасти соглашаясь с этим, прибавляют еще, что французская неистовая словесность еще больше Гоголя имела участие в порождении натуральной школы“. Под именем „неистовой школы“ об'единялись в сознании русских литераторов 30-х и 40-х годов первые романы Гюго, Бальзака, который в ранний период своего творчества увлекался романами Дюкре-Дюмениля, лэди Радклиф, Льюиса, новеллами Жюль Жанена, Сю, Дюма и др. представителей романтического „кошмарного жанра“. „Неистовая“ школа ко времени сформирования „натурализма“ уже уходила. В соответствии с сюжетами русских „неистовых“ романтиков их стиль отличался риторической напыщенностью, изобиловал эмоциональными тонами ужаса, гротескной гиперболизацией трагических персонажей и ужасных эпизодов, сменявшихся комическими сценами.

К этой школе можно причислить: М. Н. Загоскина, кн. В. Ф. Одоевского. Главным же представителем ее был А. А. Бестужев (псевдоним Марлинский). Для него было характерным одновременное увлечение Байроном и Гюго. Его лучшие вещи—„Аммалат-Бек“, „Мулла-Нур“, „Страшное гаданье“ „Изменник“ „Ревельский турнир“, „Латник“, „Замок Эйзен“ и др.. Он выражал „индивидуализм“ романтизма своим вычурным языком, получившим название „марлинизма“.

М. Н. Загоскин выражал, с теми же крайностями в технике, другой мотив романтизма—национализм. Лучшие его вещи: „Юрий Милославский, или русские в 1612 г.“, „Рославлев или русские в 1812 г.“, „Брынский лес“ „Кузьма Рощин“ и др. По своим литературным приемам он тяготел к историческим романам Вальтер-Скотта, главные приемы которого—поэтизация национального быта, поэтизация национального духа и главное—элемент живописи в историческом рассказе. Все это воспринял Загоскин.

В произведениях В. Ф. Одоевского отразился романтический мотив универсализма. Литературная деятельность Одоевского развивается в самой тесной связи с эволюцией и содержанием его теоретического миропонимания. Литературное дарование Одоевского наиболее ярко выразилось в философской повести и общественной сатире. Тяготение в сторону реализма было у него всегда сильней, чем склонность к фантастике. В творчестве Одоевского нельзя усмотреть подражания какому-нибудь одному писателю (напр. Гофману). Сохраняя черты своеобразия, в конце концов он шел по одной дороге с Грибоедовым, Пушкиным и Гоголем—к созданию художественного реализма. В истории русской повести Одоевский занимает самостоятельное и видное место. Идеи и типы, характерные для эпохи любомудрия и философско-мистического идеализма, нашли себе наиболее полное воплощение именно в творчестве Одоевского „Русские ночи“—поэтический памятник философско-мистического идеализма, как переходной стадии от любомудрия в научному реализму.

Одоевскому принадлежит важное место также в истории русской журналистики. В тридцатых годах он был деятельным соратником Пушкина и Белинского[67]).

Около этих главных фигур запоздалых романтиков группируются более скромные имена: Лажечников, Полевой, Кукольник, Бенедиктов. Из них Полевой был теоретиком запоздалого романтизма. По своему внутреннему идеологическому содержанию, в силу национальных устремлений романтизма, вырождавшихся у некоторых, напр. у Кукольника, в пьесе „Рука всевышнего отечества спасла“ в квасной патриотизм, вся эта школа была близка по настроению к официальной народности.

В журналистике[68]) первой половины XIX в. нашли свое отражение самые разнообразные явления жизни: и правительственная деятельность, и частная жизнь, и смена литературных вкусов и мужавшее общественное самосознание. В начале XIX в. наблюдается значительный количественный рост изданий: каждый год выходит 6—7 новых журналов, но особенно богато журналами первое десятилетие XIX в., когда вышло около 80 новых журналов, не считая 40 новых „Губернских Ведомостей“. Центрами периодической печати, помимо столиц, являлись Одесса, Харьковь, Казань, Киев, Орел, Могилев, Тифлис. По характеру журналы далеко не однородны. Господствующей группой являются журналы собственно литературного содержания (за 50 лет—150 названий); затем группа, выражающаяся количеством названий 30—40: это—периодические издания ученых обществ, технические и промышленные издания, местные и официальные периодические издания. Третья группа выражается числом 6—12 названий. Сюда относятся периодические издания военные, медицинские, юридические, естественно-научные, математические, музыкальные, театральные, мод и рукоделий и детские. Слабее всего печать по вопросам статистики и педагогики.

Но подписчиков было мало, причиной чего была, во первых, малая интеллигентность русских людей того времени, во-вторых—скороспелость и бессодержательность самих журналов, при этом еще действовавших вразброд, не складываясь в определенные литературные и общественные направления. Самой же большой задержкой развития русской журналистики была цензура. XIX век открылся довольно либеральным цензурным уставом 1804 г., но в 1818 г. Министр народного просвещения кн. Голицын сделал его более строгим, а в 1826 г. на смену ему явился „чугунный“ Шишковский устав, в основе которого лежала широкая „свобода молчания“. В 1828 г. был дан другой, несколько более мягкий цензурный устав, который действовал во все время Николаевского царствования. Но в 30-х годах характер цензуры изменился в сторону стеснения литературы и цензурное дело из министерства нар. просв. перешло, обособившись, сначала в цензуры духовную и военную, а потом стало еще более дробиться по разным учреждениям. Особенно строгой стала цензура к концу 40-х годов, и особенно замечателен в этом отношении

1845 г., когда получили право цензуры отдельные министры и 1848 г., когда возник „комитет 2 апреля 1848 г.“, имевший своей целью „высший в политическом и нравственном отношении надзор за духом и направлением нашего книгопечатания“.

Т.-о. из 300 слишком газет и журналов, появившихся за период 1800—1850 г.г. большинство было очень недолговечно и только узко-официальные могли существовать долго, напр. „Журнал Министерства Народного Просвещения“ и др.

Долговечными были и журналы резко-консервативного направления: „Сын Отечества“ (1812—1852), „Русский инвалид“ (от 1813 до конца столетия), „Северная пчела“ (1825—1864), „Библиотека для чтения“ (1834—1865). Из журналов с более широкой и прогрессивной общественно-литературной программой один „Вестник Европы“ существовал от 1802 до 1830 г., да и то потому, что он рано встал в лагерь общественно-литературного охранения“.

Некоторые журналы XIX века непосредственно связаны с XVIII веком. (Напр., „Новости русской литературы“, ранее „Ипокрена“, ранее „Приятное и полезное препровождение времени“, ранее—в 1791 г.—„Чтение для вкуса“).

Но многие журналы возникли вновь. Они разделялись на 2 группы: одна была занята вопросами публицистическими, другая—литературными. Первая группа стоит в в тесной связи с характером правления Александра I в первое десятилетие 19 в.

„Сан-Петербургский Журнал“ (1804—1809), осуществил собою проект правительственного журнала. В нем помещались переводные статьи по таким государственным и общественным вопросам, которые в данное время являлись назревшими для русской жизни. С 1809 г. продолжением его сделалось „Северная Почта“, редактируемая тов. мин. вн. д. Козодавлевым. Таким же „прогрессивным“ журналом с субсидией от правительства, но издаваемым уже частным лицом, был „Северный Вестник“, руководимый Мартыновым. Главной темой „Северного Вестника“ был вопрос об усовершенствовании воспитания и просвещения. Вторая излюбленная его тема—это вопрос о необходимости лучших законов. Как один из лучших законов, отстаивается свобода печати. Продолжением „Сев. Вестника“ был „Лицей“, впрочем менее содержательный.

Во втором десятилетии XIX века прогрессивное направление общественной мысли поддерживается „Духом журналов“, в котором помещались, однако, целые статьи, направленные против Фихте, Шиллера, Сталь. Но политический отдел его стоял на уровне передовых стремлений эпохи и не боялся касаться даже вопроса о конституции.

В этих журналах сказалось „творческое“ направление эпохи Александра I, другие же журналы носили по преимуществу охранительный характер, связанный с тяготением ко всему национальному. Таков „Русский Вестник“ С. Н. Глинки—(1808—1820 и 1824), проводивший мысль, что Россия уже до Петра I стояла на высокой степени своей самобытной культуры. Увлекаясь стариной, Глинка впадал в грубые анахронизмы. В сознательных кругах интеллигенции „Русский Вестник“ успеха не имел.

К направлению „Русского Вестника“ на первых порах примкнул в 1812 г. „Сын отечества“, редактируемый Гречем.

Особняком от этих двух направлений стоят несколько журналов, посвященных мистической литературе масонства. Так в 1807 г. М. И. Невзоров основал в Москве „Друг юношества“. Другой орган масонства „Сионский Вестник“ (1806, 1817, 1818) издавался А. Ф. Лабзиным.

Вторая группа журналов начала XIX века, по преимуществу литературная, была представлена следующими изданиями: „Журнал приятного, любопытного и забавного чтения“ (1802—1804, издатели Кряжев, Готье и Мей, редактор Сумароков), „Корифей (1802—1807 издатель Галинковский), „Любитель словесности“ (1806, издатель Остолопов), „Минерва“ (1806—1807, издатель В. П. Победоносцев), „Драматический Вестник“ (1808, по мысли Шаховского), „Чтение в беседе любителей русского слова“, „Сан-Петербургский Вестник“, (редактор Броневский), „Амфион“, (издатели Мерзляков и С. И. Смирнов), „Благонамеренный“ (1818—26, издатель Измайлов), „Соревнователь просвещения и благотворения“.

Не отличаясь резко друг от друга в выборе литературного направления, журналы эти уже заметно колебались между классицизмом и романтизмом. Некоторые, впрочем, довольно упорно стояли на почве классицизма, напр., „Корифей“, „Лицей“, „Минерва“,

„Чтение в Беседе любителей русского слова", несколько позднее—„Амфион". Но ни в одном журнале это направление не было выдержано в полной чистоте.

К „романтизму" отчасти примыкали: „Любитель словесности", „Спб. Вестник", „Журнал приятного, любопытного и забавного чтения", „Соревнователь просвещения и благотворения", где в начале 20-х годов выступил О. Сомов с „Опытом о романтической поэзии", и „Дамский журнал", где в 1827 г. кн. Вяземский по поводу „Бахчисарайского фонтана" отстаивал романтизм против „классика" М. Дмитриева.

Несколько особняком стоят журналы, осуществляющие сентиментальное направление. Это „Журнал для милых" (1804) и „Дамский журнал" в первый период своего существования, а также два журнала, издаваемые кн. Шаликовым: „Московский зритель" и „Аглая".

Совсем особняком стоит „Вестник Европы", основанный Карамзиным, который составил для него совершенно неизвестную у нас программу по западно-европейским образцам. В первый же год „Вестник Европы" насчитывал ок. 1200 подписчиков, что по тому времени было необычайным успехом. „Вестник Европы" сделался образцом для наших толстых журналов 20-30-х годов.

В 20-30 годы наша журналистика заметно утрачивает свой публицистический характер. Кроме общего политического характера эпохи это об'ясняется также назревшею необходимостью литературного обновления.

По примеру „Вестника Европы" возникает ряд новых толстых журналов с широкой и разнообразной программой: „Московский телеграф", „Московский Вестник", „Телескоп", „Московский наблюдатель". Их появлению предшествуют два замечательных альманаха: „Полярная Звезда" Рылеева и Бестужева, 1823—1825, 3 томика, и „Мнемозина" (1824—1825, 4 томика), издатели которой—кн. Одоевский, Кюхельбекер. „Мнемозина"—орган любомудров. Она была проводником немецкой философской и литературной мысли.

Из перечисленных журналов выдавался „Московский телеграф", орган Полевого публициста, критика, беллетриста, историка, драматурга, до конца дней своих сохранявшего прогрессивное направление, по крайней мере в литературе.

„Московский Телеграф" отличался энциклопедическим характером, широтою и смелостью взглядов. Успех его был выдающимся: уже с третьей книжки он печатался в 1200 экземплярах, что по тогдашнему времени было выдающейся цифрой. Скоро „Телеграф" задел петербургских журналистов, позволив себе несколько неодобрительных замечаний об альманахе Булгарина „Русская Талия". Началась журнальная перестрелка, вскоре обратившаяся в беспрерывную канонаду между „Москов. телегр." и изданиями Греча и Булгарина.

Симпатии Полевого клонились на сторону французской романтики и критики. В 1834 г. „Мос. Телеграф" был запрещен из-за рецензии Полевого на исполненную квасного патриотизма драму Кукольника „Рука всевышнего отечество спасла". Литературное направление „Мос. Телеграфа" дополнялось „Московским Вестником", который, будучи руководим М. П. Погодиным, конечно, не имел либерально-демократической окраски журнала Полевого, но тем не менее боролся против литературных староверов. При этом он обращался к немецкой романтике. Журнал просуществовал до 1830 г. и умер естественной смертью от недостатка подписчиков. К прогрессивному направлению литературы примкнули также: „Литературная Газета" (1830—1831) и „Современник" (1836—1846), оба затеянные Пушкиным, Жуковским, Вяземским и Дельвигом. Эти журналы стояли особняков и просуществовали недолго, будучи направлены против монополии Греча, Булгарина и, позднее—Полевого, и в силу некоторого литературного аристократизма. Собственно же литературную оппозицию прогрессивным журналам составлял „Вестник Европы", с 1815 г., издаваемый Каченовским, и примыкавшие к нему журналы „Атеней" и „Галатея".

В 1830 г., со смертью „Вестника Европы", Надеждин решил издавать „Телескоп, журнал современного просвещения" с приложениями „Молвой" и „Журналом мод и новостей". Он привлек Погодина и Шевырева, впоследствии Жуковского, Аксакова, Станкевича, Кольцова. Но журнал шел вяло. С 1834 г. в „Молве" стали печататься „Литературные мечтания" Белинского, а в 1835 г. „Телескоп" перешел к нему и к его друзьям; в

1836 г. содержание его еще более оживилось Герценом и Чаадаевым, и журнал пользовался большим успехом, но в том же 1836 г. он был запрещен за „Философическое письмо“ Чаадаева. Но задача „Телескопа“, поставленная ему его основателем, была выполнена: он выступил третейским судьей в споре классицизма и романтизма и выработал понятие о новой поэзии.

30-е годы ознаменовались попыткой возобновить публицистическое направление журналов, снизившееся в 20-х годах. Одна из этих попыток—журнал И. В. Киреевского „Европеец“ (1832). Здесь уже намечалось славянофильство. Но вышло всего две книжки и журнал был прекращен за философскую статью Киреевского „Девятнадцатый век“, где Бенкендорф увидал не что иное, как „рассуждение о высшей политике“. Вторая попытка—„Московский наблюдатель“, выходивший под редакцией Белинского (1835—1839). Журнал этот был органом русского гегельянства. Белинский успел издать только пять томов журнала. По мнению Пыпина, „Московский наблюдатель“ времени Белинского был одним из лучших журналов по цельности его характера, по достоинству литературного отдела и критики. Охранительную партию печатного слова, примыкавшую к официальной народности, составил петербургский журнальный триумвират: Булгарин, Греч и Сенковский, („Сын Отечества“ „Северный Архив“ „Северная пчела“, „Библиотека для чтения“. Ф. В. Булгарин—известный писатель и усердный сотрудник III отделения. М. Лемке так характеризует его: „Имя Булгарина и до сих пор справедливо произносится с отвращением и презрением. Назвать им кого нибудь—значит оскорбить. Целое сороколетие в недолгой жизни русской журналистики с 1819—по 1859 г. тесно связано с этой личностью . . . . . При всем своем ничтожестве фигура эта слишком заметна. Булгарин был не один. Его окружали сподвижники. Как представитель известной группы, он, несомненно, был результатом тех общих условий, которые регулировали печатное выражение общественной мысли“[69]).

С началом сороковых годов стала сильнее проявляться ослабевшая в журналах 20—30-х годов общественная тенденция.

В 1841 г. вышла первая книжка „Москвитянина“ Погодина (1841—1856). Здесь Шевырев выступил с проповедью официальной народности. Он выражал, по определению Герцена, не воинствующую, а университетскую, доктринерскую партию славянофилов. Но колебания между идейными тенденциями славянофильства и официальной народностью не создали журналу прочных симпатий ни у правительства ни у читателей соответствующих лагерей. С 1850 г. деятельное участие в жизни журнала приняла группа лиц, известная под названием „Редакции Молодого Москвитянина“.

Основание этого кружка, было положено в 1847 г. Островским, Эдельсоном, Алмазовым и Филипповым. Возможно, что тогда же познакомился и сблизился с ними и А. Григорьев.—В этот кружок в разное время вошли: Берг, Мей, Якушкин и др., бывали также Писемский и Мельников Печерский.

Молодые писатели, вошедшие в кружок, сосредоточивали свое внимание главным образом на „народе“, его песнях, преданиях и обрядах. Состав кружка был весьма пестрый и носил главным образом музыкально-артистический характер и только отчасти литературный.

В начале 40-х годов Белинский, становится руководителем западнического направления в „Отечественных Записках“ (1839—1858), где сгруппировались лучшие литературные силы: здесь печатались Белинский, Герцен, Некрасов, Тургенев, Панаев, здесь же начинали печататься Достоевский и Салтыков.

С 1847 г. стал выходить „Современник“, литературный (а с 1859 г. политический) журнал, в издании Панаева и Некрасова, где сотрудничали Белинский, Герцен, Грановский, Гончаров, Достоевский, Кавелин, Корш, Майков, Надеждин, Тургенев и др. Журнал сразу завоевал себе симпатии и насчитывал более 2000 подписчиков.

Т.-о., к середине века русская журналистика выработала себе определенную внешнюю форму толстого журнала и определенные общественные и литературные направления.

IV.

Николай Васильевич Гоголь

(1809—1852)

Род. 1809 в Сорочинцах Полтав. губ. Полтавская гимназия.
1821. Поступление в гимназию высших наук кн. Безбородко в Нежине.—Издание школьного журнала, увлечение театром.
1828. В июне—окончание курса.—Переезд в СПБ.
1829. „Ганц Кюхельгартен."—Поездка в Любек.—Служба.—Начало литературных знакомств (Дельвиг, Жуковский, Плетнев).—Преподавание в Патриотическом Институте
1831. Знакомство с Пушкиным.
1831—1832. „Вечера на Хуторе".
1833—1834. „Женитьба".
1834. Чтение лекций в СПБ. Университете.
1835. „Арабески" и „Миргород".—„Ревизор".
В апреле 1836—постановка „Ревизора".—В июле—от'езд за границу. Швейцария; работа над „Мертвыми Душами".
1837. Переезд в Италию, Рим, приезды в Россию, 1839—1840, по семейным делам, 1841—1842 для печатания первого тома „Мертвых душ".
1840. Болезнь.
1842—1847. Снова за границей
1847. „Выбранные места из переписки с друзьями".
1848. Поездка в Палестину и возвращение в Россию; жизнь в Москве, Одессе, Калуге, у матери.
1582. Мрачное настроение; сожжение второго тома „Мертвых Душ". Болезнь. Смерть.

„Творчество Гоголя сложилось под влиянием двух стихий: исторической казацкой и социальной поместной, причем первая сводилась к влиянию литературному, а вторая была влиянием реальной окружающей жизни". Силой и взаммодействаим этих стихий об'ясняются особенности Гоголевского творчества. Гоголь—художник разложения русского патриархального поместного строя, отразивший русскую действительность своего времени и среды, которая „являет картину разрушения и распада поместно-патриархальных устоев под влиянием денежно-меновой культуры"... [70]). Этой мелко-поместной среде, изображаемой Гоголем, были свойственны, до известной степени, скитальческие порывы и настроения тоски, породившие героя первой идилии Гоголя-Ганца Кюхельгартена, который, сидя над книгами, грезит о прекрасном прошлом. Если мы перенесем Ганца в обстановку Украины, то его мечтания о прошлом естественно перенесутся на украинское „лыцарство". Переход от изображения таких мечтаний к непосредственному изображению украинско-казацкой жизни не труден: вместо того, чтобы рисовать мечтания героя, Гоголь дает этим мечтаниям самостоятельное существование. Обычно, стремление к мотивам историческим и этнографическим рождается на

почве тоски, жажды уйти подальше от среды бессмысленного и никчемного существования, созданного социальной ненужностью поместного класса. Так как исходной точкой творчества Гоголя было украинское поместье, то естественно, что он пользуется в своих подражаниях украинско-казацкими мотивами. Но в то время, как у современных Гоголю поэтов—Лермонтова и Пушкина картины светской современной им жизни были психологически связаны обликом разочарованного героя, Гоголь оставляет этот образ в самом начале своего творческого пути и весьма мало занимается психологией тоски и разочарования. В этом его своеобразие, и именно поэтому две струи его творчества-поместная и казацкая—кажутся ничем не связанными. Это различие в разработке экзотических мотивов между Гоголем, с одной стороны, и Пушкиным и Лермонтовым—с другой, об'ясняется различием поместных кругов, которые являлись питательной средой для творчества Гоголя и творчества Пушкина и Лермонтова. Первое питается мелкопоместной провинцией, второе крупно-поместной светской средой. Итак тот центр, который должен был связать оба потока гоголевского творчества, остался маленькой точкой, чуть заметно обозначившиейся в Ганце, не находя себе дальнейшего развития.

Прежде чем говорить о творчестве Гоголя, нужно сказать несколько слов о его отношении к искусству. Уже с детства чувствует он любовь к живописи. Родители Гоголя платят около 100 руб. в год за обучение сына искусствам. Со времени первой поездки за границу у него проявляется особая любовь к готическому стилю, которая могла впрочем зародиться и во время его пребывания в Нежинской гимназии под влиянием исторических романов Вальтер-Скотта. Пребывание в Риме особенно сильно повлияло на эстетическое чувство Гоголя, в особенности на его отношение к архитектуре и живописи. Теоретические его взгляды на искусство отразились в статьях, вошедших в «Арабески». Эти статьи слишком восторжены и суб'ективны, чтобы быть научными. В своих статьях «Скульптура, живопись и музыка» и «Об архитектуре нынешнего времени» Гоголь является последователем немецких романтиков—Тика, Гофмана, Фр. Шлегеля, но «в них можно найти следы его знакомства и с Вальтер-Скоттом и отчасти с Виктором Гюго; кроме того, заметна также его близость к тем взглядам на различные виды искусства, которые высказывали наши ранние шеллингианцы—Д. Веневитинов («Скульптура, живопись и музыка») и А. Галич («Опыт науки изящного»), и если нельзя утверждать, что свои суждения он заимствовал непременно у них, то во всяком случае несомненным является факт, что подобные взгляды не являлись уже у нас новостью в 20-х годах, а были в литературном обороте и не раз высказывались, причем проводниками их служили, с одной стороны, переводы произведений немецких, французких и английских романтиков, с другой—более или менее самостоятельные статьи и сочинения наших первых поклонников Шеллинга. Особенному увлечению Гоголя готикой способствовал самый склад его души, его

набожность и мистико-религиозное настроение, при глубоко развитмо врожденном эстетическом чувстве» [71]).

Гоголь начинает свой печатный путь стиховой формой, потому что последняя отвечала его тяготению к звуковым эффектам и риторике В «Ганце Кюхельгартене», первой поэме Гоголя, уже ясно обнаруживался его художественный эклектизм. «Классицизм, сентиментализм, романтизм—умещались в творческом сознании Гоголя, как параллельные хотя и неравноправные стилистические формы» [72]). Поэма как бы сшита из различных кусков, из разных литературных форм. Интересна она и своей языковой стороной, так как она ясно показала разграниченность у Гоголя двух языковых стихий торжественно-книжной славенской и простонородной, вульгарно-речевой. Первой Гоголь уходит к традициям конца XVIII—начала XIX в., вторая еще не была признана в литературном обращении. Но интересовала Гоголя в его идиллии не проблема языка, а смешение жанров и манер рисовки. Вскоре, однако, композиционные и сюжетные задачи отодвигаются на второй план и выдвигается проблема языковой организации различных литературных жанров. Этот уклон сильнее всего сказался в„ Вечерах на хуторе близ Диканьки.“ Общие черты этой работы определялись предшествующей традицией русских продолжателей Вальтер Скотта. Главными из них были те, которые хотели диалектическое, разговорно - бытовое „просторечие“ противопоставить окаменевшим формам литературно - книжной речи. Сомов, Погодин, Полевой и ряд других более мелких писателей культивировали повествовательные приемы Вальтер-Скотта в русской литературе. Большой популярностью пользовались и теоретические статьи Вальтер Скотта; „О чудесном в романе“ („Сын Отеч.,“ 1829) и„ О демонологии и ведьмах“ („Московск. Телеграф,“ 1830 г.). У Гоголя это влияние выразилось в использовании этнографического украинского материала и в общей манере „провинциального“ сказа—наглядно, в композиции „Вечеров“, где фигура издателя служит способом композиционного об'единения новелл. С половины 20-х годов, на основе романтических теории и традиций, выростает вопрос о народности. Естественно, что особый интерес вызвала Украина. Печатается ряд украинских песен и стихов. Русские писатели берут украинские сюжеты—исторические и фантастические. Здесь предшественниками Гоголя были: Олин („Кумова постеля“ 1829г.). Сомов („Русалка“1829, «Сказки о кладах» 1829, «Гайдамак», «Оборотень» 1829, «Кикимора» 1830) и отчасти Погорельский («Лафертова маковница» 1825 г.). Таким образом во второй половине 20-х годов назрела «идея об'единить в одном произведении народные поэтические—главным образом—сказочные мотивы» [73]). Гоголь «в апреле 29 г. задумывает ряд повестей на украинские темы с исторической и современной декорацией и с фантастической интригой». В «Вечерах» Гоголь создает живой мир, не отображающий, однако, реальной действительности, не только потому, что Гоголь плохо знал ее, но и потому, что свое литературное воспитание он получил на традициях романтической литературы, на творчестве Жуковского, Тика, Вашингтона Ирвинга и Гофмана. Он примыкает к фантастическому

повествовательному жанру и в его повестях можно даже предполагать заимствования из повестей Погорельского и Сомова. Но в этот жанр он вносит много нового, благодаря своей близости к украинской комической традиции. Комедии отца оживили в его сознании вертепно-анекдотическую традицию. «Смешной чорт, злая баба, хвастливый поляк и храбрый запорожец, пройдоха цыган, мужик-простяк и дьяк с высокопарной речью —все это фигуры украинского кукольного театра. Запорожца в «Пропавшей грамоте» Гоголь даже одевает в традиционный вертепный костюм. В нарядных сценах вертепа, заканчивающих мистерию о рождении Христа, эти фигуры выводились обычно попарно, и Гоголь, особенно в «Сорочинской ярмарке», пользуется тем же композиционным приемом, умело чередуя комические вертепные пары с парами влюбленных». [74]) На фарсовой традиции основаны комические эффекты «Вечеров»: побои, прятания, падения. Вводятся бродячие анекдоты. И самые фамилии построены на том же принципе: Голопупенко, Голопупец, Пацюк (крыса), Свербыгуз. Но кроме комических, Гоголь изображает и страшные образы, восходя здесь через романтическую традицию к мировоззрению народного сказочника. Народная сказка привлекала к себе Гоголя существом своей демонологии. «Восемь рассказов «Вечеров» легко разбиваются на четыре пары, поровну сгрупированные в двух частях книги». Сорочинская ярмарка и «Шпонька» выпадают из этого плана-«Шпонька», образец беспримерного жанра, — совершенно вне демонологии, „Сорочинская ярмарка" — п о ч т и вне ее: рассказ о свитке здесь только ловкая выдумка, но отметим и здесь мужика, который рубит свитку, перекрестив топор. Остальные три пары варьируют одну тему. Это вторжение в жизнь людей демонического начала и борьба с ним. Два рассказа, об'единенные и повествовательными приемами (оба ведутся от лица дьяка-рассказчика), и героем (дед рассказчика)—говорят об этом в форме анекдота. Это „Пропавшая грамота" и „Заколдованное место", где демоническое приняло вид мелкой чертовщины: оружие против нее-крестное знаменье, разница в том, что в первом рассказе герой во время перекрестил бесовские карты, а во втором лишь после горького опыта научился крестить все подозрительные места. Здесь отозвалось только комическое—сказочное и вертепное, а из литературы—лишь то, что могло быть воспринято, как беспритязательный—смешной, а не страшный—анекдот.... Другая пара—любовные новеллы с благополучными исходами, колеблющие в себе стихии комизма и лиризма, две «ночи»—«Майская ночь» и «Ночь перед Рождеством». Обе говорят уже более серьезным тоном о состязании светлых сил с демоническими. В «Майской ночи» ведьма побеждена светлыми героями, чистыми душами—невинной мученицей—панночкой и идеальным «рыцарем» Левко, но без прямой божественной помощи. Литературные параллели («Русалка» Сомова и др.) здесь мало важны, так как основным толчком для всяких тем о русалках была в 20-х г.г. опера «Днепровская русалка», арии из которой, по свидетельству Н. Маркевича, распевались всеми провинциальными красавицами. В «Ночи перед Рождеством»—вертепно-сказочный

чорт, нарисованный подчеркнуто—комическими чертами, но победа над ним, в полном согласии с образами сказочной демонологии, приписана благочестивому кузнецу, который и в популярных бродячих сюжетах является защитником Христа и победителем дьявола (рядом, впрочем, с противоположным образом демонического кузнеца—колдуна). В сюжете, который был ближайшим источником Гоголевской сказки, хотя, кончается иначе—кузнец, как и у Гоголя—иконописец.

Наконец, последняя пара—„Вечер накануне Ивана Купала" и „Страшная месть"—две сказки—трагедии (только в первую введено в конце комическое), наиболее близкие к романтике Тика. Здесь борются с людьми уже не мелкие бесы, а могучие Басаврюк и колдун; они толкают людей на противоестественные преступления, они уничтожают всех, кто пытается с ними спорить—гибнет Петро, превращенный в пепел, гибнет Данило, гибнет его маленький сын и отвергнувшая любовь отца колдуна Катерина. Этому вторгающемуся в человеческую жизнь демоническому миру противополагается в обеих сказках монастырь. В монастыре Пидорка спасается обетом молчания, монастырь представляется и воображению колдуна, как последняя надежда, сперва лицемерная (в обращении к Катерине), потом действительная (в келье схимника). Но и Пидорка и колдун обратились к монастырю слишком поздно. Обе мрачные сказки кончаются победой демонических сил над людьми (расплата в „Страшной мести" уже после этой победы); в 6-й главе чудесные стены, построенные, схимником, чуть не погубили колдуна, но Катерина его из них освободила; монастыри не спасли людей от демонов, но неприступные для них, оттенили их существование. Как видим, в сказках-анекдотах, сказках-новеллах и сказках-трагедиях—одна и та же сущность. По одну сторону жизни—нечистая сила, мелкие и крупные черти, ведьмы и колдуны. Они вторгаются в жизнь людей то безобидной морокой, мелкими плутнями, то серьезной помехой, покушением, преследованием, смертной угрозой. По другую сторону—церковь во всей ее исторической законченности—вплоть до канона богоугодных блюд („Страшн. месть"); малейший из ее обрядов достаточен для чудесной победы над нечистью. Спасается тот, кто отдал себя под ее покровительство—заключив себя в стены монастыря, украсив церковную стену или хотя бы во время защитив себя церковным талисманом"[75]). В вечерах различаются четыре типа повестей. «Первый—тип сказок—анекдотов и «Вечера накануне Ивана Купала»—эпический монолог, обусловленный уже тем, что рассказ ведется от лица рассказчика; повествовательная манера здесь более или менее близка к догоголевской повести, хотя в ней—в особенности в «Вечере»—иногда слишком неорганично смешаны приемы литературно-романтической, народно-песенной и народно-анекдотической речи. Второй тип можно назвать типом лиро-драматическим—это «Сорочинская ярмарка», «Майская ночь». Здесь автор выступает в роли режиссера, сопровождающего лирическими и пояснительными речами те сцены, которые заставляет разыграться перед читателем-зрителем, свободно меняя декорации иниогда совершенно уступая

место актерам,—так в «Майской ночи» некоторые авторские слова низведены до роли сценических ремарок («предложеиие одобрено... дверь отворили... свояченица перекрестилась»)—так особенно в «Сорочинской ярмарке», некоторые главы которой (6-я и в особенности 4-я)—не что иное, как драматические сцены, вертепные диалоги..... Обе повести обрамлены лирическими запевами и концовками, иногда с такого запева начинается и внутренняя глава (5-я «Сорочинской ярмарки», 2-я «Майской ночи»), и в этих лирических монологах автор романтически-свободен, не связывает себя ни сюжетом, ни тоном повести, а иногда достигает эффектов по контрасту, как в замечательном элегическом финале «Сорочинской ярмарки»... В «Ночи перед рождеством» и «Шпоньке»—драматическое изображение почти подчинено эпическому рассказу, подчинена ему и лирика, вкрапленная в повествование. Это тип драмо-эпический: драма, не представленная в сопровождении авторских монологов и ремарок, а прочитанная автором. И, наконец, «Страшная месть», несмотря на обилие в ней диалогов, должна быть выделена в тип особый—тип лирического монолога—в ней полное единство прозаической речи, единство прежде всего ритмическое. Тот ритм, который раньше звучал в отдельных лирических монологах, теперь последовательно проникает всю повесть, и такие запевы, как знаменитая картина Днепра в начале 10-й главы, не отличаются по ритму от изображения самых будничных сцен"...[76]) В «Страшной мести» видна попытка реформировать романтический стиль, прививая к нему символику и ритмику украинских дум. Многие мотивы «Страшной мести» восходят к поэтике «неистовой школы». Романтически ужасная школа, которая сперва интересовала Гоголя лишь сюжетной занимательностью страшных историй, отвечала теперь новым стилевым тенденциям, которые оформились в поэтике Гоголя в сфере «низких» жанров: романтически-ужасный стиль намечал теперь перед ним как бы «параллельные курсы» в области «высокого творчества» [77]). С 1832 г. основной материал для сюжетов Гоголь берет у Жюль-Жанена с его романом «Мертвый осел и обезглавленная женщина», у Виктора Гюго, Сю, Матюрена и других писателей, по мнению литераторов 30-х годов, представлявших «неистовую школу». 32—35 г.г.—время шумного успеха «неистовой» словесности. Виктор Гюго занимает место Вальтер-Скотта. Однако, Гоголь, разделяя общее увлечение «неистовой» поэтикой, был все же глубоко оригинален, преобразуя ее принципы. Он заинтересован, главным образом, ее гротескным рисунком и детальным воспроизведением повседневного «пошлого» быта, которое получило в заветах «неистовой» школы новые композиционные формы и новое стилистическое обоснование. Гоголь занимается синтетической переработкой романтически-ужасного стиля, сочетая формы последнего с «Вальтер-Скоттовской» манерой повествования и старыми романтическими формами. „Тарас Бульба" был совершенно переделан в 39—40 г.г., и только в этой последней редакции достигнуто полное единство ритма и стиля, подобных ритму и стилю «Страшной мести», но еще больше вобравших в себя былинно-песенные приемы. Их воздействие внесло единство в словарь и стиль

повести, и в новой редакции уже нет ни «гебеновых бровей» панночки, ни ресниц, длинных как мечтания, ни электрически-пламенной щеки, ни «у! какого лобзания». Во многом перестроилась и композиция повести, поэтому в первой редакции гораздо более обнажено все традиционное, на чем Гоголь свою повесть строил, и что впоследствии скрылось в совершенно новых для русской повести приемах лиро-эпического рассказа в прозе, и если даже первую редакцию Белинский назвал высочайшим образом, идеалом и прототипом гомерической эпопеи, то с большим правом мог бы сказать это о второй». Как и в других современных и предшествующих исторических романах и повестях (напр. Булгарина), и у Гоголя выведена пара влюбленных, из которых один на стороне осаждающих, другой на стороне осажденных; «это конечно очень старая традиция любви врагов, конфликт между любовью и долгом, и ее надо мимо Загоскина возводить в классической трагедии, к Корнелю и его русским отголоскам» [78]). Кроме того в «Тарасе Бульбе» отразилась комическая, вертепно-анекдотическая традиция. «Первая же сцена—кулачный бой между отцом и сыном—могла бы быть разыграна если не в вертепе, то в народном балагане, недаром она и начинается сценическими репликами: она же могла бы составить строфу в «Энеиде» Котляревского. Хвастливые поляки здесь появляются еще мимолетнее, чем в «Гетьмане» зато из вертепного еврея, впервые после намеков «Сорочинской ярмарки», и «Гетьмана», создана фигура важная и для динамики романа... Все сцены с Янкелем рассчитаны на комический эффект—даже жестокая сцена бросания еврея в воду изображена в тонах фарса. Здесь, впрочем, отразились и литературные образцы» (Булгарин, Аладьин) [79]).

В „Вие“ Гоголь применил „неистовые“ приемы рисовки к романтической и народной фантастике с ее стилистическими формами, уже раньше сложившимися в его поэтике. В «Старосветских помещиках» он внедрил в старые сентиментальные жанры враждебные художественные тенденции. В последней вещи видно, как Гоголь тянется к трагизму пошлого, к повседневному мелко-бытовому анекдоту. Здесь сочетание заранее сформировавшихся у Гоголя художественных принципов с „неистовой“ поэтикой. С „Невского Проспекта“ начинается отход Гоголя от „неистовой“ школы. И свой разрыв с последней он подчеркивает новеллой „Портрет“, где поставлена проблема „ужасной действительности“. Гоголь выходит на самостоятельный художественный путь. Натуру, избранную им целью своего художественного творчества, Гоголь находил в вульгарном анекдоте, в водевильно-фарсовой, в газетно-журнальной смеси, в низких литературных жанрах. Он отметает или пародирует любовную интригу и исключает добродетельных героев. Плодами этих новых тенденций явились повести «Нос» и «Коляска», но новое здесь сочеталось со старым «стернианством», имевшим место в «Вечерах». Гоголю предстояло разрешить задачу—освободить об'ективные стилистические формы от масок рассказчиков. Но это было трудно сделать, так как «искривление» реального мира было легко осуществимо лишь

при посредстве рассказчика, своего рода подставной призмы. Гоголь убедился, что удобнее всего спрятать рассказчика, прибегнув к драматической форме. Все художественные интересы Гоголя сосредоточились на «Ревизоре», в котором принципы «натурализма» нашли художественную реализацию. При создании «Ревизора» Гоголь опирался на предшествующую русскую комедийную традицию, которая в свою очередь выросла из французской классической традиции, из Мольера, Мариво и Скриба. Последний находит себе переводчиков и подражателей в лице Хмельницкого, А. Писарева, П. Каратыгина, Д. Ленского, Ф. Кони и др. Уходя, с одной стороны, в украинскую интерлюдию и вертеп, Гоголь, с другой стороны, тянется к фарсовым элементам водевильной и мольеровской традиций. В основу „Ревизора" положен традиционный мотив «комедии ошибок»: «одного принимают за другого». Иногда это было случайное недоразумение, иногда сознательный обман самозванца. В «Ревизоре»—комбинация того и другого. Целый ряд отдельных положений «Ревизора» находит себе параллели в «Уроках дочкам» Крылова, в «Воздушных замках» Хмельницкого (1818), в водевиле Верстовского «Дом сумасшедших» (1822), в рассказе Вельтмана «Провинциальные актеры» (1835).

Тип хвастуна и лгуна имеет свою историю. Он„ начинается с хвастливого солдата Плавта, продолжается в Фальстафе Шекспира, лжеце Корнеля и мольеровском Маскариле; в русской комедии известны „Хвастун" Княжнина, „Говорун" Хмельницкого, Зарницкий в комедии Шаховского „Не любо не слушай" и многие другие" [80]). Гоголь вообще пользуется традиционными театральными положениями, не избегая даже избитых. Но комбинируя различные положения и осложняя психологической тонкостью, он этим самым сообщает им большую убедительность. Не избегал Гоголь и„ приемов внешнего комизма, но при многократных переделках „Ревизора" часть их отпадала. Рассказ о том, как плюется преподаватель риторики. совет привязать учителя истории к столу (водевиль Ленского „Стряпчий под столом", 1834); народный анекдот о с'еденной куропатке; рассказ о том, как Пушкин сочиняет с бутылкой рома; шиш, показанный городничему почтмейстером—все эти чисто фарсовые штрихи первоначальной редакции не попали ни в сценический театр, ни в первое издание. Но только из окончательной редакции выброшена сцена, где Хлестаков хочет защищаться от городничего бутылкой, и остроты о красном носе Бобчинского и толстом носе городничего. Остались во всех редакциях—картонка на голове городничего вместо шляпы, падение Бобчинского, письмо на трактирном счете, а финальная немая сцена была даже еще тщательнее отделана. Много работал Гоголь и над развитием действия: такой важной момент, как совет Осипа—уехать—приобретение последней редакции. Динамика „Ревизора" следует все тому же „старому правилу", которое записал Гоголь еще в 32 г.—„ уже хочет достигнуть, схватить рукою, как вдруг помешательство." Здесь это относится к городничему, к его честолюбивым, гастрономическим и иным надеждам, относится и к Марье Антоновне

—ее надеждам любовным. Гоголь в своей записной книжке, конечно, только набрасывал „правила“—их можно дополнить так: „желаемый предмет“ не только „отделяется на огромное расстояние“, но оказывается призраком, призрачность его обнаруживается, и все возвращается в исходное положение по образцу сказки о рыбаке и рыбке. В этом роде толковал Гоголя Белинский в пору своего гегельянства: сон городничего о крысах „открывает цепь призраков, составляющих действительность комедии“, Хлестяков „создание испуганного воображения городничего, призрак, тень его совести.“ Толкование это совпало с истолкованием самого Гоголя (42-го года), а может быть и помогло авторскому самосознанию—Хлестаков„ фантасмагорическое лицо, которое, как лживый олицетворенный обман, унеслось вместе с тройкою бог весть куда“ (Преуведомление для актеров). Эффект пятого акта—эффект возвращения из мира призраков в действительность. Чтение по очереди с характеристиками—не новый прием развязки („Мизантроп“ Мольера, „Пирог“ Крылова. „Добрый малый“ Загоскина и др.), но Гоголь вводит неожиданный эффект—жандарма с известием о настоящем ревизоре. Он сам в „Театральном раз‘езде“ придал этой развязке смысл „неизбежного рока в трагедиях древних“, и, хотя в том же „Театральном раз‘езде“ назвал честным лицом своей комедии—смех, не менее близок к пониманию Гоголя был и Вяземский, назвавший честным лицом „Ревизора“—правительство. В этом появлении правительства—вскрывается морально—общественная идея комедии; здесь, если не торжество добродетели, как у Квитки, где и чиновники в сущности добродетельны, а есть и прямо „положительные“ типы, то во всяком случае наказание порока—как у Мольера в „Тартюфе“, у Фонвизина в „Недоросле“, у Капниста в „Ябеде“. [81]) После неудачи „Ревизора“ Гоголь ищет выхода в присоединении некоторых элементов сентиментально—романтической традиции к „натуральной поэтике.“ Иллюзорное примирение этих двух художественных систем, с освобождением от маски рассказчика, Гоголь находит в первой части „Мертвых душ,“ над которой он работал около семи лет. Пушкин дал ему совет использовать похождения скупщика мертвых душ для крупного сочинения. Этой анекдотической основой определялась композиция повествования, базировавшаяся на традиции романа путешествий (Reiseroman) и традиции плутовского авантюрного романа (Schelmenroman). Гоголь исключил любовную интригу. Отказавшись от запутанной динамики, он превратил авантюрный по замыслу роман, в роман одной авантюры, без нанизывания на нее других. Нанизываются же на основной стержень плутовской поездки героя статические эпизоды—характеры и безличные жанровые сцены. Повествование перебивается рядом патетических вставок, сообщающих всему роману лиро-эпическое единство. Все повествование основано на „законе замедления,“ целям которого, кроме патетических вставок, служат „ритмические распространенные сравнения (бала с мухами на сахаре, Ноздрева с поручиком на приступе и др.), на „гомеричность“ которых обратил внимание Потебня—а также эпические отступления.“ [82]) Этот же „закон замедления“ оказал влияние и на композицию поэмы во времени. „Первая глава охватывает, как пролог,

две первые недели пребывания Чичикова в губернском городе. Дальше автор следит за героем день за днем, и на протяжении шести глав, изображает четыре таких дня. Начиная с 8-й главы, этот план сбивается, стройности временной уже нет; сам Гоголь, упрекнув критику в „непривычке всматриваться в постройку сочинения", нашел недостатки в композиции второй половины—„главные и важные обстоятельства сжаты и сокращены, неважные и побочные распространены... мечется в глаза пестрота частей и лоскутность его (сочинения)" —впоследствии Гоголь пытался исправить недостатки, развив, например, допрос Собакевича и Коробочки.

Первая половина тома—галлерея портретов. В их рисовке Гоголь исходит из тематических черт, которые иногда вырастают в грандиозные гиперболы. В самой ранней из дошедших редакций эти тематические черты (не все) были даже сконцентрированы в одной обобщающей фразе: уехавшему Чичикову „в сжатых рамках и в уменьшенном виде представлялись... городское общество, губернатор и бал, остряк почмейстер, медведь Собакевич, сахар Манилов, подлец гостиница, вечные висты до петухов..." и т. д. В тематической черте Гоголь об'единяет внешность и личность героя." [83]) Вторая половина первой части не дает новых отдельных портретов; вместо последних даются портреты коллективные, без называния имен: дамы вобще, чиновники вообще и т. д.

Значение второй половины—в динамике мистификаций и заблуждений, близкой к „Ревизору." Поэма осложняется „пародией на любовную интригу и вместе с тем на динамику авантюрных романов." Фактическая часть поэмы заканчивается Vorgeschichte (скачком в прошлое).

В „Мертвых душах" Гоголь прячет рассказчика, как определенное лицо, создавая иллюзию об'ективного воспроизведения „натуры" „Сборище уродов" показано, как об'ективно существующее, а не порожденное искажающим сознанием рассказчика. В соответствии с этим рождаются две стилистические задачи,—первая—воспроизведения собственных индивидуальных речей героев со всякого рода дефективными выражениями для того, чтобы создать иллюзию фотографической точности. Вторая —лишить повествовательный стиль психологической мотивировки. Формы стиля даются очень разнородными, чтобы за ними не чувствовалось одно лицо повествователя. Однако автор не скрывается совсем. Он одевает маску восторженной натуры и об'ективное повествование перебивает лирическими излияниями. Получилась механическая спайка элементов сентиментализма (в виде лирическ. отступлений) и основного „натурального" потока.

Нужно упомянуть, что цензура, довольно строго отнесшаяся к „Мертвым душам," хотела вычеркнуть один вставной эпизод „Повесть о капитане Копейкине," бывший сатирой социального значения. Гоголю пришлось сильно изменить его, ослабив его общественный смысл.

От „Мертвых душ" начинается снисхождение Гоголя к сентиментализму, которому он сдает свои прежние литературные позиции. Примером может служить трогательный эпизод в „Шинели," в которой

чистый анекдотический сказ переплетается с мелодраматической и торжественной декламацией, определяя всю композицию „Шинели," как гротеска. Еще более ярко представляет сентиментальные формы его утопия „Выбранные места из переписки с друзьями," где натуральные элементы лишь внедряются и приспособляются к сентиментальным. „Переписка с друзьями," в которой Гоголь проводил реакционные взгляды, вызвала большой шум в критике и, между прочим, сильно взволновавшую Гоголя статью Белинского. Гоголь написал ему письмо и в ответ получил знаменитое зальцбрунское письмо, проникнутое революционным пафосом. В этом письме Белинский называл Гоголя ретроградом, апостолом кнута и невежества, панегиристом татарских нравов. „Переписка" потерпела полный крах. Эта неудача склоняет Гоголя к отказу от „идеальности." Он начинает заниматься собиранием сведений о жизни и людях, просит присылать ему материал, изучает „статистику России." Ступив на этот путь, Гоголь решительно изменяет построение „Мертвых душ:" и план, и материал и художественные приемы. „Комическая интрига остается той же, она основана все на том же, еще в начале 30-х годов полюбившемся Гоголю, «старом правиле» внезапного «помешательства»— теперь оно прямо высказано в словах Чичикова—«всякий раз, как только начинаешь достигать плодов и, так сказать, уж касаться рукой, вдруг буря, подводный камень, сокрушенье в щепки всего корабля». Но в частностях изменяются и приемы композиции. Прежние систематические и как бы схематические об'езды помещиков теперь сменяются случайным стечением обстоятельств, которые естественно приводят Чичикова от одного к другому. Чичиков становится не только стержнем, на который нанизывается эпизоды и характеры, но и действующей фигурой—плутовские проделки, раньше упомянутые в рассказе о прошлом, кроме одной центральной тянущейся через всю поэму—теперь входят в самую динамику поэмы: Чичиков собирается обмануть Костанжогло, продать все купленное им с мнимо-добрыми намерениями имение Хлобуева, кроме мертвых и беглецов, и улизнуть, не заплатив долга—и в погибших промежуточных главах так, видимо, и поступает; он же впутывается в дело о подделке завещания, он же замышляет и побег из тюрьмы: авантюрная традиция, раньше чуждая Гоголю, теперь должна послужить цели большего реалистического разнообразия. Чичиков первой части застыл в своих тематических чертах, Чичиков второй—должен быть изображен психологически более сложным; теперь он способен на колебания и внутреннюю борьбу. Психологизм должен быть усилен во всей поэме, и вся она должна превратиться в психологический роман, пути для которого были во второй половине 40-годов уже проложены Лермонтовым и его продолжателями Герценом и Гончаровым. Рядом с прежними «уродливыми помещиками», застывшими в физиологичности, появляются типы «интеллигентов», людей с душевным содержанием—впервые в «Мертвых душах»; да и во всем творчестве им предшествовали только Пискарев и Чертков—носитель и отступник эстетической веры. Появляются вновь—после «Вечеров» и «Тараса Бульбы», но совсем в ином плане—любовные эпизоды, выражение все того же психологизма задания: между Тентетниковым и Улинь-

кой—любовь, размолвка, примирение, взаимное счастье и брак; между Платоновым и «эмансипированной» Чагравовой более сложные психологически-любовные отношения. Об этом известно со слов слушавших погибшие главы; по их рассказам можно судить и о более широком, по сравнению с I-й частью, общественном фоне: Тентетникова арестуют за участие в тайном политическом обществе и ссылают в Сибирь; Улинька—как бы воспоминание о женах декабристов—следует за ним». [84]) Новые приемы стоили Гоголю больших усилий. Эти новые приемы применяются в рисовке отдельных фигур, хотя следы приема тематических черт еще имеются в изображении двух гиперболических и этим близких к первой части героев—Петуха и Кошкарева.

Благодаря тому, что Гоголь при создании своих «существователей» настойчиво возвращается к одним и тем же тематическим чертам, при разнообразии вариаций можно наблюдать одну систему типов. «В созданном Гоголем мире пошлости можно различать статическую пошлость—отсутствие движения—и динамическую пошлость самих движений, как бы два круга—низший и, сравнительно—но только сравнительно—высший. Низший круг—предел падения; существо принадлежащих к нему типов можно определить, как самодовольную физиологичность и самодовольную праздность... [85]) И вся необходимая обстановка низшего круга может «стать предметом задора, предметом динамики». Причина смеха, который вызывают гоголевские герои в об'ективной и суб'ективной бессмыслице их жизни. Но не сознавая этого, они воображают, что солят землю, тогда как на самом деле они коптят небо. Но как только они начинают сознавать это, из смешных они делаются—иногда трагичными, как художник Чертков, иногда грустными—как Тентетников и Платонов в психологизированной части «Мертвых душ». До нас дошли две ее редакции: первая законченная к 50-му году, вторая вырабатывавшаяся в 50-51-ом г.г. Сравнение их показывает тяготение Гоголя к натурализму в последние годы его жизни. Во втором томе «Мертвых душ» «бессилие Гоголя сочетать сентиментально—гражданский морализм с натуралистической манерой изложения «низких тем» обнаружилось несомненно. Разрушитель сентиментальных традиций тщетно старался возродить их и примирить с ними те стилевые тенденции, во имя которых раньше были отвергнуты сентиментальные формы. Эта задача была органически невыполнима для Гоголя» [86]). И Гоголь, попавший в плен сентиментализма, умирает, как художник новатор.

Собр. сочинений под ред. Н. Тихонравова 5 т.т. 1889 г.; изд. А. Ф. Маркса, прилож. к „Ниве“ 1900 г. 12 т.т.
В. Шенрок, Материалы для биографии Гоголя. 4 т.т. М. 1892—98.
„Письма Гоголя“ 4 т.т. п. ред. В. Шенрока. СПБ. 1901. Н. Котляревский, Гоголь СПБ. 1915 4-ое изд.
Д. Овсянико-Куликовский, Гоголь (Собр. Соч. т. I.).
В. Переверзев, Творчество Гоголя, 1926 2-ое изд.
В. Гиппиус, Гоголь, изд. „Мысль“ 1924. Л.
В. Виноградов, Гоголь и натуральная школа, изд. „Образование“, Л. 1925.

V.

Михаил Юрьевич Лермонтов

(1814—1841).

Родился 3 окт. 1814 г. в Москве.
1828 г. Поступил в университетский пансион.
1830—32 г.г. В Московском университете на словесном отделении.
1832—35 г.г. В гвардейской юнкерской школе (Петербург).
1835—41 г.г. На военной службе.
1837 г. Высылка из Петербурга на Кавказ.
1840 г. Вторая высылка.
Убит на дуэли 15 июля 1841 г. близ Пятигорска.

1835 г. „Хаджи Абрек".
1835 г. „Песнь про царя Ивана Васильевича".
1839—40 г.г. „Герой нашего времени".
1840 г.—„Стихотворения".
1842 г. „Боярин Орша", отрывки из поэмы „Демон", „Стихотворения". „Маскарад".

Лермонтов вырос на культурной почве 30-х годов. По своей идеологии 30-е годы XIX века представляют очень сложную картину. Психология этой эпохи, корни которой коренятся в общественном бытии дворянского класса, характеризуется чертами душевной тревоги, неудовлетворенности жизнью, порой подлинного пессимизма.

Были люди, которые в эти годы остались с неразрешенным психологическим диссонансом, с тоской по неизвестному идеалу, с отрицанием старых путей и неуменьем найти новые.

К ним принадлежит и Лермонтов.

Из 400 стихотворений, написанных им, около 300 приходятся на первый период творчества, когда он еще учился технике своего ремесла, поэтому многие из произведений этого периода (1832) не имеют подлинной поэтической ценности.

Лермонтов учился на родных и чужеземных литературных образцах своей эпохи, преодолевая многие традиционные жанры, отвергая другие, видоизменяя третьи, вырабатывая собственный путь, по которому он и пошел во II-й период своего творчества.

Так, почти не отразилось в его поэзии литерат. направление к л а с с и ц и з м а: у него совсем нет о д ы, с а т и р а, как особая стихотворная форма лишь изредка встречается у Лермонтова в годы его ученичества. (Напр, „Пир Асмодея" 1830). Позднее она исчезает у него, как самостоятельный жанр, и является лишь в качестве составного элемента в некоторых пьесах, напр. „Смерть поэта", „Последнее новоселие", „Умирающий гладиатор" (1836), „Дума" и „Первое января" (1838—40).

Форма э п и г р а м м ы тоже занимает незначительное место в его поэзии: у него никогда не было необходимых для эпиграммы спокойствия

и сдержанности в самом сатирическом чувстве. Большее значение имела для Лермонтова сентиментальная школа Карамзина-Жуковского. В его ранних стухотворных опытах нашла себе отражение главная форма сентиментальной лирики—элегия, с ее разновидностями—романсом и песней. Но поэт быстро перерос этот жанр и скоро перешел к близкому его душе романтизму, в его тревожной или бурной вариации, и его элегия стала элегией романтической, характеризуясь определенным эмоциональным тоном и некоторыми приемами стиля и обнимая различные в композиционном отношении стихотворения, но всегда будучи проникнута чувством разочарования. Таковы: „Ребенку“ (1840) „и Скучно и грустно“ (1840) „Еврейская мелодия“ (1836) и др.

У Жуковского, а также Шиллера и Гете заимствовал Лермонтов эпическую форму баллады, но уже 1833—1834 он в форму баллады вкладывает несвойственный ей комический мотив, а в зрелый период совершенно не употребляет этой традиционной формы и сюжеты из нар. сказаний разрабатывает в виде лирико—фантастического повествования, имеющего мало общего со старой балладой.

По отношению к стихотворениям Лермонтова можно установить классификацию, основанную на степени лиризма в формах его выражения, ибо Лермонтов—лирик по преимуществу. Даже его эпические стихотворения настолько проникнуты лирикой, что могут быть названы лирико-эпическими. Таковы, напр., „Русалка“(1836), „Утес“ (1841),„Сон“ (1841) и др. Во второй период лирику Лермонтова составляют два рода: чисто лирические пьесы и лирико-эпические стихотворения. Всю лирику этого периода можно свести к семи формам: 1) лирический монолог, напр. „Нет, я не Байрон“ (1831) „Я жить хочу, хочу печали“ (1832), „И скучно и грустно“ (1840), „Отчизна“ (1841) и др. 2) лирическое обращение. Эту форму, в зависимости от того, к кому поэт обращается, можно разделить на: а) лирическое обращение к любимой женщине, напр. «Отчего» (1840), «Слышу ли голос твой» (1837) и др.; б) к предметам и лицам, связанным с любимым существом, напр. «Кинжал» (1837) «Ребенку» (1840) и др.: в) к богу или божьей матери; г) к природе: звезде, Кавказу, дереву, Казбеку, тучам и т. д. Особенность этих стихотворений —одухотворенность предметов и явлений природы. В форме обращения к горам написано и единственное лермонтовское стихотворение в прозе («Синие горы Кавказа»... 1830).; д) к отдельным лицам.

3) Лирическое повествование, когда эпический момент может быть легко выделен из лирической ткани произведения. Сюда относятся, как образцы нескольких различных вариаций этой формы, такие стихотворения, как «Звуки» (1830) «Смерть поэта» (1837), «Соседка»(1840), «Узник» (1837), «Свидание» (1841), «Умирающий гладиатор»(1836), «Сон» (1841)—стихотворение очень любопытное по своему построению. «Здесь тема «сновидение» представляет три последовательно включающих одна другую рамки: поэт видит во сне, что он лежит раненый «в долине Дагестана», и ему там снится «знакомый пир в родимой стороне»,

где сидит молодая женщина и, погруженная «в смутный сон», видит его, лежащего в долине и истекающего кровью» [87]).

4) Лирический пейзаж—напр.«Крест на скале» (1830), «Для чего я не родился» (1832) и др..

5) Лирический портрет—напр. «Она не гордой красотою» (1832), «Она поет и звуки тают» (1837) и др.

6) Лирическая аллегория, когда рисуемые поэтом образы являются лишь символами переживаемых им чувств—напр. «Парус» (1832), «Сосна» (1840), «Утес» (1841) и др. Форма аллегории вобще одна из излюбленных у Лермонтова.

7) Лирическая баллада—напр. «Тростник»(1832 «Русалка» (1836) «Воздушный корабль» (1840), «Тамара» (1841), и др. В разнообразные и утонченные формы лирики Лермонтова вложено богатое психологическое и идейное содержание. По эмоциональному тону, проникающему стихотворения Лермонтова их можно разделить на 3 группы: 1) проникнутые в той или иной мере тревожностью; 2) выражающие мирно-грустные настроения; 3) овеянные светлым, спокойным чувством. Конечно, это деление условно, ибо конкретно можно говорить только о преобладании того или иного типа. Больше всего стихотворений относится к первой группе, меньше стихотворений второй группы и совсем мало—третьей. Особенно преобладают мятежные настроения до 1841 г.

Тематика стихотворений Лермонтова очень разнообразна, но могут быть выделены в качестве главных 4 темы: 1) внутренний мир поэта (интимная лирика), 2) жизнь и люди (философская лирика), 3) общество (социальная лирика), 4) любовь (любовная лирика). Ясно, что и здесь нельзя провести распределение стихотворений по этим группам, т. к темы, обычно, переплетаются между собой. Отношение к жизни у Лермонтова почти всегда резко-отрицательное, мятежно протестующее; так же безнадежно мрачно смотрит он и на людей. Не меньшей силой отрицания сопровождает поэт и изображение современного ему русского общества, рисуя пошлость, эгоизм, пустоту и мелочную злобу светских и правящих кругов России. Через большинство стихотворений Лермонтова, в качестве основного или второстепенного, проходит мотив любви, варьируясь сложно и прихотливо.

Наряду с лирическим стихотворением, излюбленным видом творчества Лермонтова была поэма. Всего Лермонтовым написана 31 поэма, 3 из которых юнкерские, нецензурные, а 4—лишь начаты поэтом («Олег», «Два брата», «Венеция»,—все 1829 г. и «Моряк» 1832 г.). Все лермонтовские поэмы могут быть сведены к 3-м формам: 1) байроническая поэма, 2) реалистическая поэма, 3) поэма в народном стиле. Большинство поэм принадлежит к первому роду. «Вопрос о байронизме Лермонтова нередко рассматривался, как вопрос о сходстве, о родстве душевной организации Лермонтова с душевной организацией Байрона. Этим родством и об'яснялась общность мотивов у обоих поэтов, причем чисто литературное влияние оказывалось чем то второстепенным.

По отношению к юношеской лирике нашего поэта, на это чисто литературное влияние Байрона было указано в свое время еще Дудышкиным» [88]).

«Лирика Байрона своими мотивами, своими образами способствовала литературному выявлению зародышей подобных настроений юноши Лермонтова».

К началу творческой деятельности Лермонтова форма байронической поэмы довольно прочно утвердилась в русской литературе, благодаря переводам из Байрона Жуковского и Козлова и оригинальным творениям Пушкина (южные поэмы) и Козлова. Лермонтов сначала переписывает «Бахчисарайский фонтан» Пушкина и «Шильонский узник» Жуковского, а затем, уже в следующем году (1828) пишет три собственных поэмы: «Черкесы», «Кавказский пленник» и «Корсар». Лермонтов постоянно варьировал общую форму байронической поэмы, различным образом комбинируя ее формально-стилистические и идейно-психологические элементы. В пределах этой формы Лермонтов достиг высокого совершенства, создав «Демона» (посл. редакция) и «Мцыри». То новое, что внес Лермонтов в этот жанр—это особенности поэтического языка, композиционные детали, глубокий психологизм и символизм. Его герои не реальные образы, а символы, в которых воплощены выстраданные поэтом идеи... «можно сказать, что в соответствии с лирической аллегорией, Лермонтов создал и символическую (аллегорическую) поэму» [89]). Фабулы лермонтовских поэм, очень разнообразные, в большинстве связаны с Кавказом. В них можно выделить 3 главных мотива: 1) герой является мстителем: «Каллы», «Аул Бастунджи», «Измаил-бей», «Хаджи-Абрек». 2) Любовь между двумя существами, из которых одно—дух, другое—человек: «Азраил», «Ангел смерти», «Демон». 3) Герой, одаренный могучей силой воли и титаническими страстями вырастает в несоответствующей этому обстановке, из которой стремится вырваться: «Исповедь», «Боярин Орша», «Мцыри».

Главный интерес всех этих поэм сводится к психологии героев, которые в сущности все представляют вариации одного и того же психологического типа и в этом смысле—глубоко суб'ективны.

Исключительное место в творчестве Лермонтова занимает поэма «Демон», над которой он работал всю свою литературную жизнь. Первый набросок ее сделан в 1829 г., в 30 г.—II очерк, в 31 г. Лермонтов начинает писать ее другим размером, но прерывает на 56 стихе. В 33 г. перерабатывает второй очерк, который снова исправляет в 34-35 г. г. В 38 г.—новая переработка—5-й очерк, и затем постоянные дополнения и обработка, пока в 1840 г. не сложился последний очерк «Демона», т. н. «окончательная редакция». Если Лермонтов так долго и усердно трудился над этим произведением, то мы вправе считать его самым важным для установления пути поэтического развития Лермонтова.

Поэма при жизни Лермонтова напечатана не была, и автограф окончательной редакции не сохранился, но, повидимому, именно с него была издана поэма в 1857 г. в Карлсруэ.

Общее направление долголетней работы Лермонтова над „Демоном“ и характер последовательных обработок сводятся к следующему: в 1-ом очерке (в сущности это конспект для 2-го,) место действия обозначено неопределенно, хотя и можно предполагать, что это Испания, собственных имен еще нет, сюжет во многом отличается от окончательной редакции.

Во втором очерке образы героя и героини трактуются несколько иначе, но сюжетная схема почти совсем не изменена. В 3-ем очерке определяются место действия и имена героев, а в Демоне увеличено его стремление к добру. 4-ая редакция, текстуально близкая к 3-ей, отличается изменением развязки: теперь—в противоположность прежним редакциям—Тамара спасена для неба.

Стремление Демона к примирению с небом еще больше увеличивается. Замысел Демона (всех редакций)—это идея возрождения опустошенной, мучительно-разочарованной, живущей без надежд и цели души человека—посредством любви.

Воплощая свой замысел в сюжете Демона, Лермонтов воспользовался многими произведениями западно-европейской и частью русской поэзии, главным образом поэмами „Элоа“ Альфреда де-Виньи и „Любовь ангелов“ Томаса Мура. В „Демоне“ и „Элоа“ можно указать не только сюжетные и фабульные, но и текстуальные савпадения. Не менее фабульных совпадений и с поэмой Мура.

Кроме этих поэм можно указать еще на поэмы „Каин“ и „Небо и земля“ Байрона, хотя... „Демон“ к числу произведений, созданных непосредственно под влиянием Байрона, не принадлежит. Если же это влияние и было, то на протяжении различных редакций „Демон“ подвергся довольно значительным изменениям“ [90]). Лермонтов мог использовать также стихотворения „Демон“ и „Ангел“ Пушкина, кавказскую легенду о спасение духа зла, если его полюбит чистая девушка, а для заключительного эпизода нужно иметь в виду и „Фауста“ Гете. Нет сомнений, что Лермонтову были знакомы все эти источники, которые могли повлиять на оформление его замысла.

„Раскрытие муки демонизма“, по выражению акад. Дашкевича, и является тем новым, что внес Лермонтов в тему, над „которой работало столько веков“. А. де-Виньи в этом направлении не мог особенно влиять на нашего поэта своим „Eloa“, но в „Моисее“... он подходит к вопросу о „муках“ сверхчеловека, обусловленных его интеллектуальным и нравственным одиночеством. [91]) Т.о. замысел поэмы чисто психологический.

В построении поэмы (окончательной редакции), замечается несомненная тенденция к симметрии: „Демон“ распадается на 2 части, в каждой из которых 16 небольших глав. Эпилог прямого отношения к рассказу не имеет. В первой части намечаются 4 последовательных момента 1) Демон пролетает над Кавказом; 2) Тамара ждет жениха; 3) поездка и смерть жениха; 4) Демон утешает Тамару. То же и во II части: 1) Тамара в монастыре; 2) Демон в монастыре, разговор с Тамарой и ее смерть 3) похороны Тамары; 4) душу Тамары ангел уносит на небо.

Самый яркий момент в истории отношений Демона и Тамары —X и XI главы 2-ой части. «Все в поэме до и после подготовляет этот момент или говорит о его последствиях». Форма речи в X главе— драматическая и вообще повествовательная часть поэмы проникнута драматизмом, что выражается обилием монологов и диалогов.

Не мало и элементов лиризма: „Увы!"—„Клянусь полночною звездою"... и др. Стиль поэмы ярко романтический, изобилующий эпитетами, метафорами, сравнениями и антитезами. Лермонтов любит прием словесных амплификаций-нанизывания слов. Яркий пример этого—клятва Демона. Стих поэмы очень музыкален, особенно 16 стихов, написанные, в отличие от остальных стихов поэмы не 4-стопным ямбом, а 4-стопным хореем („На воздушном океане").

Впервые напечатанная в целом в России в 1860 г., поэма имела необыкновенный успех. „Детское, незрелое и колоссальное создание",— отозвался о ней Белинский.

Был другой поэтический образ, который, подобно Демону, получил в творчестве Лермонтова несколько оформлений,—в поэмах: „Исповедь" (1830), „Боярин Орша" (1835) и „Мцыри" (1840).

„В сущности, и в названных поэмах, несмотря на различие их фабул, можно также видеть отдельные редакции одного произведения, из которых окончательная—„ Мцыри". Такое понимание связи между этими произведениями подтверждается еще тем, что ряд стихов (целиком, или в переработанном виде) из „Исповеди "переносится в „Боярина Оршу", а отсюда—в "Мцыри" [92]).

„Исповедь"—в композиционном отношении исповедь, обрамленная двумя повествовательными главами, носит следы влияния байроновских поэм „Гяура" и „Паризины". В „Боярине Орше"— композиция и место действия иные, сюжетные элементы и замысел, в сущности, те же. В „Мцыри" действие связывается уже с Кавказом (а не Испанией или Россией), и композиционное строение ближе к форме собственно „исповеди". Главное отличие „Мцыри" то, что мотив любви в поеме совершенно отсутствует. Очень интересна здесь психология героя, „вставленная так-сказать в физиологические рамки"..- [93]). По замыслу (Мцыри—символический образ, воплощающий свойственное человеку стремление к идеалу), поэма близка к стихотворению Лермонтова „Ангел". Психология Мцыри —своеобразная вариация психологии байронических героев: в нем такая же духовная мощь, гордость и мятежность, как в них, но нет их разочарования, безнадежной мрачности и некоторого душевного холода. Достаточно представлен в поэме и описательный элемент и элемент лирический. Стиль „Мцыри," как и „Демона", лирически-романтический.

Уделяя главное внимание байронической поэме, Лермонтов разрабатывает и форму поэмы реалистической, познакомившись с ней у Байрона и Пушкина. Реалистических поэм у Лермонтова четыре: „Сашка" (1836), „Монго" (1836), „Казначейша" и „Сказка для детей" (1839), причем первая не закончена, а последнияя прервана в самом начале.

„Реалистическая поэма изображает современность. Героем ее является... представитель определенной общественной среды, поставленный в

реальные условия известного быта». Лирический элемент представлен слабо, выражаясь, гл. об., в лирических отступлениях, на его место выдвигается комический элемент, принимающий нередко характер сатиры. В стихе отсутствует яркая картинность и напряженная эмоциональность; образы берутся из обыденной жизни. Стих не преследует целей лирической действенности. К шутливой разновидности реалистической поэмы относится „Казначейша", несомненная ценность которой в юмористическом изображении провинциального захолустья. Более серьезную, сатирическую вариацию дает „Сашка". И в общем художественном замысле этой поэмы, и в частностях ее разработки видны следы влияния „Дон-Жуана" Байрона и „Евгения Онегина" Пушкина.

В стиле „поэмы в народном стиле" написана „Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова". Сюжет ее есть сочетание реального факта с народно-поэтическим. При разработке сюжета Лермонтов воспользовался поэтическими данными целого ряда произведений устно-народного творчества: исторических песен о Мастрюке, песен разбойничьих и бытовых.

При этом Лермонтов не делал буквальных заимствований, а творчески перерабатывал взятый из устной поэзии материал. В обрисовке Грозного Лермонтов воспользовался и историческими источниками. В формально—стилистических особенностях „Песни" очень много народно-поэтических элементов. Лермонтов использовал в ней все главные приемы народных песен: 1) постоянные эпитеты, 2) отрицательные сравнения, 3) ритмико-синтаксические параллелизмы, 4) повторения, 5) анафору (скреп), 6) эпанастрофу (стык), 7) тафтологические сочетания, 8) ретардацию (замедление). Стих песни также представляет собой художественную переработку былинного размера: среди отдельных ритмических вариаций можно различить:

1) стих восходящий, анапесто-ямбический:
   схема: нну | ну | нну | ну
   Улыбаясь царь, повелел тогда
2) стих восходяще-нисходящий, ямбо-хорєический
   схема: нну | ну | ун | унн
   Как стекло горит, сабля вострая
3) стих нисходяще-восходящий, хорео-ямбический
   схема: ун | унн | нну | ну
   Сердца жаркого не залить вином. [33])

Прозой Лермонтов начал писать вряд ли раньше 1832 г., к которому относятся неоконченная повесть „Вадим". В этой повести об'единены личностью героя темы—социальная и романическая. Первая тема разработана в ряде сцен из помещичьей, крестьянской и отчасти казачьей жизни XVIII в., освещенных напряженной социальной борьбой имущих классов с неимущими. Отношение автора к народному движению двойственно, что отчасти об'ясняется его социальным положением. Романическая тема разработана в эпизодах любви Вадима к Ольге и Ольги к Юрию. Сама фабула повести, как на один из источников, указывает на „Бюг-

Жаргаль“ В. Гюго. О влияний Гюго и др. франц. романтиков того времени (напр. Шатобриана), свидетельствуют и приемы творчества этой повести. Недостатки повести—некоторая мелодраматичность и слабая психологическая мотивировка характера Вадима.

В 1836 г. Лермонтов пишет роман „Княгиня Лиговская“, также оставшийся неоконченным. Здесь те же две темы, что и в „Вадиме“, но разработанные в обстановке современной поэту жизни. В обработке первой темы видно некоторое влияние Гоголя. В 1837 г. Лермонтов перенес героя „Кн. Лиговской“ на Кавказ, а в 1839 г. отдельными частями появился в печати роман „Герой нашего времени“. Этот роман, состоящий из пяти самостоятельных повестей, очень своеобразен по композиции.

От сплошного романа Лермонтов переходит к „цепи повестей“, об'единенных фигурой Печорина, и т.-о., в „Герое нашего времени“ освобождает себя от трудностей, связанных с развитием большой фабулы. „Это характерно для прозы 30-х годов“ [94]). Лермонтов придает этой форме законченность, мотивируя свою „цепь“ не только извне, но и изнутри—единством героя. Последовательность, необходимая для сплошного романа, отсутствует. „Герой нашего времени“ —это путевые записки, к которым приложена часть журнала Печорина, а не повесть и не роман. Благодаря этому, описательный материал—не пейзаж, а совершенно необходимый элемент повествования. Движение самого рассказа направляется слушателем. Лермонтов сам—на позиции об'ективного рассказчика. Он все время особенно заботится о мотивировке: даже в «Максим Максимыче», новелле переходной, сам Максим Максимыч из традиционного рассказчика превращен в литературный персонаж, и этим его положение укреплено. Забота о мотивировке сказывается и в том, что к песне Казбича Лермонтов делает специальное примечание; самою формой путевых записок мотивировано и описание Койшаурской долины, и переезд через Коби, и рассказ М. М., и торможение сюжета.

Перед «Журналом Печорина» –игра с предисловием (как и у Одоевского в «Княжне Мими»), но в скрытой форме. «Тамань» (как и «Бэла») —новелла с установкой на сюжет; ее повествовательный характер мотивирован тем, что Печорин готовил ее к печати. Вообще же мысль о журнале об'ясняется не основным замыслом, определяющим характер стиля, а мотивировкой. Но несмотря на заботы Л., некоторые детали все же остаются немотивированными; напр., Максиму Максимычу приходится «врезать в память» слова Печорина («Бэла»), без мотивировки остается и описание убийства Вулича в «Фаталисте»—ведь никто, кроме него самого, не мог рассказать об этом, а Вулич успел прошептать только: «он прав».

Вся «Тамань» построена на движении, и характерно, что развернута она не из сочетания разных моментов, а из маленького эпизода (почему ею и восхищался Чехов). В «Княжне Мери» нашли себе место афоризмы и парадоксы. Грушницкий—лицо подсобное, сделанное пародийным; диалог строится по системе Марлинского—цепь каламбуров и острот.

Некоторым новшеством кажется то, что роман построен на парадоксальной ситуации—«я не люблю вас». (Лермонтов взял первоначальную ситуацию „Евгения Онегина“ и построил на ней все произведение.

От «Княжны Мери», как наиболее крупной и разрешившей проблему характера повести новеллы, идет целая линия повестей и романов—в том числе ранние повести Тургенева.

В «Герое нашего времени» Лерм. дает своего рода синтез тем формальным исканиям, которые характерны для русской беллетристики 30-х годов.

В целом «Героя нашего времени» следует отнести к виду психологического романа: основная задача автора—тщательная разработка характера Печорина. Но психологический роман вставлен здесь в несомненную реалистическую рамку. Однако, в романе могут быть обнаружены и следы романтизма, хотя романтизм стиля замечается сравнительно редко: стиль «Героя нашего времени» не заключает свойственного романтизму пафоса. Язык этого романа отличается энергией, сжатостью и экономией художественных средств, напоминая прозу Пушкина. Но у Лермонтова совсем почти нет архаизмов (сей, оный, поелику и т. д.) меньше галлицизмов. В общем „в отношении чистоты и правильности русской речи Лермонтов выше Пушкина, Гоголя и даже Льва Толстого“.[95])

В „Герое нашего времени“ могут быть указаны некоторые следы литературных влияний, главным образом, со стороны французских романтиков: А. Мюссе и Б. Констана („Исповедь сына века“ и „Адольф“). Кроме них, можно указать еще на влияние Пушкина („Евг. Онегин“) и Байрона.

Вопрос о влиянии Пушкина на Лермонтова исследован Нейманом.[96])

В своей книге Нейман собрал предшествующие указания по вопросу о влиянии Пушкина на Лермонтова, прибавил некоторые самостоятельные сопоставления и наблюдения и подтвердил чужие и свои мнения текстуальными сопоставлениями произведений Пушкина и Лермонтова.

Внешние итоги своей работы автор представляет в виде таблицы: «на ней в вертикальном порядке обозначены, в хронологической последовательности, произведения Лермонтова, зависящие от Пушкина: в горизонтальном—соответствующие произведения Пушкина. Таблица, действительно, наглядно представляет широкое влияние Пушкина на Лермонтова.

Внутренним итогам посвящена глава 4-я. „В сущности, говорит автор, пушкинское влияния было даже глубже, чем показывают точные данные. Оно должно было сказаться и в заимствованиях мотивов творчества, хотя это непосредственно проследить и не всегда возможно.. Несомненно, что певцом Кавказа Лермонтов стал отчасти вслед за Пушкиным, отчасти вслед за ним он увлекся Наполеоном, Шенье, греческой освободительной войной, отчасти благодаря ему заинтересовался народной поэзией и усвоил утонченно непринужденную манеру повествования в таких произведениях, как «Монго» и т. д. Конечно,

здесь в некоторых случаях необходимо иметь в виду и сильное влияние Байрона.

Герой романа может быть назван типом, т.-к. в нем воплощены некоторые черты психологии дворянской интеллигенции 30-х годов XIX в. Но создавая этот образ, Лермонтов воспроизвел в нем черты и своей психологии, миросозерцания и социального самочувствия, однако это типизма образа не нарушает, т.-к. и Лермонтов принадлежал к той же интеллигенции.

Вероятно незадолго до смерти Лермонтов написал «Отрывок из начатой повести» (в варианте повесть начинается «17 Сентября 1839 г....»)

Последняя глава книги Родзевича [97]) «Отрывок из начатой повести» находится в соответствии с статьей Семенова [98]) «Портрет» и сходится с ней в признании влияния Гофмана в выборе одного из мотивов повести—«фантастический портрет».

В статье «Портрет» указывается влияние на «Отрывок из начатой повести» произведений Гофмана («Эпизод из жизни трех друзей», „Зловещий гость», «Элексир сатаны», «Ошибка» и др.), Гоголя («Портрет»). Матюрена («Мельмот-Скиталец»), затем приводятся сходные мотивы в творчестве Гейне («Жофруа Рудель и Мелисанда Триполис»), Эдгара По («Овальный портрет»), А. Толстого («Портрет»), Уайльда («Портрет Дориана Грея»), Я. Врхлицкого («Флейта»).

С ранних лет Лермонтов стал пробовать свои силы в области драмы. В этом роде им написано 5 произведений. Первая его трагедия «Испанцы» (1830) навеяна чтением западно-европейских писателей: Шиллера, Лессинга и В. Гюго, чем и об'ясняется книжный характер выведенных в «Испанцах» фигур. Но все же, как первый опыт, драма удачна: 16-ти летний поэт обнаружил уменье вести драматическое действие.

Вторая драма «Люди и страсти» (1830) построена так, что вся заполнена главным героем, все остальные лица выведены для того, чтобы создать для него определенную обстановку. В этом отношения драма представляет аналогию байронической поэме. «Романтическая драма» (как назвал ее автор) «Странный человек» (1831) по содержанию есть как бы особая редакция предшествующей—хотя фабула несколько иная, но принцип построения тот же.

Так же, как и во 2-й пьесе, заслуживают внимания отдельные бытовые сцены. Риторизма в ней меньше. Автобиографический материал подвергся большей художественный обработке.

Драма «Маскарад», написанная в 1834—1835 г.г. и непропущенная театральной цензурой, была Л. совершенно переделана и названа «Арбениным», но не была разрешена и в переделке. Вторая редакция во многом уступает первой. В этой драме на бытовом фоне разрабатывается излюбленный Л. характер гордого человека, причем, по резко-отрицательному отношению Л. к изображаемому им светскому обществу, на нее можно смотреть, как на сатирическую картину этого общества. Образцом для Л. могла быть комедия Грибоедова «Горе от ума». Л. использовал один из литературных приемов Грибоедова—наброску главным героем

метких сатирических портретов окружающих лиц. Фабула «Маскарада» построена на мотиве ревности. Драматическая катастрофа одинакова с катастрофой «Отелло» Шекспира. Несмотря на обилие бытовых элементов, драма остается психологической. С точки зрения ее художественности, эта пьеса—высшее достижение Лермонтова в области драмы. Некоторый мелодраматизм ее об'ясняется влиянием популярных драматургов 30-х годов, в роде Кукольника, и сам Арбенин нарисован в стиле романтической драмы этих годов, но в языке «Маскарада» романтизма нет.

Написанная после «Маскарада» драма «Два брата» (1836), значительно ему уступает.

«Из произведенного обзора драматических произведений Лермонтова видно, что он не создал в этой области ничего выдающегося, высокохудожественного . Но две его пьесы («Испанцы» и «Маскарад») определенно свидетельствуют о его несомненном таланте драматурга, развиться которому помешала обидно-ранняя смерть» [99]).

М. А. Яковлев, подводя итоги своей работы о Лермонтове, как драматурге, замечает [100]):

«Суммируя все результаты наблюдений над драмами Лермонтова, возможно установить некоторую закономерность его драматургических приемов, условившись понимать под последней повторность единообразных приемов с одинаковым телеологическим устремлением. Миф (по Аристотелю—фабула, сюжет) у Лермонтова всегда мозаичен: он сложен из ряда кусков, оторванных из произведений западно-европейских и русских писателей.

В структуре мифа Лермонтов всегда пользуется двумя линиями драматической борьбы: основной и параллельной, или боковой. Он любит пользоваться фигурами тайного врага и мистификатора. Большое значение имеет у него прием психологизации вещи, которым он чаще всего пользуется в тупиках («Маскарад»). Для создания искусственного разряда действий Лермонтов пользуется приемом мнимой развязки. Наблюдаются у него и зародыши импрессионизма, выражающиеся в применении приема лирического замедления. Конечно, не может он обойтись без классического приема распознания, который имеет у него широкое применение. Одним из оригинальных приемов является у него прием дробления, обладающий большой сценической динамикой («Маскарад»).

В ходе драматической борьбы и развязке Лермонтов часто пользуется приемом скопления сил; причем развязка у него почти всегда—физическое истребление героя.

В отношении стилистическом Лермонтов идет за Шиллером и Грибоедовым, постепенно освобождаясь от Шиллеровской реторики.

Все его драмы указывают на искание новых внешних форм в то время—как их внутренняя структура отличается закономерной постоянностью. Лермонтов—как драматург в этих драмах далеко еще не развернул всех своих возможностей, этому помешала так рано и нелепо оборвавшаяся жизнь поэта; драмы эти лишь опыты, правда, уже отмеченные печатью гения; будущие возможности намечаются в «Маскараде»

и много они обещают. Уже неоднократно было упоминаемо, что учителем Лермонтова в драме был Шиллер; подведя итоги результатов исследования драм Лермонтова, мы не приувеличим, если скажем, что наш поэт-драматург был вполне достойным учеником великого немецкого драматурга.»

Переходя к поэтике Лермонтова [101]) надо отметить, что большинство его стихотворных произведений написаны ямбом, чаще 4-стопным, который представляет у Лермонтова большое богатство ритмов, благодаря замене ямбических стоп пиррихиями, хореями и спондеями, наличию словоразделов и различным комбинациям мужских и женских окончаний. Наиболее часто встречается ритмическая форма с пиррихием 3-ей стопы.

Схема: ну | ну | нн | ну

тебя сердито колыхал.

Хореическими размерами написано у Лермонтова немного стихотворений; но эти размеры довольно разнообразны: 3, 4, 5-стопный хорей, иногда чередование 4-стопного с 3-стопным («Спор»), или 5-ст. с 3-ст. («Звуки»). И в этих размерах Лермонтов пользуется различными ритмическими ходами, так, в стихотворении «Утес» только один из 8-ми стихов дает чистый хорей. Из трехсложных размеров чаще встречается у Лермонтова амфибрахий, который по количеству занимает у него второе место после ямба. Встречается у Лермонтова амфибрахий 2, 3, 4-стопный, а также комбинации 4-х и 3-х—стопного или 2 и 3-стопного. И здесь много различных ритмических форм. Иногда у Лермонтова встречается так называемый паузник. Напр.:

Они | расстались | в безмолвном | и гордом | страданьи

И ми | лый образ | во сне лишь | порою | видали.

Дактиль и анапест встречаются в поэзии Лермонтова очень редко. Одно стихотворение написано у него гекзаметром («Это случилось в последние годы могучего Рима»).

Вообще Лермонтов очень свободно отступал от чистых метрических форм и соединял одни трехсложные размеры с другими, и даже трехсложные с двухсложными. Иногда он как бы переходит к чистому тоническому стиху и этим протягивает руку поэтам нашего времени. Рифмы у Лермонтова обычно чередующиеся, мужские и женские, но встречаются, хотя очень редко, пьесы с одними женскими рифмами, («Пленный рыцарь», «Утес», «Дубовый листок» и др.) и очень часто— с одними мужскими, которые относятся, гл. образом, к первому периоду его творчества.

Одними мужскими рифмами написаны поэмы: «Джюлио», «Литвинка», «Исповедь», «Последний сын вольности», во 2-ой период—«Боярин Орша» и «Мцыри». 3 стихотворения написаны у Лермонтова чистыми дактилическими рифмами, 2—дактилическими вперемежку с мужскими. Белые стихи встречаются у Лермонтова очень редко и обыкновенно чередуются с рифмованными, напр, «Воздушный корабль»; совсем без рифмы «Песня про купца Калашникова».

В большинстве случаев рифмы Лермонтова принадлежат к грамматической категории имени существительного, много рифм грамматически разнородных. За немногими исключениями рифмы Лермонтова точные.

В немногих случаях можно найти у Лермонтова рифмы сложные (цвели мы—палимы, никого нет—прогонит..). Основными строфическими формами у Лермонтова являются двустишие и четверостишие в 2-х видах, по схемам: абаб и абба. Чаще встречается первый вид, причем он варьируется в зависимости от расположения мужских и женских рифм.

Изредка употребляет Лермонтов и более сложные строфические формы: 5, 6, 7, 8 (октава), 9, 10 и 11-строчные строфы; последними написаны 2 поэмы: «Сашка» и «Сказка для детей», и эту строфу можно считать лермонтовской, т.-к. он изобрел ее сам.

Из канонических форм встречается у Лермонтова сонет и онегинская строфа. Многие его стихотворения и поэмы бесстрофны.

С целью произвести известный художественный эффект, стихи Лермонтова часто строятся на определенных гласных или их сочетаниях, но искусственности, вычурности у него никогда не наблюдается. На гармонии ударных строятся у Лермонтова иногда целые строфы, напр. второе 4-стишие стихотв. „Казбеку".

Чалмою бе́лою от ве́ка — о—е—е.
Твой лоб намор[illegible]енный увит — о—о—о—и.
И гордый ропот челове́ка — о—о—е.
Твой гордый мир не возмутит — о—о—и—и.

Нередко встречаются у Лермонтова и различные виды аллитераций.

Стиль Лермонтова характеризуется богатством самых различных эпитетов. Больше всего эпитетов зрительных, принадлежащих к категории сверкающего, яркого; особенно част эпитет золотой, реже—серебряный, жемчужный, изумрудный. Из цветовых—часты: черный, голубой, синий лазурный, зеленый. Много употреблял Л. и эмоциональных эпитетов—божественная ножка, волшебный голос, милый взор и т. д.

По этимологическому составу эпитеты обычно простые, хотя нередки и сложные, напр.: широколиственной главой, лазурнояркий и др.

Изредка можно встретить и эпитеты синкретические, т.-е. такие, в которых связываются по существу несовместимые образы:—сладкою тоской, розовой улыбкой, с глазами, полными лазурного огня и др.

Свои разнообразные и многочисленные эпитеты Л. употребляет чаще в метафорическом значении, чем в реальном.

Не реже эпитетов встречаются у Лермонтова сравнения.

Для него особенно характерны восходящие сравнения, когда материальное сравнивается с духовным, напр. горные хребты, причудливые как мечты и т. д.

Часто встречаются и нисходящие сравнения, когда духовное сопоставляется с материальным. Есть сравнения равностепенные, когда материальное сопоставляется с материальным. Кроме собственно сравнений, у Лермонтова нередки сопоставления, когда вторая часть сравнения начинается словом „так" и будучи распространенной, получает в значительной

мере самостоятельный характер. „Кинжал“, напр., целиком является таким сопоставлением. Одна из наиболее характерных черт поэтического стиля Лермонтова—это богатство и разнообразие его антитез.

Часто употребляет он и противоположный им прием—повторение. У юного Л. довольно часты такие композиционные приемы, как анафора, эпанастрофа, эпифора и кольцо. Но постепенно от этого романтического стиля Лермонтов стал отступать в сторону реализма формы.

В истории русской поэзии значение Лермонтова определяется прежде всего тем, что он—представитель романтизма 30-х годов XIX в. в той его разновидности, которая называется байронизмом. В 40-е годы и позднее в русской литературе прошел мощный поток лермонтовского влияния, но ни один поэт не был таким ярким и в тоже время своеобразным „байронистом“, как Лермонтов.

Не менее заметный след оставил Лермонтов и в развитии русского реализма своим романом „Герой нашего времени“. В целом, влияние Лермонтова в нашей литературе было значительно и плодотворно [102]).

Издания: „Сочинения“, 6 томов под ред. Висковатова. Изд. Рихтера М. 1891.
„Полное собрание сочинений“ в 5-ти томах под ред. Абрамовича. Изд. Акад. наук. Спб. 1909—1913 г. г.
Дюшен. „Поэзия“ М. Ю. Лермонтова в ее отношении к русской и западно—европейской литературам“, Казань. 1914.
Н. Котляревский. М. Ю. Лермонтов. М. 1905.
Шувалов М. Ю. Лермонтов Гиз. 1925.
Эйхенбаум. Лермонтов. Гиз. 1924.

VI.

Виссарион Григорьевич Белинский

(1811—1848).

Родился 1 июня 1811 года в Свеаборге; сын уездного штаб-лекаря.
1821—1825 г. г. в Чембарском уездном училище
1825—1828 г. г. в Московском университете, откуда был исключен „по слабому здоровью и притом по ограниченности способностей.“
1829—1839 г. г. в кружке Станкевича.
С 1834 года начало литературной деятельности (в „Телескопе“ и „Молве“).
В 1838—39 г. г. редактировал журнал „Московский Наблюдатель“.
1839 г. переехал в Петербург и начал сотрудничать в „Отечественных записках“.
С 1846 г. стал работать в „Современнике“.
С мая по сентябрь 1847 г. пробыл за границей; из Зальцбрунна послал известное письмо к Гоголю.
В марте 1848 года получил приглашение явиться в III отделение.
Умер 26 мая 1848 года в Петербурге.
1834 г. „Литературные мечтания“ („Молва“).
1835 г. „О русской повести и о повестях Гоголя“ („Телескоп“) „Стихотворения Кольцова“.
1836 г. „Ничто ни о чем“, „О критике и литературных мнениях „Моск. Наблюдателя“, „Опыт системы нравственной философии“.
1838 г. „Гамлет, драма Шекспира“ („Моск. Наблюдатель“).
1839 г. „Бородинская годовщина“ („Отеч. Записки“) „Очерки Бородинского сражения“
1840 г. „Менцель, критик Гете“, „Горе от ума“, „Герой нашего времени“, „Стихотворения М. Лермонтова“.
1841 г. „Русская литература в 1840 г.“.
1842 г. „Русская литература в 1841 г.“, „Педант“, „Похождения Чичикова или мертвые души“.
1843 г. „Русская литература в 1842 г.“, „Сочинения Державина“, „Параша“.
1844 г. „Русская литература в 1843 г.“.
1845 г. „Русская литература в 1844 году“, „Тарантас“.
1846 г. „Русская лит. в1845 г.“ „Сочинения Александра Пушкина“.
1847 г. „Взгляд на русскую литературу 1846 г. (Современник“).
1848 г. Взгляд на русскую литературу 1847 г.“

Историю умственного развития Белинского Плеханов формулирует следующим образом: „Три первых акта умственной драмы Белинского можно озаглавить так: 1) абстрактный идеал и фихтеанство, 2) примирение с „действительностью“, под влиянием „абсолютных“ выводов гегелевой философии; 3) восстание против „действительности“ и переход частью на отвлеченную точку зрения личности, частью на конкретную точку зрения гегелевой диалектики. Четвертый акт этой драмы начался полным разрывом с идеализмом и переходом на материалистическую точку зрения Фейербаха, но рука смерти опустила занавес после первых же сцен этого акта.“ [103] Немецкая философия имела решающее влияние и на литературные взгляды Белинского.

Влияние немецкой философии на развитие литературной критики сказывается и до Белинского—его предшественник Надеждин считается проводником в русской литературе эстетических взглядов Шеллинга. Придерживаясь точки зрения развития, немецкая философия смотрела на литературу каждого народа, как на выражение его „духа", в свою очередь являющегося одной из ступеней в развитии абсолюта. Уже в первой статье Белинского „Литературные мечтания", написанной значительно раньше его увлечения Гегелем, заметно влияние немецкой философии.

„Литературой", по мнению Белинского: „называется собрание такого рода художественных словесных произведений, которые есть плод свободного вдохновения и дружных (хотя и неусловленных) усилий людей, созданных для искуства, дышащих для одного его и уничтожающихся вне его, вполне выражающих и воспроизводящих в своих изящных созданиях дух того народа, среди которого они рождены и воспитаны, жизнью которого они живут и духом которого дышат, выражающих в своих творческих произведениях его внутренюю жизнь до сокровеннейших глубин и биений". После подробного разбора произведений русской словесности от Петра I Белинский утверждает, что русская литература еще не является выражением внутренней жизни русского народа.

„У нас нет литературы: я повторяю это с восторгом и наслаждением, ибо в этой истине вижу залог наших будущих успехов... Благородная нищета лучше мечтательного богатства" [104]) Основные положения первой статьи Белинского не есть только его личное достояние; они являются мнением кружка со Станкевичем во главе, к которому принадлежал Белинский.

По мнению Когана, „Литературные мечтания" Белинского можно поставить во главе новейшей русской литературы, так как они: „нежно и смутно намечают основы того мировоззрения, которое в течение полувека оставалось господствующим в русской литературе, которое не уступило своей позиции и в настоящую минуту, несмотря на поднимающиеся новые волны, идущие из других источников" [105]).

Варьируя слова Шеллинга, Белинский говорит в „Литературных мечтаниях ":

„Весь беспредельный прекрасный божий мир есть не что иное, как дыхание единой, вечной идеи (мысли единого вечного бога), проявляющейся в бесчисленных формах, как великое зрелище абсолютного единства в бесконечном разнообразии". С этой основной мыслью Белинского связаны и все остальные идеи его „Элегии". („Элегия в прозе"—подзаголовок „Литературных мечтаний"). Эстетические воззрения Белинского вытекали из этого же общего философского положения. На долю искусства, вполне согласно с духом шеллингианского учения, выпадает роль быть посредником между вечным и изменчивым, между божественной идеей и здешним миром. Белинский далек здесь от своих будущих воззрений на искусство и поэзию,—потом поэзия и искусство станут в его глазах орудием общественной борьбы, элементами быстро бегущей, меняющейся жизни. Но в „Элегии", в связи со своим общим мировоззре-

нием, Белинский не склонен отводить почетную роль тем поэтическим произведениям, задача которых заключается в борьбе с отрицательными явлениями живой действительности. В настоящее время историки литературы утверждают, что мысли, высказанные Белинским в его „Элегии“ почти целикои можно найти у предшественников Белинского, и что бесспорную личную собственность его составляют только немногие литературные характеристики.

Коган считает, что значение „Литературных мечтаний“ определяется как раз тем, что шло в разрез с основной идеей философии Белинского. Мысль о первенствующем значении надземной „божественной идеи странным образом породила в критике пламенный интерес к этой земле, страстное вмешательство в ее злобу дня... Шеллинговская эстетика с метафизическими задачами, поставленными ею искусству, непонятным образом помогла Белинскому определить место почти каждого из наших писателей в истории литературы“.—[106])

Если литература служит выражением народной жизни, то первое требование, которое может быть пред'явлено к ней критикой, состоит в правдивости.—Немецкая философия подготовила критику к правильной оценке реализма Гоголя. Появившаяся в 1835 г. в „Телескопе“ статья Белинского „О русской повести и повестях Гоголя“, устанавливает основы реалистического искусства. Белинский делит поэзию на идеальную и реальную, то-есть, по его мнению, „поэт или пересоздает жизнь по собственному идеалу“, или „воспроизводит ее во всей ее наготе и истине, оставаясь верен всем подробностям, краскам и оттенкам ее действительности“. Симпатии Белинского склоняются к последнему роду искусства. По его мнению, „задушевным, любимым созданием времени всегда останутся те, в коих жизнь и действительность отражаются верно и истинно“.

В этих статьях Белинский уже не только не мирился с окружающей его действительностью, но презирал ее и приближался к тому периоду своей жизни, когда, увлекшись философией Фихте, он об'явил идеал действительностью, а действительность—призраком.

Период „примирения“, отмеченный влиянием Гегеля, особенно отчетливо выразился в статьях: „Очерки Бородинского сражения“ и „Менцель, критик Гете“.

Примирительный взгляд, положенный в статьях о Бородинской годовщине в основу государственных воззрений, был в статье о Менцеле применен Белинским к эстетике и литературной критике. В мире нет ненужных и вредных явлений, все направляется не человеком, а высшим разумом к высшей цели. С этой точки зрения должен смотреть критик на поэзию и на поэта. От поэта нельзя требовать, чтобы он служил обществу. Поэт, „как орган общего и мирового, как непосредственное проявление духа, не может ошибаться и говорить ложь“.

Восставая против тенденциозной литературы, Белинский определяет задачи „истинной поэзии“. Ее содержание—„не интересы страны, а интересы мира, не участь партий, а судьба человечества“. Однако и в письмах, и в комедии „Дмитрий Калинин“ и в статье „Литературные мечта-

ния“ политическое благодушие сочетается с элементами социального протеста. Это противоречие Белинский переживал мучительно, как невозможность сочетать мир „внутренний с миром внешним“.

В 40-х годах, расставшись с немецкой метафизической философией, Белинский отходит от того взгляда на задачи литературы, который он развивал в свой примирительный период в статье о Менцеле. Теперь Белинский уже не считает, что искуство тем лучше, чем дальше оно от современности.

Теперь он (в статье о Державине) обрушивается на тех идеалистов, которые полагают, что жизнь должна итти своей дорогой, а искусство своей, не соприкасаясь друг с другом“.

Статьи, написанные Белинским в 40-х годах—целая энциклопедия: они касаются и истории, и морали, и общественных движений, и географических книг, и эстетических и классовых вопросов. От метафизического миросозерцания он склонен перейти, (а иногда и переходит совсем) к научно-позитивному. В статье „Взгляд на русскую литературу 1846 г. Белинский пишет: «Все на свете только относительно важно или не важно, велико или мало, старо или ново».

Этот новый научный взгляд он применяет теперь ко всем областям знания, которых касается. Он заявляет, что психология без физиологии так же несостоятельна, как и физиология без анатомии. Духовный мир только следствие нашей материальной природы.

В старом споре о задачах искусства Белинский занимает теперь новую позицию. Раньше искусство было для него посредником между человеком и абсолютным миром. Теперь, когда задача познания сводится, главным образом, к пониманию мира явлений видимой действительности и жизни, роль искусства в его глазах почти сливается с задачами точного исследования, пользующегося эмпирическим методом.

Белинский создает теорию натуральной школы в литературе. Первое основное требование натурализма, по учению Белинского, это сближение науки и литературы. Из этого основного положения вытекают и все остальные идеи натуральной школы, вторая основная задача которой заключается в том, что она, помимо верного изображения жизни, должна производить ее анализ. У него с необыкновенной ясностью впервые в русской критике выступает та идея, что реальное искусство должно быть неизбежно общественным. Он пред'являет к поэту два требования: всесторонности в изображении действительности и полной научной об'ективности.

Делая искусство и литературу великим и единственным в данную эпоху орудием общественной борьбы, Белинский вполне естественно уже не мог интересоваться красотой формы. И эта черта является основным звеном, связывающим критику Белинского с критикой 60-х—70-х годов.

В статье о стихах Полежаева (1842г.) Белинский выступает определенным противником поэзии, лишенной содержания и отрицательно относится к теории „искусство для искусства“. Идеалом для Белинского

является теперь литература, по своему содержанию связанная с борьбой за передовые идеи человечества.

Это не значит, что Белинский проповедывал тенденциозное, нарочито-направленное искусство. По его понятиям, «свобода творчества легко согласуется с служением совершенности; для этого не нужно принуждать себя писать на темы, насиловать фантазию; для этого нужно быть гражданином, сыном своего общества и своей эпохи, усвоить себе его интересы, слить свои стремления с его стремлениями; для этого нужна симпатия, любовь, здоровое практическое чувство истины, которое не отделяет убеждения от дела, сочинения—от жизни».

И каким бы изменениям не поддавалась общественная мысль Белинского, в своей проповеди реализма в искусстве он остался постоянным до конца своей критической деятельности.

В статье о Державине, давая характеристику его, Белинский становится на историческую точку зрения. В первой части статьи, разобрав многие оды и стихотворения поэта и отметив их ничтожную эстетическую ценность, Белинский относит Державина к тем поэтам, которых «история осудила на низшие предварительные работы». Во второй части статьи он стремится поставить содержание и мотивы державинской поэзии в связь с идеями и настроениями господствующего класса-верхних слоев русского дворянства. Здесь он выразил замечательные для своего времени мысли. Такое же «полное отражение екатерининского времени видит Белинский в Фонвизине.

В статье, написанной по поводу второго издания сочинений Фонвизина и пятого издания сочинений Загоскина, Белинский определяет задачи философской критики художественных произведений: „Художественное произведение есть органическое выражение конкретной мысли в конкретной форме... Мысль в художественном произведении должна быть конкретно слита с формою, то-есть составлять с нею одно, теряться, исчезать в ней, проникать ее всю.“ Следовательно, философская критика художественного произведения должна определить идею, воплотившуюся в нем. Затем нужно проследить, проникает ли идея, вдохновившая собою художника, все части разбираемого произведения. Полное понимание художественного произведения возможно только через посредство философской критики, но историческая критика должна также уметь определить историческое значение данного произведения искусства.

Во вступлении к статьям о Пушкине Белинский подробно останавливается на творчестве Карамзина и Жуковского. В Карамзине видел он не только преобразователя русского языка, но и писателя, который „научился у французов мыслить и чувствовать“.

В Жуковском видит Белинский прежде всего переводчика, обогатившего русскую литературу произведениями немецкой романтики. В оригинальных своих стихотворениях Жуковский является „совершенно подчиненным влиянию Карамзина“. По мнению Белинского ,Жуковский являет собою в литературе сочетание немецкого типа романтика и сентименталиста.

Подлинная русская художественная литература начинается для Белинского с Крылова и Грибоедова, не говоря уже о Пушкине, Лермонтове и Гоголе. Свою характеристику Крылова Белинский начинает обзором литературной деятельности баснописцев до-крыловского периода Он определяет басню, как „маленькую повесть или драму с лицами и характерами, поэтически очеркнутыми". В статье „Иван Андреевич Крылов" („Отечественные записки" за 1845 г., кн. 2-ая), Белинский более подробно обосновывает свой взгляд на значение басен Крылова. Первое: язык басен Крылова—это язык народный; второе: басни Крылова дают „не только элементы комического стиха, но и элементы комического представления русского общества".

Комедии Грибоедова Белинский посвятил статью, написанную в 1840 г., когда он еще находился в периоде „примирения с действительностью". Вначале статьи Белинский дает подробный чисто эстетический разбор „Ревизора" Гоголя и восхищается гениальной комедией, где части подчинены целому, а потому и все произведение носит такой стройный. законченный характер. Этой стройности нет в „Горе от ума"—здесь „ряд отдельных картин и самобытных характеров без отношения к целому". Отдавая должное Грибоедову, как „могучему проявлению русского „духа", отмечая „исполинскую силу его таланта", он отказывается видеть в „Горе от ума" законченное творение. В это время Белинский полагал, что искусство само для себя цель, а поскольку автор „Горя от ума" имел внешнюю цель—„осмеять современное общество"—он дал не комедию, а сатиру. Сатира же не может быть законченым художественным созданием. Весь разбор „Горя от ума" есть попытка доказать это положение.

Белинский до конца считал „Горе от ума" наполовину сатирическим произведением, но самый взгляд его на роль сатиры изменился. Отказавшись от примирения с российской действительностью и признав литературу средством познания общественного бытия, Белинский стал считать свой разбор „Горя от ума" „односторонним". Эту свою односторонность Белинский признал в письме к Боткину от 10—11 декабря 1840 года: „Всего тяжелее мне вспоминать о „Горе от ума", которое я осудил с художественной точки зрения и о котором я говорил свысока, с пренебрежением, не догадываясь. что это—благороднейшее гуманистическое произведение, энергический и притом еще первый протест против гнусной российской действительности". При каждом удобном случае стремился Белинский внести поправки в свой односторонний разбор комедии.

Лермонтову Белинский посвятил две статьи. В статье о „Герое нашего времени" дано приложение основ Гегелевой философии к вопросам искусства. Весь разбор носит характер обстоятельного комментированного пересказа романа. Вторая статья о Лермонтове была посвящена его стихам и поэмам. Обе статьи о Лермонтове сам Белинский не считал исчерпывающими. Теперь они имеют лишь историческое значение. Предрекая поэзии Лермонтова вечность, Белинский вместе с тем видит в нем

поэта, „в котором отразился исторический момент русского общества".

Пушкин, по словам Белинского, принадлежал к той школе искусства, пора которой миновала не только в Европе, но даже и в России.

Это об'ясняется тем, что в то время Белинского интересовали вопросы социальные, а не отвлеченно-человеческие, и он не находил в творчестве Пушкина нужного ему материала для выводов общественного характера. Он слишком низко оценил некоторые весьма важные произведения Пушкина, как „Капитанская дочка", „Пиковая дама", „Станционный смотритель".

Но об'ясняя поэзию Пушкина общественными положением поэта и историческим состоянием того сословия, к которому он принадлежал, Белинский пошел в 40-х годах дальше передовой критики 60-х и 70-х годов, которая смотрела на литературные явления исключительно с публицистической точки зрения.

Из второстепенных поэтов Белинский подробно охарактеризовал Полежаева, Боратынского и Майкова.

Признавая талант Полежаева, Белинский отмечает его безыдейность и отсутствие содержания в его поэзии.

Не отрицая за Боратынским крупного дарования, Белинский не может принять его неверия в жизнь.

В 1846 г. была написана Белинским статья о Кольцове. Определяя место Кольцова в литературе, он высказывает свое понимание гения и таланта. Гений вносит в свое творчество свободное и оригинальное начало, самобытное по форме и содержанию. Это у Кольцова есть, но об'ема творчества, широты его у него нет: поэтому у Белинского среднее комбинированное определение Кольцова, как „гениального таланта".

В своей характеристике двух первых повестей Достоевского „Бедные люди" и „Двойник", Белинский, устанавливая влияние Гоголя на Достоевского, отмечает, что это влияние касается только частностей. Белинскому, независимо от таланта писателя, было очень дорого общественное значение первых повестей Достоевского. Со свойственной ему проницательностью, он так определил сущность таланта Достоевского: это —наличие „трагического" элемента в творчестве писателя.

В статье о повести Сологуба „Тарантас", Белинский говорит, что художественность—великое качество, но если при этом нет духа современности, то оно не может увлекать нас.

Белинскому важно было принять и второстепенные произведения искусства, дав им свое место в жизни и в истории.

Это и приводят его к делению литературных ценностей на высоко художественные создания и на беллетристику. Наиболее обстоятельно высказывается он но этому вопросу в статье о книге Никитинка „Опыт истории философии". Истинно художественное произведение, по мнению Белинского, составляет „вечный капитал литературы".

Уже совсем больной, Белинский диктовал жене свою последнюю большую статью „Взгляд на русскую литературу 1847 г." Здесь он пи-

шет об окончательном торжестве реализма в искусстве, а также утверждает, что наука и искусство различными путями идут к одной великой цели—познанию жизни.

Плеханов так формулирует неизменный эстетический кодекс Белинского:

„Первый закон этого кодекса гласит, что поэт должен показывать, а не доказывать, мыслить образами, а не силлогизмами.

Этот закон вытекает из того определения поэзии, согласно которому она есть непосредственное созерцание истины, или мышление в образах.

Но если предмет поэзии есть истина, то правдивость составляет первое условие художественного творчества, а красота заключается в истине и простоте. Поэт должен изображать жизнь, как она есть, не прикрашивая ее и не искажая. Это второй закон художественного кодекса Белинского.

По смыслу его третьего закона, идея, лежащая в основе художественного произведения, должна быть конкретной идеей, охватывающей весь предмет, а не какую-либо его сторону.

В силу четвертого закона форма художественного произведения должна соответствовать его идее, а идея—форме.

Наконец, единству мысли должно соответствовать единство формы. Это значит, что все части художественного произведения должны состовлять одно гармоническое целое. Это пятый... и последний основной закон эстетического кодекса Белинского.

Этот кодекс и составляет ту об'ективную основу, на которую опирался Белинский в своих критических суждениях". [107]).

Полное собрание соч. в 12 т. т. под ред. и с примечаниями Венгерова. СПБ. 1900—1917 (Вышло 11 томов).

Собрание сочинений в 3 т. т. под ред. Иванова-Разумника. (переиздано в 1918—1919 г.г. лито Н. К. П.).

Г. Плеханов. Белинский („За 20 лет") СПБ. 1908

П. Коган. Белинский и его время Изд. „Зоря". М 1911 г.

А. Пыпин. Белинский, его жизнь, сочинения и переписка. 2 т. т. СПБ. 1908.

Кубиков. Белинский. Гиз. М. 1925.

Одновременно с Белинским выступил с довольно продуманкой эстетически-психологической теорией Валериан Майков 1823—1847). Он исходил из положения, что „каждый из нас признает и об'ясняет все по сравнению с самим собой". Опираясь на это, он разбирает категории занимательного и симпатического. Любознательность быстро удовлетворяется, симпатия длительна. И в действительности и в искусстве мы пленяемся только тем, что нам симпатично—в сущности собою. Все может быть предметом художественного изображения, если только художник сумеет угадать и выразить понятную, обыкновенную сторону предмета. Отсюда—осуждение принципов запоздалого романтизма и поверхностно понимаемого „натурализма"—фотографирования.

И стариками литературы указано значительное совпадения этой теории с эстетической теорий французского ученого Гюйо. Оправдание своей теории Майков видел в творчестве Кольцова. Анализа поэзии других авторов он произвести не успел.

VII.

Аполлон Александрович Григорьев

(1822—1864).

Родился в 1822 в г. Москве.
1838—42 г. в Московском университете.
1842—44 г. служил секретарем в унив. правлении.
1844— г. служил в Петербурге в управе Благочиния, в сенате.
1847 г. определился учителем законоведения в 1 Московскую гимназию.
1850 г. стал во главе „Москвитянина“ (до 1856 г.)
1856—61 г. участвовал в журналах „Русская Беседа“ , „Русское слово“ , „Время“ др.
1857 г. за границей
1861—63 г. состоял учителем русского языка в Оренбургском кадетском корпусе.
Умер 25 сентября 1864 г. в Петербурге.
1846 „Стихотворения“.
1852 г. „Русская литература в 1851 г.“ („Москвитянин“)
1853 г. „Русская изящная литература в 1852 г. (там же)
1855 г. „О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене“ (там же).
1856 г. „О правде и искренности в искусстве“ („Рус. Беседа“).
1858 „ Критические взгляды на основы, значение и приемы современной критики искусства“ (Библиотека для чтения“).
1859 г. „Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина“(„Рус. слово“).
1861 г. „Развитие идеи народности в нашей литературе“ („Время“).
1864 г. „Парадоксы органической критики„ („Эпоха“).

„Идеалист и романтик“, говорит Сакулин об Аполлоне Григорьеве, „рыцарь истины и свободы“ Ап. Григорьев знал прежде всего двух заклятых врагов, которых и клеймил в 40-х годах—это филистерство (мещанство) и абсолютизм. Вместе с тем, как кровный демократ, как человек с обостренным чувством плебейской гордости—он не выносил чопорной аристократии и ее внешней культуры.“ [108]).

В русской литературе Ап. Григорьев известен, как создатель теории так называемой органической критики.

В основе этой теории, как и вообще мировоззрения А. Григорьева лежит мистический взгляд на жизнь: „Жизнь есть нежно таинственное и неисчерпаемое; бездна, поглощающая всякий конечный разум, необятная ширь, в которой нередко исчезает, как волна в океане, логический вывод какой бы то ни было умной головы—нечто даже ироническое и вместе с тем полное любви, производящее из себя миры за мирами“. Искусство является выражением этой мистической силы жизни, лишь незначительной частью которой является ум. Согласно этому, свою теорию „органической“ критики Ап. Григорьев формулирует так: „органический взгляд признает за свою исходную точку творческие, непосредственные, природные, жизненные силы. Иными словами: не один ум с

его логическими требованиями и порождаемыми им теориями, а ум—плюс жизнь и ее органические проявления"...

По теории Григорьева, каждый истинный писатель есть стихийный отзвук органических сил и поэтому непременно отражает в своем творчестве какую-либо сторону национально-органической жизни своего народа. Каждый писатель есть—голос известной почвы, местности, имеющей право на свое гражданство, на свой отзыв и голос в общенародной жизни, как тип, как цвет, как отлив, оттенок.

И только благодаря искусству возможно познать истину, потому что чистая, неокрашенная национальным искусством истина недоступна человеку. Самое творчество заключается, главным образом, в создании типов, воплощающих национальный склад души. [108]).

Из основного принципа о едином живом и естественно развивающемся организме мирового творчества Гр. выводит всю свою систему точных приемов литературного толкования. Его критический метод сводился к следующему: нельзя рассматривать поэтическое создание в изолированном состоянии, вне преемственной связи с предыдущими и последующими явлениями. В сопоставлениях, сближениях и аналогиях видит Гр. самый верный способ изучения и толкования литературных произведений.

Он изучает творчество в его корнях и источниках.

«В области литературных аналогий Ап. Григорьев неисчерпаем. До наших дней критике-и не только русской—придется разрабатывать в области творческих источников намеченные им темы. Он первый увидел в Печорине прямое продолжение Рене и Обермана, первый сравнил Белинского с Лессингом, один из первых подробно указал на роль Нарежного в творчестве Гоголя и на значение Жорж Занд в развитии русской „крестьянской" литературы. Он сумел об'яснить появление Загоскина влиянием Вальтер-Скотта и рассмотреть в „Ледяном доме" отражение Notre Dame Гюго. Он умел возбуждать целые вереницы новых замыслов сближением отдаленных, но родственных явлений, сравнивая, напр„ католика Кальдерона с социалисткой Занд, романтика Байрона с анархистом Максом Штирнером, или же возводя новое литературное явление—появившуюся в XIX ст. книгу инока Парфения—к ее забытым древним источникам» [109]).

1) „Историческая критика, по словам А. Григорьева, рассматривает литературу, как органический продукт века и народа в связи с развитием государственных общественных и моральных понятий.

2) Историческая критика рассматривает литературные произведения в их преемственной и последовательной связи, выводя их, так сказать одно из другого, сопоставляя их сличая между собою, но не уничтожая одно в пользу другого, не возвышая последне написанного за счет предшествовавших.

3) Историческая критика, рассматривая литературное произведение как живой продукт общественной и моральной жизни, определяет, что произведение принесло или, лучше, отразило в себе живого, т. е. непеременного, каких новых струн коснулось оно в душе человеческой, или

на каких старых струнах играет оно искусно, что, одним словом, внесло оно содержанием своим в массу познаний о человеке (Русская литература в 1851 г.).

Прием выявления корней и влияний Гр. формулировал, как одни из основных законов литературной критики:

У всякого великого писателя найдете вы в прошедшем предшественников в том деле, которое составляет его слово, найдете явления, которые смело можете назвать формациями его идеи.

В одной из своих последних статей Ап. Григорьев подробно останавливается на школе, в которой выработалась его теория. Пособиями, содействовавшими образованию органический критики он считает книги Бокля, Льюиса, Гете, сочинения Белинского (за исключением последнего периода), Надеждина и всех крупнейших славянофилов. Но главные, уже осуществленные создания органической критики находит Григорьев в сочинениях Шеллинга (Громадная руда органических теорий"), книгах Карлейля, Эмерсона, Ренана, Гюго и Хомякова. [110]).

Первое место в ряду критических работ Григорьева за первый (Петербургский) период его жизни, как по количеству, так и по качеству занимают статьи о театре, куда входят обзоры спектаклей в Петербургских театрах и статьи теоретического характера: „Об элементах драмы в нынешнем русском обществе", „Русская драма и русская сцена".

Уже в первых театрально—критических статьях Григорьева наметились его основные взгляды на театр и драматическое искуство. В дальнейшем он только углублял и развивал эти взгляды в своих статьях, которые писал в связи с деятельностью Островского.

В области художественной критики в этот период Григорьев написал лишь несколько статей-рецензий. В них он пока кратко и сжато высказал свои суждения о прошлых и современных ему явлениях русской литературы. Уже в этих заметках чувствуется большая эрудиция и тонкое критическое чутье Григорьева.

В статье о Петербургском сборнике", в связи с оценкой отдельных писателей, бросает он общий взгляд на всю русскую литературу и высказывает ту мысль, что русская литература, начиная с своего зарождения выражала и выражает две противоположных стихии: пришло—варяжскую и самобытно-славянскую. Эти стихии гармонично слились в богатой натуре Пушкина. В форме трагизма Лермонтова и комизма Гоголя эти враждебные начала непримиримо встают друг перед другом. В этой обобщающей характеристике положено основное ядро всех его будущих взглядов.

Во второй половине 40-годов Григорьевым была написана большая статья о „Переписке" Гоголя. По его мнению, „Переписка" есть естественное завершение тех исканий, которые обнаружились в предыдущей деятельности Гоголя и органически связана с этой деятельностью. Григорьев определяет миросозерцание Гоголя, как отвлеченное, тревожное и болезненно-юмористическое. Отношение Гоголя к изображаемой действитель-

ности выразилось „в юморе и притом в юморе страстном, гиперболическом“(1851 г.)

Для характеристики Гоголевского юмора Григорьев останавливается на Мольере, Стерне, Диккенсе и Гофмане и чертами сходства и различия определяет сущность Гоголевской иронии.

В статье о „Дон-Жуане“ Байрона Григорьев сделал первую попытку провести параллель и сравнить между собой Пушкина и Байрона. Этот же вопрос впоследствии более полно был разработан в статьях о Пушкине и Лермонтове, появившихся в 50-х—начале 60-х годов.

С начала 1851 г. Григорьев принимает деятельное участие в работах молодой редакции „Москвитянина“. За время существования „молодой редакции“ Григорьев написал целый ряд критических статей обще-теоретического характера и большое количество журнальных обозрений. Среди этих работ главное место принадлежит статьям обще-теоретическим: „Русская литература в 1851 г.“, „Русская изящная литература в 1852 г.“, „О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене.» Все эти статьи тесно связаны между собою по своему содержанию В них, рассматривая деятелей литературы и поэзии-Гоголя, Пушкина, Лермонтова, Белинского, Островского, Дружинина, Гончарова, Огарева и др., Григорьев развивает свои критико-теоретические взгляды. В основу своих взглядов он почти целиком кладет все главнейшие положения исторической критики, занимавшей в то время господствующее положение. „Наш век есть век по преимуществу исторический... мы сами-поборники исторической критики, скажем еще более: мы сами думаем, что едва ли в наше время может и существовать иная критика, кроме исторической“(„Русская литература в 1851 г.). По мнению Григорьева, искусство является органическим продуктом эпохи и не только не подчиняется жизни, а наоборот, само воздействует на нее.

В обзорах литературы 1851 г. и 1852 г. Григорьев отмечает упадок критики после смерти Белинского и полемизирует с Дружининым, Панаевым, Дудышкиным.

Принимая за исходную точку литературы середины XIX века творчество Гоголя, затем Лермонтова, Григорьев говорит, что узкопрямолинейные их последователи не поняли своих учителей, усвоили себе лишь внешние приемы их творчества, оставив без внимания то, что составляло его движущую силу.

Григорьев указывает на две школы гоголевского направления: 1) школа фальшивой образованности (Кудрявцев, Дружинин, Станкевич), 2) школа сентиментального натурализма (Бутков, Достоевский). На смену этим двум направлениям пришли Писемский и Островский, причем Островский, по мнению Ап. Григорьева, является продолжателем Гоголя, а не его подражателем. Нужно было „новое слово“ и новое отношение к жизни“,—то и другое дал в своих комедиях Островский („об'ективный поэт“, по мнению Григорьева, а не сатирик)—он пошел в своем творчестве от того пункта, где остановился Гоголь, но пошел в ином направлении, вы-

явления и изображения коренных основ народной жизни, сказав тут „новое слово“ и показав новое отношение к действительности.

„Новое слово“ Островского—есть самое старое слово: „народность“; новое отношение его есть только прямое, чисто-непосредственное отношение к жизни“... („О комедиях Островского“). „У Островского одного, в настоящую эпоху литературную, есть свое прочное, новое и вместе идеальное миросозерцание, с особенным оттенком, обусловленным как данными эпохи так, может быть, и данными натуры самого поэта. Этот оттенок мы назовем, нисколько не колеблясь, коренным русским миросозерцанием, здоровым и спокойным, юмористическим без болезненности, прямым без увлечений в ту или другую крайность, идеальным наконец... без фальшивой грандиозности, или столько же фальшивой сентиментальности. („ Русская изящная литература в 1852 г.“).

Любим Торцов показался Григорьеву „русским романтиком“, „который возбуждает глубокое сочуствие не протестом своим, а могучестью натуры, соединенною с высоким сознанием долга“. В Островском Григорьева увлек этнографический элемент, увлекла „почва“, „запах“.

„Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина“ („Русское слово“ 1859 г.) является отрывком из неоконченного курса русской литературы. Здесь дана характеристика преемников Пушкина, Лермонтова и Гоголя; останавливается Григорьев и на романтизме 30-х годов. В этой статье он дает определение сущности Пушкинского гения и национального значения его творчества. По мнению А. Григорьева, Пушкин—ключ к пониманию всей руской литературы, откровение и воплощение русского народного духа. „В Пушкине достигло своего сознания и художественного выражения то особенное, типовое, что составляет характерный признак русской натуры, русского склада, что определяет собой особенность русского национального строя мыслей и чувств“. Литературное движение позднейших деятелей А. Григорьев считает непосредственным продолжением того, что начато было еще Пушкиным. К „Повестям Белкина“ возводит он главнейшие создания Аксакова, Тургенева, Писемского, Толстого. В „Станционном смотрителе“ и „Гробовщике“ видит он зерно всей натуральной школы. В прозе Пушкина видит он зародыш реализма Гоголя и Некрасова.

Статья Григорьева „Реализм и идеализм в русской литературе“ („Светоч“ 1861 г.), характерна для его литературных взглядов: он является сторонником реального направления в литературе.

Литература, по мнению Григорьева, должна органически быть связанной с действительностью, с жизнью, являться ее идеальным отражением художественным диагнозом ее сложных, вечно-бегущих явлений, их образным истолкованием.

Отсюда понятно презрение Григорьева к литературе выдуманных сочинений, лишенной связи с жизнью, составляющей простую забаву ума и воображения. Ценно и в литературе и в жизни то, что органически выросло из жизненной почвы, что глубоко коренится в ней и питается ее соками. Все прочее—мишура.

Статья эта написана по поводу литературной деятельности Писемского (в нем видит Григорьев представителя чистого натурализма) и Тургенева, у которого, по мнению Григорьева, идеализм сочетался с реализмом.

Статья „Тургенев и его деятельность", написанная по поводу „Дворянского гнезда" („Русское слово" 1859 г.) является как-бы продолжением статьи „Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина".

Тургенев и Ап. Григорьев были знакомы и ценили друг друга. Для Григорьева „Дворянское гнездо" являлось одним из наиболее ярких выражений важного нравственного поворота, происшедшего в сознании русского общества в середине XIX века.

Тургенев является выразителем нравственного прогресса, совершившегося в русском обществе в то время. В статье дается картина литературной деятельности Тургенева, анализ его творческой личности („женственная впечатлительность"), дается картина литературного развития Тургенева в связи с ростом и развитием национального самосознания.

В статье „Развитие идеи народности в нашей литературе со смерти Пушкина" („Время" 1861 г.) Григорьев хочет доказать неправильность представления народности у Карамзина и романтиков и отчасти у славянофилов.

Любовь к родному народу, интерес к его жизни, прошлой и настоящей, ко всему, в чем сказывается влияние народной жизни (верования, идеалы), вера в творческие силы русского народа—вот черты, характеризующие мировоззрение Григорьева.

В статье, посвященной Л. Толстому („Время" 1862 г.), Григорьев отмечает, что это явление современной ему русской литературы пропущено нашей критикой, и указывает на национальные черты в творчестве Толстого.

В свое время Григорьев пользовался известностью, как поэт—лирик.

В его стихах слышатся отголоски романтических веяний, пессимизма, мистицизма и метафизики 40-х годов, с примесью народного направления.

Его поэмы написаны в духе Лермонтова. Кроме того Ап. Григорьев переводил из Байрона, Беранже, Гейне, Гете, Гердера, Шиллера, Шекспира и Софокла.

Полное собрание сочинений и писем. Под редакцией В. Спиридонова т I П. 918 г. (изд. осталось не законч.)

Собрание сочинений. Под ред. В. Саводника М. 1915—1916 г. (ряд выпусков).

Стихотворения. Собр. и примеч. снабдил А. Блок Изд. К. Некрасова М. 1915 г.

В. Спиридонов. Биогр. очерк при соч. Григорьева Ап. Григорьев. Материалы для биографии. Под ред. В. Княжнина. Изд. Пушк. Дома. П. 917 г.

VIII.

60-ые—80-ые годы XIX века.

Начало эпохи 60-тых годов можно определить годом смерти Николая I—1855 годом. Первый период этой эпохи ознаменовался всеобщим стремлением к „преображению всей жизни", выразившимся в освобождении крестьян и других реформах. Это освобождение было следствием победы промышленного капитализма. И хота победа эта была не полная, тем не менее буржуазия была „великими реформами" удовлетворена. Иным было положение интеллигенции. Ей не стало лучше после смерти Николая. Хотя старые приемы цензуры при помощи красного карандаша были заменены новыми приемами „предостережений" и „приостановок" на французский лад и благодаря этому стало возможным кое о чем писать, но выплыло на свет много новых вопросов. Полуступок стало мало и стеснение чувствовалось чуть ли не больше, чем прежде. Аресты шли за арестами: Чернышевский сидел в тюрьме. Писарев в Петропавловской крепости, Герцен не смел показаться в Россию. Все это создавало озлобление и ожесточение. Цель революционной интеллигенции была—свергнуть царизм. Эта интеллигенция была уже не та, которая выступала в 1825 году: дворяне и военные тонули в ней в массе новых людей, которых в современной им литературе называли „разночинцами". Большинство разночинцев—дети духовенства, чиновничества, особенно провинциального, низших офицеров, небогатых помещиков и т. п., так. образом это были мелкие буржуа, или выходцы из мелкой буржуазии. И революционное движение 60-70-х годов—это движение мелкобуржуазной интеллигенции. Настоящая политическая мелкобуржуазная революция разразилась в начале 60-х годов не в самой России, а в Польше. Русскую интеллигенцию (а она в большинстве была „разночинной", польское восстание обратило на путь реакции.

Это понятно. Борьбу с польскими партизанами изображали, как войну, а у мелкого буржуа, боящегося за свою собственность, очень сильно развит оборонческий патриотизм.

На этой струнке играет Катков, редактор и издатель „Московских ведомостей", в 1863 г. еще умевший сочетать патриотизм с либерализмом, и теряет три четверти своей популярности Герцен, заступившийся за поляков.

Таким образом на революционных позициях осталась только та часть мелкой буржуазии, которая уже тогда усвоила себе идеал социализма.

Мелкобуржуазный социализм родится на почве угнетения и разорения мелкого собственника крупным капиталом, и поэтому мелкий буржуа ненавидит капитал и капиталиста. Фабрика—очаг пролетарского социа-

лизма—кажется ему ужасным местом, губящим жизнь и здоровье населения. Идеалом мелкобуржуазной интеллигенции 60-70-х годов была сельская община.

После крестьянских волнений 1861 г. сам Чернышевский считал возможным обращаться к крестьянам и составил к ним одну из первых в России прокламаций. Впрочем, распространение ее не удалось. Но его последователи выпустили гораздо более революционную прокламацию „К молодой России". Авторы этой прокламации вышли из рядов студенчества, которое в большинстве было тогда „разночинным". Из того-же студенческого кружка вышел и первый революционный подвиг—выстрел 4 апреля 1866 г. студента Каракозова в Александра II. Неудача покушения Каракозова дала пищу реакции. Начался неистовый белый террор. Петербургским диктатором был сделан свирепый „вешатель" Муравьев. Людей арестовывали и ссылали массами.

Многие журналы, еще не порвавшие с преданиями Чернышевского, были запрещены. Ссылались не только люди, имевшие отношение к социализму, но и просто порядочные люди, не восторгавшиеся холопски каждой „реформой" Александра II. К ним принадлежал Лавров, которого ссылка встряхнула и из мирного математика сделала самым влиятельным русским публицистом. Основные мысли Лаврова сумел распространить талантливый его последователь Н. К. Михайловский.

Русское студенчество продолжало волноваться и после 1866 г. Но революционные центры образовывались с большим трудом, и наиболее энергичная часть молодежи уезжала за границу, где воздух был насыщен революцией.

В 1871 г. вспыхнуло восстание во Франции, и два месяца прожила Парижская Коммуна, произведшая на русскую революционную молодежь неизгладимое впечатление.

Эта русская революционная молодежь прирожденным социалистом считала крестьянина. Он бунтует постоянно, и выражением мужицкого бунта является разбой, „когда оба бунта, разбойничий и крестьянский, сливаются, порождается народная революция. Таковы были движения Стеньки Разина и Пугачева". „Надежды на возобновление разинщины и пугачевщины двинули „в народ" массы молодежи, которая накоплялась, мало-по-малу в университетских городах и которой не сиделось в пропагандистских кружках" [114]).

Это бунтарское движение было направлено против буржуазного строя вообще, причем строй этот вовсе не мыслился ясно.

Движение „в народ", охватившее тысячи молодых людей, достигло своего расцвета в „Земле и Воле" и „Народной Воле", двух революционных обществах конца 70-тых годов.

Но проповедь этих „бунтарей" не могла вызвать брожения крестьянства, во-первых потому, что не имела отчетливого лозунга, а во-вторых потому, что положение крестьянства в эти годы не только не ухудшилось, а улучшилось.

Несмотря на все ограбления крестьян при „освобождении“, все-таки снятие барщины увеличило производство зерна на душу в полтора раза, и до начала 80-х годов производительность земледельческого труда продолжала увеличиваться. Но „хождение в народ“ дало совершенно неожиданный результат, вызвав брожение среди буржуазной интеллигенции и кончилось массовыми арестами и грандиозными судебными процессами, каковы, напр., процесс 193 человек, или „процесс 50-ти“ (Москва).

Если в 1863—66 г. г. промышленный капитализм мирно занимался накоплением капитала, то теперь ему стало тесно в одежде „великих реформ“. Правительство смутно почувствовало переворот в настроении „общества“ и, чтобы отвлечь внимание, по словам Покровского, вынуло из кармана „подарок для готового раскапризничаться ребенка“. Подарок этот обещание завоевать Константинополь. Тогда же в средине 70-х годов был завоеван Туркестан, ближайший из рынков Ближнего Востока. Это событие—завоевание первой русской колонии имело громадное значение для русской промышленности.

Затем, направляемый экономической необходимостью к Пруссии, Александр в 1875 г. заключил с Германией выгодное для него тайное соглашение. В том же году он начал переговоры с Австрией, и в 1877 г. раздел Европейской Турции между этими державами был решен. Еще в 1874 г. была введена всеобщая воинская повинность, что в несколько раз увеличило число запасных.

Оставалось только подготовить общественное мнение русской буржуазии.

Для этого было инсценировано герцеговинское восстание в 1875 г., где русские выступили якобы для „освобождения “местного населения от деспотизма туземных ханов.

А в 1877 г., после всех этих приготовлений, торжественным манифестом была об‘явлена война Турции. Ликвидация этой войны и Берлинский конгресс русской буржуазией были восприняты, как поражение и позор, правительство Александра второго стало весьма непопулярным, и для прерванного войной революционного движения найдена была, казалось, благоприятнейшая почва. Но почва эта была не крестьянство, а буржуазия, которая стала сочувствовать травимым правительством социалистам. Убедившись в невозможности поднять массовое народное восстание „бунтари“– народники от пропаганды перешли к террору.

В экономике 80-х годов центральное место занимает аграрный кризис, который необыкновенно быстро стал превращать крестьянина в пролетария. Быстро шло расслоение деревни на пролетариат и мелкую сельскую буржуазию. Обедневшее крестьянство тянулось в город. Правительство боролось с этой тягой в угоду торговому капиталу. Но меры экономического характера, предпринимаемые им (отмена подушной подати, уменьшение выкупных платежей и др.) оказались черезчур паллиативными, а поэтому недействительными.

Тогда правительство прибегло к неэкономическим мерам принуждения, подчинив крестьян власти земского начальника.

С другой стороны экономическая жизнь России 80-х годов характеризуется развитием промышленного капитализма. Быстро растет промышленность, а параллельно с ней—и промышленный пролетариат.

Тяжелые условия материального существования рабочих не раз заставляют их прибегать к экономическим стачкам: с 1881 по 1886 год насчитывается 48 крупных стачек.

Политическое положение России 80-х годов определяется словами „крайняя реакция".

Александр III, поколебавшись несколько, произвел свой выбор между умеренно-либеральной политикой гр. Лорис-Меликова и ультра-реакционной политикой К. П. Победоносцева, который энергично принялся за подавление террора народовольцев. Целый ряд суровых репрессий обрушился на всех заподозренных в сочувствии к революционному движению.

„Народная Воля" была сломлена.

Земская, городская и судебная реформы лишились свойственных им ранее черт умеренного либерализма. Широко практиковалась система административных кар и взысканий.

В области народного просвещения реакционность политики Александра III сказалась еще резче. Национализм, покровительство церковно-приходским школам, суровый бюрократический надзор над земскими школами, такой же надзор над народными библиотеками—были характерными для этой политики. В средней школе все старания были направлены на то, чтобы подчинить строгому надзору школьной администрации все стороны жизни учащихся. Кроме того, старались прекратить в нее доступ детям „кучеров, лакеев, поваров, прачек" и проч. В отношении университетов меры были еще круче. По уставу 1884 г. автономия профессорской коллегии была отменена, а студенты лишены всех корпоративных прав. Плата за право учения была повышена в целях преграждения в высшие учебные заведения доступа материально-необеспеченным лицам.

Не менее энергично было поступлено с периодической печатью. Законами 1881, 1882 и 1884 г. она была поставлена в полную зависимость от цензуры. Ни один сколько-нибудь прогрессивный журнал или газета не были гарантированы от административных репрессий, многие газеты и журналы были прикрыты [115]).

Общественное движение первой половины царствования Александра II вызвало значительный под'ем литературных сил. Содержание литературы растет и ширится, значение и авторитет художественной и критической литературы подняты на небывалую высоту. Прежние литературные споры о форме и языке, о романтизме и натурализме давно забыты: господствует художественный бытовой реализм.

С внешней стороны—60-ые годы удобно разделить на два периода: период «радужных надежд» от 1855 г. до освобождения крестьян, когда развертывается художественная деятельность плеяды 40-х годов, и период от 1861 г., характеризующийся т-н. «нигилизмом» и преобладанием кри-

тики Писаревского «Русского Слова», а также борьбой против этих течений. Возникают новые литературные течения, которым суждено получить развитие уже в 70-х годах [116]).

«Медовый месяц русского прогресса» создал прежде всего покаянную „обличительную“ литературу, представителем которой в лирике был М. П. Розенгейм (1820-1887). Стихотворения его туманны, и в них слышатся отклики официальной народности. В том же духе писал и гр. В. А. Соллогуб („Чиновник“). Сохранили значение лишь те произведения, где „злоупотребления“ связывались со всем строем русской жизни. Здесь первое место принадлежит М. Е. Салтыкову (Щедрину), с 1856 г. печатавшему в «Русском Вестнике» „Губернские очерки“. Из произведений подражателей Щедрина выделяются рассказы и повести Анд. Печерского, Елагина и Селиванова. В конце концов эта „обличительная“ литература совершенно обмельчала.

Между художественной сатирой и текущей публицистикой создалась промежуточная область, которой завладела „Искра“ (осн. в 1859 г.) За нею шли: „Гудок“, „Заноза“ и др. Пользовался успехом „Свисток“— юмористический и сатирический отдел «Современника». Но поверхностное „обличительство“ скоро уступило место более серьезной общественной мысли: создалось оппозиционное правительству настроение, к которому примкнули разночинцы. Наиболее влиятельными представителями возбужденной критической мысли были Чернышевский и Добролюбов — оба ученики Белинского, последователи Фейербаха, Бруно Бауэра, атеисты и материалисты. Сильно было влияние и Герцена.

Общая схема эстетических понятий этой группы дана была Чернышевским в его диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности».

Отличительной чертой критики 60-х годов является резкая определенность суждений. На первом месте—метод публицистический. Критика эта совсем не связана с традициями барского эстетизма и идеализма интеллигенции 40-х годов.

В 60-е годы представителем этого старого настроения является Дружинин, знаменем—Пушкин.

Шестидесятые годы—время, прежде всего, критическое. „Переоценка ценностей“ захватывает целые слои общества и, соответственно этому, наибольший успех имеют те художественные произведения, где затронуты широкие общественные мотивы. Основной мотив—суд над крепостным укладом русской жизни.Затем идут мотивы администрации, суда, воспитания, семейной жизни. В этот же период Россия ставит в художественной литературе вопросы общечеловеческие и мировые.

Наиболее популярный писатель этого периода—Тургенев, с его романами „Рудин“, „Дворянское гнездо“, «Накануне». Не меньшая степень популярности выпала и на долю Гончарова и его „Обломова“ (1858). Большинство видело в герое романа сатиру на барство. Высшей своей степени достигает в это время и популярность Писемского («Тысяча душ»). Упрочилась в эти годы и литературная известность Льва Толстого

(«Севастопольские рассказы»). Социально—общественные интересы времени отразились в «Селе Степанчикове» Достоевского, но особой славой в то время пользовались его» Записки из мертвого дома». Из второстепенных публицистов и писателей популярен Авдеев, с его „Подводным камнем“ на тему о гражданском браке, Потехин, Плещеев, Хвощинская («Баритон»). Наиболее серьезные воспроизведения народной жизни были даны во второй половине 60-х годов.

Обратила на себя внимание писательница 60-х годов Н. С. Соханская Кохановская (1825—1884), но пристрастие к «незыблемым основам», религиозная идеализация патриархальной покорности и смирения перед старшими—загубили талант Кохановской. Весьма популярны в это время романисты Запада с ясно выраженной социально-политической тенденцией: Диккенс, Джордж Эллиот, В. Гюго, Шпильгаген („Im Reih und Glied“), Бичер-Стоу и др.

Роману и повести вторит лирика и драма. Лирика становится особенно богатой. Получают известность поэты, воспитанные 40-ми годам: Майков, Фет, Полонский, Плещеев, Жадовская и др. Характерной чертой времени следует признать довольно точное совпадение общественно политических взглядов поэтов с их литературными взглядами: тяготение в лирике к «чистому» искусству соединялось с умеренным либерализмом и консерватизмом—таковы Тютчев, Майков, Фет, отчасти Полонский; симпатия к искусству, всецело отданному жизни в ее общественных мотивах соединялась с более или менее резким радикализмом, признанием реальной критикив духе Добролюбова.

Вообще же в первый период 60-тых годов нет еще гонения на поэзию в духе пластического „чистого“ искусства, как на праздную забаву.

Из новых литературных сил в первой группе поэтов главное место принадлежит гр. Алексею Толстому (1824-1875). Однако и он, этот мистик-гуманист, вмешивается в общественную жизнь то эпиграммой, то сатирой.

Как поэт, воспитанный в старой школе поэзии Пушкина, но в духе Кольцова, заявил себя Никитин.

Настроения разночинцев этого периода отразили немногие, но всегда очень искренние стихотворения Добролюбова. Такова же по духу но более изящна, поэзия М. Л. Михайлова. Протестующие ноты смелее прежнего звучат у Некрасова, темы его теперь становятся шире. Характерная черта времени—умножение художественной переводной лирики. Наиболее известные переводчики—Михайлов, Вейнберг, Гербель, Курочкин, Михайловский, Юрьев, Минаев, Мин. Особенно близок русским этого времени Гейне.

Ближе к жизни становится и обновленный Островским театр, но вследствие цензурных условий, он не с такой ясностью, как роман или лирика отражает движение мысли. Хронологически на первом месте надо назвать А. В. Сухово-Кобылина (р. в 1820 г.) с его „Свадьбой Кречинского“, талантливой комедией, и „Делом“. Растет слава Островского.

Видную сценическую известность получает Писемский драмой из народной жизни «Горькая судьбина» (1859).

Из второстепенных драматургов, подражавших Островскому, более или менее выделяются Чернышев и Дьяченко («Гувернер»). Пограничным рубежом между двумя полосами 60-х годов можно считать „Отцы и дети" Тургенева. Роман вызвал в критике резко противоречивые суждения. На него напал Антонович (преемник Добролюбова по «Современнику»), как на гнусный пасквиль против молодого поколения (статья «Асмодей нашего времени»). Другая часть критики, с Писаревым во главе, признала в Базарове полное воплощение своих настроений и убеждений. Когда в 1864 г. загорелась полемика между „Современником" и „Русским Словом" из-за резких выпадов Салтыкова в „Современнике" против „вислоухих" радикалов, Писарев делает по отношению к литературе все свои последние выводы из настроений Базарова и героев „Что делать" Чернышевского («Цветы невинного юмора»). Все дальше и дальше идет Писарев в направлении „полезности".

Подражателем Писарева был Зайцев, ведший библиографический отдел в „Русском слове".

Его главный тезис лучше всего мог бы быть формулирован шутливым афоризмом Достоевского „сапоги выше Шекспира". Так, Зайцев говорил: „Пора понять, что всякий ремесленник настолько же полезнее любого поэта, насколько всякое положительное число, как бы мало ни было, больше нуля („Русское слово", 1864,3).

Громадное значение имел роман Чернышевского „Что делать?" Вслед за ним, „новых людей", умеющих силою мысли и труда стать выше жизни, изображал А. К. Шеллер (Михайлов, 1838—1900). Таким же поставщиком беллетристики базаровски-рахметовского типа был Н.Ф. Бажин (1843—1908, псевдоним Н. Холодов). Культивировалось эта беллетристика в „Русском слове", а потом в „Деле" Благосветлова.

Литературные типы „новых людей" более устойчивого значения дали примыкавшие к „Современнику" Помяловский и Слепцов.

Оппозицию „нигилизму" составляла обличительная беллетристика, изображавшая все течение в виде нелепого поветрия и приютившаяся в охранительном „Русском Вестнике" Каткова. Охранялись, по старому, православие, самодержавие и народность; подкладкой была замаскированная охрана сословных интересов дворянства и правящей бюрократии.

Серия „обличительных" романов была начата „Взбаламученным морем" Писемского. (1863). Ее продолжали: „Марево" Клюшникова, „Некуда" и „На ножах" Лескова и романы В. В. Крестовского („Петербургские трущобы", „Панургово стадо", „Две силы"; последние два изданы под громким заглавием „Кровавый пуф. Хроника о новом смутном времени государства российского") Много шуму наделало „Поветрие" Авенариуса, где был затронут „половой вопрос".

В том же духе были произведения Ахшарумова и Чернявского. Более серьезная критика нигилизма дана была в журналах Достоевского „Время" и „Эпоха", где выступали Ап. Григорьев и Н. И. Соловьев. Также враждовали

с этим направлением Зарин (в «Отеч. Зап.» и „Библиотеке для чтения", под псевдонимом incognito), Н. Н. Страхов, Дудышкин и др. К полемике с „нигилизмом" примыкают и произведения Тургенева и Гончарова „Дым" и „Обрыв". Но наиболее серьезное отрицательное к „нигилизму" отношение было проявлено Достоевским в „Зимних заметках о летних впечатлениях" (1863), „Записках из подполья" (1864), „Преступлении и наказании" (1866) и „Идиоте" (1868).

Наиболее грандиозным литературным явлением второй половины 60-х годов следует считать „Войну и Мир" Л. Толстого.

В 60-х годах усилился приток в центры литературы произведений разночинной интеллигенции.

Появляются этнографические романы Данилевского (Приазовский и Приволжский края—„Беглые в Новороссии", „Воля", „Новые места"; Данилевскому усвоено „Отечественными Записками" и на Западе имя «русского Купера»). Позднее появляются романы Мельникова—Печерского.

Общий тон господствовавшего тогда в передовой литературе отношения к народу, был, несмотря на весь свой демократизм, еще пессимистический.

В мировоззрении деятелей 70-х годов большую роль сыграли: «Исторические письма» Лаврова, „Что такие прогресс" Михайловского и вообще вся их критико-публицистическая деятельность

Как критик, Михайловский в своих статьях опускал момент эстетический; он не исследовал да и не интересовался художественными приемами. Центр тяжести его критических устремлений лежал в плоскости социальной. Он вскрывал «идею» критикуемого им произведения, старался выяснить общественные и личные моменты развития того или иного писателя. Так, разбирая Толстого, Михайловский, признавая силу и свежесть чисто логического его мышления, отмечал вместе с тем и великую раздвоенность его идеалов. Таким образом душевный кризис, испытанный Толстым—моралистом десять лет спустя, был в основных своих чертах уловлен и об'яснен Михайловским.

Глеба Успенского он толковал, как писателя, изнемогавшего под бременем конфликта между «честью и совестью»; Достоевскому Михайловский дал пресловутое толкование «жестокого таланта»; большого художника, устремленного в сторону общественной сатиры, обладавшего даром гениального политического предвидения, сдерживавшего порывы своего юмора строгим «контролем сознания»—видел Михайловский в Салтыкове-Щедрине.

Для историка литературы Михайловский интереснее как писатель публицист, создавший а своих работах яркие типы «медных лбов», «вареных душ», «умных людей» 80-х годов, «Иванов Непомнящих» и «Иванушек-Дурачков», «литературных Иудушек» и «гамлетизированных поросят». Им создано бесчисленное количество отдельных метких выражений и эпитетов и очень острые пародийные и сатирические сцены. Но несмотря на свой критический талант, Михайловский не мог справиться с

беллетристической формой. Его опыты в этом направлении «Карьера Оладушкина» и «В перемежку» в тех местах, где развиваются публицистические моменты, блещут яркими образами и метафорами, но как только исчезает публицистика, исчезает и всякая художественность и автор, сознавая это, выражает сожаление, что он «не художник» и заявляет, что боится «испортить дело своим грубым пером».

Для истории русской общественности Михайловский интересен как представитель «суб'ективного метода», выбросивший в конце 60-х годов знаменитую «формулу прогресса», сыгравшую большую роль в формировании активного мировоззрения русской интеллигенции 70-х годов и вызвавшую снова горячую полемику на рубеже двух веков, когда развитие марксизма привело к переоценке сложившихся ранее идейных ценностей.

В художественной литературе 70-х годов особое место занимает деревня. Влекла она к себе писателей, как место осуществления тех условий, среди которых возможен «истинный прогресс». При таком настроении невозможны стали рассказы, осмеивавшие мужика (Н. Успенский, Слепцов). Наблюдения беллетристов были направлены, главным образом, на констатирование «устойчивого миросозерцания» мужика. Вся художественная литература начала 70-х годов характеризуется художественной критикой старого мира и отражением поисков «народной правды». Но «таинственный незнакомец» (крестьянин) не становится от этого более ясным и менее таинственным.

Из журналов наибольшее значение в 70-х годах имели «Отечественные Записки», которые шли впереди движения 70-х годов.

Художественную литературу этих лет по темам можно разделить на три группы произведений: 1) изображение распадения старого мира, 2) поиски „устоев" в народной массе; 3) разочарование в этих поисках и сознание оторванности интеллигенции и от старого мира и от мира народного [117]).

Первую миссию почти целиком выполнил Салтыков- Щедрин. Сатиры Некрасова и Атавы-Терпигорева в этой области были мало заметны. Темы второй и третьей группы произведений черпались из мира крестьянского.

Столкновение двух основ общественной жизни-индивидуальной и мирской-вот чем характеризуется современная 70-никам жизнь деревни в художественном изображении.

Менее видные писатели, напр. Наумов, изображая деревенскую жизнь, касались, главным образом, отношений кулака к работнику. Эти очерки, собранные в сбор нике „Сила солому ломит", стали средством легальной агитации для народников. Пользовалась известностью и „Хроника села Смурина" Засодимского (по образцу Шпильгагенского" Один в поле не воин").

Лучшие по тому времени изображения крестьян даны в произведениях Златовратского и Г. Успенского.

Конец 70-х годов характеризуется появлением раздвоенных, сомневающихся людей. Для их психологии характерны: с одной стороны, требование подвига, с другой—насмешка и отрицание возможности его. Литература отражает эти колебания. Совесть-недуг, которым больны герои Глеба Успенского, к концу 70-х годова приобрела необыкновенно трагический характер, напр., и произведениях Гаршина.

Теперь народ изображается по иному: нет противопоставлений города деревне, анализируются лишь отдельные личности—крестьяне.

Так поступает, напр., Каронин. Но его рассказы характерны уже для 80-х годов: в них изображаются обычно люди с сильными стремлениями куда-то вначале, постепенно впадающие в растерянное, как бы полу-сумасшедшее состояние. Большой художественностью эти рассказы не отличаются.

Ряды сомневающихся и „страждующих" становятся все гуще. Любимым поэтом становится Надсон.

Крупным событием литературной жизни этой эпохи нужно считать появление „Анны Карениной" Л. Н. Толстого—он хотя и стремился в этом романе удалиться от вопросов своей эпохи, но все-же изобразил результаты перелома, происшедшего в русской жизни.

Дворян этого периода изображает С. Атава (Терпигорев) в „Оскудении".

Вообще художественная литература 70-х годов внимательно следит за жизнью; не отстает от нее и критика, продолжающая развивать публицистические традиции критики Чернышевского и Добролюбова. Наиболее видный критик этого времени, социолог и публицист Н. К. Михайловский, затем идут Ткачев, Протопопов (Н. Морозов) и Скабичевский.

Протопопов провозглашал требование „социально-тенденциозных" произведений вместо психологических. Ткачев исходил из положений экономического материализма и с этой точки зрения занимался установлением причин того или иного течения в литературе.

В 80 -е годы, несмотря на реакцию „победоносцевского периода" (1881-1905) литература и критика представляет собой бурную смену общественных, философских и эстетических идей.

Правда, в это время процветали—продажное „Новое Время", беспринципная „Неделя" и человеконенавистническая проповедь „Московских Ведомостей", но литература продолжала свое дело: уже в первую половину победоносцевского периода сказалась живучесть общественных традиций литературы. Особая заслуга в этой области принадлежит народникам.

Остатки семидесятников, после закрытия в 1884 г. „Отечественных Записок» заговорили „эзоповским" языком. Михайловский стал писать в «Северном Вестнике», Шелгунов—в «Русской Мысли», а особенно глубоко потрясенный Салтыков—в «Вестнике Европы». Самой крупной силой был Михайловский, громивший общественную реакцию и мещанство, за неимением возможности громить реакцию и мещанство правительственные. Общественное мещанство проявилось, главным образом,

в теории «малых дел» которую пропагандировала Гайдебуровская «Неделя». Восставая против этого направления, Михайловский также обрушивается и на Льва Толстого, с его идеей «непротивления злу» и называет его «опрокинутым факелом». Когда в 80-х годах заговорили провозвестники ницшеанства и модернизма, Михайловский обрушился и на них. Не менее сурово относился они к эстетам: (теория «искусство для искусства») Ясинскому и Минскому.

Михайловский не был одинок,—с такой же проповедью выступал Шелгунов, продолжал писать свои сказки Щедрин. Но постепенно «старая гвардия» сходит в могилу. Самым тяжелым для старых народников было разочарование в своих собственных идеалах. Все яснее становилась власть не земли, а капитала.К мрачным выводам пришел в 80-е годы Глеб Успенский—и все вторили ему. Народнические организации распадаются, и уже в 80-е годы большую роль играет марксизм [118]).

Но были в 80-е годы и литературные течения, об'единявшиеся, как общим признаком, равнодушием или отвращением к общественным и политическим программам. К ним можно отнести эстетизм и толстовство.

80-е годы ознаменованы возрождением эстетики. В необычайном количестве расходятся произведения поэтов—старых и новых. Появляются и теоретические статьи о поэзии.

Первым манифестом новых эстетов можно считать статьи Минского и Ясинского в Киевской газете «Заря» за 1884 г.

Ясинский об'являет примат поэзии над наукой в целях человеческого счастья, но он еще считает, что поэзия должна опираться на «умные книжки». В той же «Заре» Минский развивает идеи чистого искусства более смело. По его мнению, если наука раскрывает законы природы, то поэзия творит новую природу. Единственный критерий художественной деятельности—искренность художника. Тогда же появилась книга Минского „При свете совести"—одна из первых попыток выступления крайнего индивидуализма.

Типичным представителем новой поэзии был Фофанов. С широко распространившимся общественным индифферентизмом тесно связан и успех толстовского ученья в 80-х годах. Главная черта, привлекавшая к нему, заключалась в его пламенном стремления к истине, а вовсе не в самых проповедуемых истинах. В 80-е годы ясно обнаружилась разница между Толстым и толстовством: если для Толстого каждая из его истин была этапом развития, то для последователей—догматом.

В 80-е годы усиливается интерес общества к религиозно-философским вопросам.

Появляется целый ряд религиозно-философских произведений Толстого, статьи Владимира Соловьева («Еврейство и христианский вопрос», «Религиозные основы жизни» и др). Начинается активная деятельность профессоров Грота, Лопатина и др.,—будущих основателей журнала «Вопросы философии и психологии».

Перелом, совершившийся в умах интеллигенции в 80-е годы, особенно ярко сказался в творчестве Чехова.

Чехов чужд 70-кам, т-к., если те обязательно требовали от всякого определенной общественно-политической программы, то он требует, наоборот, полной свободы творчества.

Яркий тип разночинца-народника представляет собой писатель 60-х годов Ф. М. Решетников (1841—1871). Местом действия его произведений служит деревня. Быт, изображаемый им, производит впечатление „какого-то длительного, страшного и неотвязного кошмара". Нищета, мрак, невежество, какая то примитивная животность—вот мотивы его произведений. В описания он любит вставлять мелкие детали деревенского существования. Язык его примитивен, часто носит характер народных диалектов. Характерен в этом отношении такой диалог:

—Што, ребя?
—Ништо.
—Ты откедова?
—А подлиповеч. А вы-то?
—А мы бурлацыть.
—Лиже. А пошто?
—Бают: баско, богачество, бают...

Лучшим произведением Решетникова следует считать „Подлиповцев", где он изображает тщетно борющийся с гнетом и тоскующий народ. Искалеченные жизнью герои этого произведения Пила и Сысойка тоскуют по лучшей, хотя бы несколько обеспеченной жизни. Перипетии их неудачного бурлачества кончаются смертью. „Родился человек для горе-горькой жизни, весь век тащил на себе это горе, оно и сразило его; вся жизнь его была в том, что он старался найти себе что-то лучшее". Этими словами сопровождает автор сцену их смерти. Остальные произведения Решетникова „Свой хлеб" и „Между людьми" большого художественного значения не имеют. Исчезает яркость красок и остается лишь общее неопределенно-тоскливое впечатление. Роман „Между людьми" интересен лишь с точки зрения его автобиографичности. В нем передается несчастное детство самого писателя. Но повторяем, Решетникова, как художника слова, могут характеризовать только „Подлиповцы".

Н. Г. Помяловский (1835—1863) был талантливым представителем типа „лишнего человека" из среды разночинцев шестидесятых годов Его произведения большей частью не отделаны и не закончены. Темы его—социальные взаимоотношения Главная из них—это воспитание и отношение друг к другу барства и плебейства. В „Мещанском счастье" плебей Молотов получает барское воспитание, живет у „добрых" помещиков, но в конце концов в нем просыпается голос класса и он сознает, что является посторонним элементом в дворянской среде, и что над ним тяготеет „экономический национальный закон". „Белая порода!..—восклицает прозревший молодой человек: чем же мы, люди черной породы, хуже вас! Мы мещане, плебеи, дворянского гонору у нас нет? У нас свой есть гонор!" И он навсегда порывает с „негодяями, аристократишками, барами—кулаками." В связи с этими темами П. затрагивает и тему о женщине и набрасывает ряд удачных силуэтов женских типов, напр. „кисейной барышни."

В своем творчестве Помяловский подвергся влиянию Гоголя, Щедрина и Достоевского. С последним его сближало одинаковое социальное положение Стиль его крайне скуп поэтическими средствами Очень редко дает он любовные сцены. Если у него и появляются „поэтические" настроения, то он спешит их оборвать грубым стилистическим срывом. Так описав майский день, полный неги и сладострастия, он вдруг прибавляет: „не только люди: вся сволочь влюблена." („Брат и сестра"). Вообще он любит грубые слова. Он говорит о „морде" отставного титулярного советника, о „роже" бонтонной барыни, об ее „дряхлых поганых слезах", а папеньку Любови Александровны („Брат и сестра") честит „быком холмогорским". Картин природы у него мало, но описывая природу он прибегает к персонификации, к оживлению ее. Таково, напр, описание петербургской ночи: „Ночь точно опьянела и сдуру, шатаясь по городу, грязная злилась и плевала на площади и дороги, дома и кабаки, в лица запоздалых пешеходов и животных." и т. д. В „Очерках бурсы" Помяловский дал ряд прекрасных портретных характеров на

фоне жестокого и грязного быта бурсы. Этими очерками, Помяловский затмевает все написанное о бурсе Нарежным, Гоголем и Никитиным.

Многие произведения Помяловского остались лишь в планах и набросках Разработать их помешали Помяловскому жестокое пьянство, а затем ранняя смерть.

Павел Иванович Мельников, (1819—1883) известный под псевдонимом Андрея Печерского, выступил на литературное поприще 20-летним юношей в 1839 г. Большое влияние на творчество Мельникова оказал Даль, главным образом своим словарем. И поэтому автор романов „В лесах" и „На горах" справедливо считает В. И. Даля своим учителем.

Романы Мельникова интересны как яркое выражение этнографической струи, влившейся в русскую словесность. Придавая своим произведениям форму то путевых очерков, то бытовых и исторических романов, Мельников внедрял в них обильный бытовой и этнографический материал. Он изображает купеческий, чиновничий и главным образом раскольничий быт. Прелюдией к длинной эпопее раскольничьего быта, развернувшейся в двух обширных романах „В лесах" и „На горах", послужил яркий и колоритный рассказ „Гриша", в котором искусно переплетается юмор с глубоким трагизмом, происходящим в душе юного келейника Гриши, наставляемого таинственными бродячими старцами Ардалионом и Досифеем, борющегося между мирскими соблазнами и отшельничеством и ищущего правой веры. Роман „ В лесах" ценен, главным образом, своими бытовыми и этнографическими элементами. В нем изображены два связанных между собою мира заволжских лесов: один—деловой, торгово-промышленный, капиталистический, другой—мир заволжских скитов, молелен, мир религиозно-бытовый. Этнографический элемент сказался хотя-бы в довольно красочных описаниях природы, которую Мельников иногда поэтически одушевляет, привлекая для этого русскую народную мифологию. Таково, напр., описание наступающей весны, с хмелевыми ночами и могучим богом Ярилою, перед которым не может устоять девичье сердце. Привлекаются Мельниковым и различные народные предания—сказание о подводном граде Китеже, сказание старообрядческих паломников, старцев и странников. Этнографический материал дается и в песнях девушек на вечеринках, на Красной горке, причитания плакуш на похоронах и т. д.

К историческим произведениям Мельникова относится: „Княжна Тараканова и Принцесса Владимирская", представляющая из себя скорее не роман, а хронику, со множеством ссылок на документы, с цитатами и выписками.

Композиция произведений Мельникова отличается отсутствием слаженности, согласованности между отдельными лицами и эпизодами. Действие развивается чрезвычайно медленно, новые персонажи вводятся в главную сюжетную нить очень долго. Экспозиции страшно растянуты.

Обладая обширным народным словарем, Мельников не всегда умеет вставить народное слово в предложение так, чтобы оно стало понятным само по себе. Поэтому такие слова сплошь и рядом снабжаются примечаниями и сносками.

Эти особенности композиции и лексики произведений Мельникова значительно понижают ценность его творчества, оставляя за ним лишь значение этнографа.

Первым крупным произведением Н. С. Лескова (1831—1895) был роман „Некуда" (1864 г.) В нем он изобразил „новых" людей, которым „некуда" итти. Роман этот, своей идеологической стороной, вызвал достойную отповедь со стороны Писарева, который писал: „Найдется ли в России хоть один честный писатель, который будет настолько неосторожен и равнодушен к своей репутации, что согласится работать в журнале, украшающем себя повестями и романами Стебницкого?" (Этим псевдонимом подписывался тогда Лесков,) В романе „Обойденные" (1865 г.) Лесков опять дает шаржированные портреты своих передовых современников. Портреты эти наивны и грубо карикатурны, стиль местами риторичен, действие запутанно. Эти недостатки еще больше сказались в романе „На ножах", где интрига еще запутаннее; в ходе „колес самых разнообразных обстоятельств" очень трудно разобраться; добродетельные герои нарочито хороши, порочные также нарочито дурны. Лучшим из крупных произведений Лескова нужно считать роман „Соборяне" (1872 г.). В нем изображены две контрастные группы персонажей: первая, со священником Туберозовым во главе,—благородные остатки разрушающегося старо-дворянского быта (помещица Плодомасова, карлик Николай Афанасьевич), вторая группа,

очерченная в очень несочувственных тонах,—представители „нового“ поколения—во всех отношениях негодяй революционный деятель Термосесов, эмансипированная акцизничиха Бизюкина, глупый и смешной уездный нигилист Варнава Препотенский Первая группа изображена в очень сочувственных, идеализированных тонах. Большое место в романе занимают религиозные мотивы, прикрепленные, главным образом, к священнику Туберозову. Церковному быту и религиозным мотивам Лесков отводит место в лучших своих рассказах „Запечатленный ангел“, „На краю света“, „Владычный суд“, „Мелочи архиерейской жизни“. Образцами сатиры Лескова могут служить такие произведения, как „Вдохновенные бродяги“, „Загон“, „Смех и горе“. Под влиянием Толстого из под пера Лескова вышли такие рассказы, как „Скоморох Памфалон“, „Горе“, „Аскалонский злодей“, „Гора“, „Легенда о совестном Даниле“ „Час воли божьей.“ Но эти „толстовские“ рассказы хуже всего написанного Лесковым.

Рядом с изображением аскетизма и религиозности в произведениях Лескова уживаются эротические мотивы и сочно-колоритные сцены любовных свиданий („Котин Доилец и Платонида“, „Леди Макбет Мценского уезда“. Поэтика этого заглавия очень схожа с Тургеневским „Гамлетом Щигровского уезда,“. Размашистость художественной манеры выразилась в гиперболизме, местами бьющем через край. Так напр. архиерей в „На краю света“ видит на голове дикаря „огромнейший, чуть ли не в сажень вышины убор...“ Изображая душевные треволнения, Лесков часто привлекает природу. Тревоге в душе протопопа Туберозова отвечает застигшая его в лесу буря. В сладострастную, грехочную ночь, которую проводила с любовником в саду мценская Леди Макбет, „легонький теплый ветерок чуть пошевеливал сонные листья и разносил тонкий аромат цветущих трав и деревьев, дышалось чем-то томящим, располагающим к лени, к неге и к темным желаниям“, и даже старику—приказчику, спавшему в сарае, мерещился хохот и плеск озерных русалок. Произведения Лескова поражают богатством своих фабул, развивающихся порой из анекдота, но создающих сложное и порой запутанное сюжетное строение, с обилием интересных и неожиданных ситуаций, с внедрением внелитературного материала. (Напр. рассуждение раскольника об иконописи в „Запечатленном ангеле“).

Большая форма романа Лескову в общем не удалась из-за неспособности автора сосредоточить свое внимание на едином сюжете. Ставя себе задачи чуть ли не толстовского охвата жизни, автор не смог достичь даже тургеневской романной техники. Зато прекрасным мастером слова показал себя Лесков в своих рассказах. В них ясно обозначился переход к формам сказового типа (т. е. с преобладанием в повествовательной форме устно-речевой стихии), причем автор часто в переработках первоначальных редакций рассказов ослабляет этот чисто сказовый элемент (напр. две редакции: „Житие одной бабы“ и „Амур в лапоточках“).

Обычный прием в композиции рассказов Лескова—это передача автором повествования какому-то другому рассказчику: „Полунощников“ Лесков подслушал в номерах, бессонной ночью, „Запечатленного ангела“ он слышал на постоялом дворе от рыжеватой чуйки, „Воительница“ рассказана автору одной словоохотливой женщиной, „Очарованного странника“ рассказал на пароходе сам герой рассказа Иван Северьянович. Иногда, чтобы выдвинуть рассказчика, Лесков прибегает к приему „найденной рукописи“. („Петух и его дети“). Так как обычно рассказчик у него из простонародья, то Лесков, ссылаясь на это, строит весь рассказ в определенном стиле. Сам он говорил: „Постановка голоса у писателя заключается в уменьи овладеть голосом и языком своего героя и не сбиваться с альтов на басы. В себе я старался развить это уменье и достиг, кажется того, что мои священники говорят по духовному, нигилисты—по-нигилистически, мужики—по-мужицки, выскочки из них и скоморохи—с выкрутасами и т. д.“[119]). Рассказы эти ведутся не чисто русской речью сказки, а речью манерной, стилизованной. Но и народную речь Лесков знал прекрасно, и она лежит в основе стилизованных произведений. Языком, идущим от школы Даля, написаны „Маланья—голова баранья“, „Пустоплясы“ и сказа-„Час воли божьей“. Разрабатывая манеру сказа, Лесков часто прибегает к лексике „народных этимологий“. Напр. в „Левше“: „А те лица, которым курьер нимфозорию сдал, сию же минуту ее рассмотрели в самый сильный мелкоскоп и сейчас в публицейские ведомости описания, чтобы завтра же на всеобщее известие клеветон вышел“. Язык

Лескова, образованный „народной этимологией", производит комический эффект, основанный на смысловых сопоставлениях („долбица"—таблица и ассоциируется с долблением таблицы умножения). Таковы напр. следующие образования: „ажидация", „вероящия" „укушетка", „граф Кисельвроде", „Аболон полведерский", „Твердиземное море" и т. п. Прибегает Лесков и к псевдоварваризмам, мотивированным бытовым словоупотреблением. Напр. в „Соборянах:" „А—а! да у вас тут есть и школа. Ну, эта комната за то и п л е х а н д р о с: ну, да для школы ничего" Поэтика заглавий Лескова носит такой-же комический и вычурный характер, напр.: „Несмертельный голован", „Однодум", „Жидовская кувырколлегия", „Чертогон", „Шерамур"...

Сказовая манера Лескова в „Запечатленном ангеле" создает иконописную стилизацию, в „Левше" ярко очерченный лубок, в некоторых своих вещах он показывает себя прекрасным сказочником, в иных стилизатором мещанского сказа. Но вообще количество сказовых манер и стилей Лескова равно количеству его рассказчиков.

Лесков нашел продолжателей его сказовой манеры уже в 20-том столетии в лице А. Ремизова и М. Зощенко.

Несмотря на то, что В. Гаршин (1855—1888) происходил из дворянской семьи, в его творчестве не видно типично дворянских классовых черт. Это происходит потому, что жизнь Гаршина прошла в обстановке бедной, мелко-буржуазной интеллигентской семьи. Творчество Гаршина носит на себе основные черты идеологии „разночинной" интеллигенции. Местом действия в большинстве рассказов Гаршина является Петербург. Общественный слой, изображаемый Гаршиным в его произведениях,—это мелко-буржуазная интеллигенция, продающая свой умственный труд.

В конце 70-х годов художественный реализм начинает клониться к закату. Приемы реалистического письма начинают превращаться в окаменевшие штампы. Гаршин одной частью своего творчества примыкает к старой манере письма. Это сказалось в морально-учительном тоне его произведений, к сочувствии к обиженным судьбой и страдающим и в стремлении к художественной простоте. Но с другой стороны вего творчестве обозначились и новаторские искания, сближающие его с литературным поколением восьмидесятников, в частности с А. П. Чеховым.

Главный герой гаршинского творчества—это болеющий совестью русский интеллигент, мучительно воспринимающий скорбь и страдания. В его рассказах очень немного бытовых картин—лишь несколько офицерских и солдатских сцен в „Рядовом Иванове", да изображение „высшего круга" уездного городка в „Медведях". Так же скуп Гаршин и на зарисовку пейсажей. Богаче всего в этом отношении рассказ „Из воспоминаний рядового Иванова". Имеется еще описание жаркого летнего дня в сказке „То, чего не было", и „Медведи" начинаются описанием города Бельска. Изображение картин Петербурга дано в „Очень коротеньком романе", где бегло описаны петербургские ночи. В центре художественных интересов Гаршина стоит психология человека. Темы рассказов Гаршина носят тяжелый, подчас кошмарный характер. Напр. реалистически описанная, ужасная гангрена от которой умирает студент Кузьма („Трус"); переживания самоубийцы в „Ночи"; самоубийство в „Происшествии"; несколько убийств в „Надежде Николаевне"; сумасшедший, умирающий от крайнего перенапряжения сил; раненый, четыре дня лежащий возле гниющего трупа.

Новаторство Гаршина было вполне сознательно. Он был убежденным противником мелочного протоколизма, в который вылился реализм. Одним из обычных приемов последнего было загромождение произведения реалистическими подробностями, создававшими впечатление жизненного правдоподобия, но совершенно ненужными для художественного целого. В противовес этому, Гаршин стремится выработать сжатую экономную форму. Свой идеал художественного произведения он видел в „Книге пророка Аггея", занимающей одну страничку Библии! Репину он говорит: „...Если бы вы только видели, какой огромный ворох макулатуры я вычеркиваю из своих сочинений! Самая огромная работа у меня-удалить то, что не нужно. И я проделываю это над каждой своей вещью по нескольку раз, пока, наконец, покажется она мне без нужного балласта, мешающего художественному впечатлению".

Это свидетельство писателя о себе показывает, что наибольшая сжатость формы была предметом сознательного стремления Гаршина. Это было процессом „отталкивания" от многословных громоздких форм, культивируемых Тургеневым и Толстым. В этой манере художественно-сжатого рассказа Гаршин находит себе последователя в лице Чехова. Эта манера выражается у Гаршина и в конструкции отдельных фраз, в которых он избегает периодической речи, предпочитая краткие выражения и местами придавая своей речи отрывистость. Наиболее излюбленная им форма—это небольшой рассказ.

Новаторство Гаршина выразилось и в манере давать символические образы („Аттале принцепс", „То, чего не было"). Символизм этот еще близок к аллегоричности, к притче, но все же наличность его несомненна.

Ставя центром своих художественных интересов изображение внутреннего мира человека, Гаршин избегает большого количества действующих лиц. В целом ряде рассказов дано только одно лицо. Таковы: „Четыре дня", „Ночь", „Красный цветок". Интересуясь внутренними переживаниями, Гаршин часто прибегает к форме дневников и записок. Дневники даны в рассказах: „Из воспоминаний рядового Иванова", „Происшествие", „Трус", „Художники", „Надежда Николаевна". В двух последних даже форма двух параллельных дневников (отчасти и в „Происшествии"). Иногда ведение дневников психологически слабо мотивировано. Чаще всего рассказ ведется от первого лица. Кроме перечисленных выше рассказов--дневников, от первого лица ведется рассказ в „Очень коротеньком романе", в „Четырех днях". В „Ночи" почти весь рассказ—передача дум Алексея Петровича. „Четыре дня"—это психологический монолог, произнесенный раненым, которого принесли в госпиталь. Упрочившаяся у Гаршина художественная манера—это контрастное персонажное сопоставление. Во „Встрече" такой контраст представляют инженер Кудряшов и учитель Василий Петрович. В „Художниках" Рябинин и Дедов в своих дневниках по одному вопросу высказывают диаметрально противоположные мнения.

В своих рассказах Гаршин подвергся влиянию датского сказочника Андерсена. Некоторое влияние оказал на него Ч. Диккенс. Сильнее же всего было влияние Толстого сказавшееся в военных и в нравоучительных рассказах („Сказание о гордом Аггее", „Сигнал"). На первые влияли севастопольские и кавказские рассказы и „Война и мир". На второе—стиль народных рассказов Толстого.

В последние годы Гаршин перестает удовлетворяться прежними приемами и стремится к более спокойной, эпической манере. Эта манера дается ему не сразу, а болезнь и смерть перерывают начавшуюся эволюцию Гаршина—художника.

В 60-х годах наблюдается необыкновенный под'ем журналистики и сближение ее с вопросами общественно-политическими, а также развитие газетной прессы.

Это оживление отчасти вызвано новым цензурным уставом 1865 г., давшим большую, чем прежде, свободу печатному слову.[120])

„Толстый" журнал все более вытесняется подвижной газетой. Со второй половины XIX в. беллетристика и критика, ранее сосредоточенные в толстом журнале, занимают заметное место и в газете.

За 70-е годы вырастает число изданий общего содержания, в 80-х же годах эти издания мало распространены, и все более растут научные, специальные, справочные и т. п. издания.

В начале царствования Александра II появляется много новых журналов. В 1856 г. в Москве был основан Катковым журнал „Русский Вестник", и это основание было настоящим общественно-литературным событием. От 1856 до 1860 г. журнал ярко выражал тогдашний неопределенно-мечтательный либерализм, являясь „опорой против отрывочных и смутных возбуждений", которым так богато было это время. И пока правительство было настроено „прогрессивно", прогрессивным был и журнал. Беллетристика его отдалась обличению старого отживающего быта: здесь появлялись очерки Щедрина, Мельникова—Печерского и др.; в нем печатались произведения лучших литературных сил того времени: Тургенева, Толстого, Достоевского, Островского и др. В общем, журнал занимал место рядом с „Современником", который в первый период 60-х годов об'единяет лучшие силы 40-х годов, так или иначе примыкающие к традиции Белинского. Но наибольшую популярность создают „Современнику" не люди 40-х годов, а более моло-

дые, воспитанные критикой Белинского—Чернышевский (1853 г.) и Добролюбов (с 1856 г.)

В первые годы нового царствования расцветают официальные издания, среди которых первое место занимает „Морской Сборник“ (где печаталась „Фрегат Паллада“ Гончарова). Второе место принадлежит „Военному Сборнику“ Милютина, куда одно время приглашен был сотрудником Чернышевский.

При первой возможности (с 1856 г.) обзавелись собственным органом и славянофилы, в лице „Русской Беседы“ Кошелева и Ивана Аксакова. Главною целью журнала было изучение русской жизни в ее истории и народном быту, содействие развитию русских взглядов на науки и искусства, поощрение русской изобретательности и поддержание русских нравов и обычаев. В основе идеологии журнала лежало православие.

Но ни этот журнал, ни другие попытки славянофилов не удались.

Два старых толстых журнала—„Отечественные Записки“ и „Библиотека для чтения“ были второстепенными. „Библиотека для чтения“ была совершенно бесцветной. „Отеч. Зап.“ (под редакцией Дудышкина) несколько устойчивее, но тоже малоценны. Не находил себе сбыта, вследствие неопределенности своего прогрессизма и старый „Атеней“, хотя и здесь были громкие имена—Тургенев, Щедрин, Гончаров.

В эти же годы возникли первые периодические сатирические и юмористические органы: „Весельчак“, „Арлекин“, „Искра“, „Гудок“, „Заноза“. Из них особенно заметную роль сыграла „Искра“, основанная переводчиком Беранже Курочкиным.

Толстые журналы, по примеру „Свистка“ при „Современнике“, начали открывать особые юмористические отделы в прозе и в стихах.

Настроение литературных кругов характеризует тот факт, что когда в Петербурге зашла речь об основании органа дворянских интересов—среди журналистов не нашлось для него редактора.

Главное завоевание в журналистике 60 г.—неотъемлемость публицистики, как элемента печати. Дальнейшим шагом в эволюции печати было дифференцирование изданий по насущным вопросам общественности. Каждый журнал отныне первым делом должен был определить свое общественно-политическое кредо. Центром нового радикального настроения стал „Современник“, который начал теперь идеологически расходиться даже с издаваемым за границей „Колоколом“ Герцена. Вообще влияние „Колокола“ с 1861 г. стало ослабевать, зато усилилось влияние радикальной цензурной печати. Но скоро печать была лишена возможности говорить о новых реформах, и это обстоятельство содействовало тому, что в 1861—66 годах в журналистике непомерно разрослась взаимная усобица и полемика, принявшая под конец весьма грубый характер.

Началом выпадов против умеренных групп либеральной журналистики явилась бурная статья М. Антоновича „Асмодей нашего времени“, направленная против «Отцов и детей» Тургенева. Из-за нее разгорелся спор между „Современником“ и тоже радикальным „Русским словом“, редактируемым Благосветловым—настоящим представителем пришедшей в журналистику силы капитала.

В то время, как „Современник“ настойчиво и резко очерчивал свою программу, „Отеч. Записки“, преобразованные в 1859 г. из „учено-литературного“ журнала в журнал „учено-литературно-политический“, пытались занять об'ективное положение беспристрастного наблюдателя, но именно поэтому они и влачили проблематическое существование, будучи более известны под именем „Старухиных Записок“ или „Родительских поминаний“. Не создали себе настоящей почвы и журналы М. М. и Ф. М. Достоевских „Время“ (1861—1863) и „Эпоха“ (1864—1866), хотя о „почве“ они и твердили постоянно. „Время“ занимало среднюю позицию между либерализмом и славянофильством. Главными деятелями его были Н. Н. Страхов и Ап. Григорьев. Но славянофилы относились к этому органу отрицательно. Все четыре прогрессивных журнала вели оживленную полемику не только с охранительными тенденциями, но и между собой: Щедрин в „Современнике“ отчитывал „вислоухих“ и „юродствующих“ радикалов „Русского Слова“; „Время“ ненавидело „Современник“; „Русское Слово“ писало, что „Современник“ „вместо книги видит фигу“. По поводу ядовитой статьи Достоевского „Господин Щедрин или раскол в нигилистах“, „Современник“ называл „Эпоху“ „швалью“. И вся полемика велась в этом

же тоне. Неизвестно, чем бы кончилось все это, если бы после дела Караказова „Современник“ и „Русское Слово“ не были закрыты. [121]).

С 1863 г. определенную позицию „ультрапатриотической защиты потрясаемого крамолой отечества“ занял Катков в „Московских Ведомостях“. Русский „нигилизм“ и социализм, как порождение польской интриги, были его постоянной темой. Таким же правым органом было „Наше Время“. Были и еще более правые органы. Такова защитница воинствующего православия еженедельная „Домашняя Беседа“ (1858—1877), издаваемая Аскоченским.

Органом дворянско-сословной реакции и оппозиции реформам была газета „Весть“. (Известно, что от чтения „Вести“ одичал Щедринский помещик).

Развитие газетного дела уже в конце 60-ых годов стало изменять роль и физиономию толстого журнала. Если ранее идейным центром журналистики была литературная критика, то теперь она отходит более или менее на второй план, и выдвигается чистая публицистика.

Перейдя с 1868 г. в руки Некрасова, Салтыкова и Елисеева, выросли в своем значении, „Отечественные Записки“. Руководящая роль принадлежит в них Михайловскому; к ним же примкнул Глеб Успенский, Златовратский и др., более или менее известные писатели эпохи. В них начали печататься Надсон, Гаршин, Мережковский, Минский и др Общее направление этого народнического журнала было резко оппозиционным правительству: в нем определенно продолжались традиции Чернышевского, Добролюбова, Герцена. „Личность, ее стремление к правде, труд, народ“,—вот схема взглядов теоретика журнала Н К. Михайловского. В „Отеч. Зап.“наиболее ясно бьется пульс жизни в 70-е годы. Отсутствие доктринерства, складка деловитости, при позитивном миросозерцании, окрашенном социализмом—давали им особую силу и авторитет.

В качестве общественно-политического журнала, они впервые так близко и полно подошли к основным вопросам реформируемой России, особенно в 1879—83 г., когда Михайловский отрешился от аполитических уклонов народничества. Может быть именно отсутствие утопизма и вызвало такую ненависть правительства к этому журналу. После его закрытия (20 апреля 1884 г.) правительство сочло необходимым выступить с пространным об'яснением по этому поводу, глухо заявляя, что статьи его ответственного редактора (Салтыкова) появлялись в подпольных изданиях (несколько щедринских сказок), а участники были членами революционных организаций.

Меньшей известностью пользовался социалистически окрашенный орган—„Знание“, издаваемый Хлебниковым, Коропчевским и Гольдсмитом. Целью его была не только популяризация естествознания, но и приложение позитивного метода к области социологии. Из сотрудников виднейшее место принадлежало П. Л. Лаврову. Продолжением „Знания“ явился журнал „Слово“, уже с общей программой

Продолжением „Русского Слова“ во многих отношениях был журнал Благосветлова „Дело“. С конца 60-х годов в качестве идеолога его выступил П. Н. Ткачев (под псевдонимом Никитина).

Ультранародническую позицию заняла в средине 70-х годов „Неделя“, перешедшая в руки Гайдебурова, который пошел навстречу запросам и требованиям низших слоев провинциальной мелко-буржуазной интеллигенции и стал проповедывать теорию возрождения самобытной культуры. „Вестник Европы“ (1866—1908, под руков. Стасюлевича), был выразителем умеренного либерализма, „профессорским“ журналом. Сотрудники его—Кавелин, Пыпин, Спасович и Утин.

Общая черта журналистики 70-х годов—почти полное прекращение существования журналов, не занимавших определенной общественно-политической позиции.

Новый толчек журнальному и газетному делу дали Балканские события и война 1876—1877 г.г. Особым успехом начинает пользоваться „Новое Время“ Суворина, националистический орган, защищавший интересы дворянства, крупной буржуазии и бюрократии.

Одновременно с „Новым Временем“ распространяются журналы типа заграничных журналов „для семейного чтения“. Особую популярность из журналов этого типа завоевала себе „Нива“.

В 80-е годы новую силу приобретают голоса реакционной печати.

Особенно шумит „Гражданин“ князя Мещерского, требующий „поставить точки к реформам“. Единственным материально доступным массам органом является шовинистский „Свет“ генерала Комарова. Выделяется резким антисемитизмом „Луч“ Окрейца. Только „Вестник Европы“ несколько поддерживает прежние традиции. Впечатление на публику производят печатавшиеся в нем в эти годы статьи философа-мистика Вл. Соловьева.

Аналогичное „Вестн. Европы“ место в газетной прессе заняли „Русские Ведомости“—с программой конституционно-демократической партии.

В „Неделе“ теперь уже громко раздается проповедь малых дел, и она принимает оппортунистический характер.

Органом, в котором в этот глухой период сколько—нибудь ясно об'единялись представители демократического направления литературы, была „Русская Мысль“ (с 1881 г., в Москве). В этот журнал перешла значительная часть сотрудников закрывшихся „Отеч. Записок“, „Дела“ и „Слова“. [122])

IX.

Иван Сергеевич Тургенев.

(1818—1883).

Родился 28 октября 1818 г. в Орле.

1827—29. В Москве, в пансионах (сначала Вейденгаммера, потом армянского института). 1833. поступил в Московский университет, в 1834 перешел в Петербургский на I отделение философского факультета. Окончил в 1836 г.

1838—41. Заграницей. 1842—44. На службе в канц. мин. внут. дел. 1847—50. За границей.

1852. Арестован за письмо о Гоголе. Отправлен в село Спасское Орловской губернии.

1853. Освобожден из ссылки. 1856—83. заграницей, изредка приезжает в Россию, последней раз—в 1880 г. в Москву, на Пушкинский праздник.

Умер 22 августа 1883 г. в Буживале, близ Парижа.

1836—первый печатный труд (критич. статья о книге Муравьева„ Путешествие ко святым местам русским")

1838—первые печатные стихотворения. 1843 „Параша", „Неосторожность". 1844 „Андрей Колосов", 1845. „Разговор".

1846. „Андрей," „Три портрета", „Помещик", „Безденежье".

1847—1849—около 20-ти очерков „Записок охотника", комедии „Где тонко—там и рвется" и „Холостяк".

1850. „Дневник лишнего человека". 1852. „Записки охотника" (I издание). 1854. „Два приятеля", „Муму", „Затишье." 1855. „Месяц в деревне", „Яков Пасынков", „Постоялый двор". 1856. „Переписка", „Завтрак у предводителя", „Фауст". 1857. „Чужой хлеб", „Поездка в полесье", 1858. „Ася". 1859. „Дворянское гнездо". 1860. „Накануне". 1862. „Отцы и дети". 1864. „Призраки". 1767. „Дым". 1868. „Бригадир", „История. лейтенанта Ергунова".

1869 „Несчастная". 1870. „Странная история", „Степной король Лир". 1881. Стук.. стук. стук". 1872 „Вешние воды". 1874 „Живые мощи". 1877. „Новь", „Сон".

1881 „Старые портреты", „Песнь торжествующей любви". 1882. „Стихотворения в прозе", 1883. „Клара Милич".

Тургенев является типичным представителем и выразителем настроений русского дореформенного и пореформенного дворянства в эпоху заката. Главные герои его произведений—так называемые „лишние люди", нытики, сосредоточившие главное свое внимание на вопросах любви, но и в любви главным образом предающиеся рефлексии. Кое-кто из них и пытается приноровиться к окружающей действительности (Лаврецкий), и оказаться в ней полезным, но недостаточно для этого подготовлен и кончает теми же грустными настроениями.

Фразер Рудин, аристократ Павел Петрович Кирсанов, диллетанты Берсенев и Шубин, Литвинов, герои многочисленных повестей Тургенева —отражают все разнообразие типов и настроений современного Тургеневу упадочного дворянства.

Попытки Тургенева изобразить настроения нарождающейся разночинной интеллигенции и нарождающегося русского освободительного движения кончились, в общем, неудачей, так как Тургенев подходил к изображению явлений без достаточного проникновения в их сущность и, вдобавок, с дворянской классовой психологией.

Литературную деятельность Тургенев начал стихами. Впоследствии, став уже великим мастером прозы он относился к своим стихам резко отрицательно и в 1874 г. писал: «Я чувствую положительную, чуть не физическую антипатию к моим стихотворениям». Стихотворения Тургенева не отличались большими поэтическими достоинствами: на это указывали уже некоторые журналы 40-х годов напр. «Библиотека для чтения», хотя Белинский и видел в них «необыкновенный поэтический талант.»

В первый период своего творчества Тургенев находился под сильнейшим влиянием Пушкина, Лермонтова и Гоголя и испытывал себя в разных стилях. Та индивидуальная струя, которая вливалась в эти стили, была струя сатирическая—«что-то мелочно-злое есть в тургеневском юморе», и особенно в описаниях. [123]) Напр. «Я-б мог сказать, что был он глуп, как мерин—но лошадь обижать я не намерен» и др. в том же роде. Для стихотворений Тургенева характерен мотив молчания. Этот мотив выражается не только в отдельных ситуациях, но и в излюбленных Тургеневских эпитетах «молчаливый», «немой», «тихий», «безмолвный», в соответствии с которыми его стихотворения насыщены такими существительными, как «тишина», «молчание», глаголами—«неметь», «умолкнуть», «замереть», «затихнуть», наречиями—«молча», «тихо», «безмолвно». Это —«молчание» и «тишина» красной нитью проходят сквозь все стихотворные произведения Тургенева—и лирические стихотворения и поэмы.

В этом отношении вступлением ко всей последующей стихотворной технике Тургенева могут служить поэма «Стено», стихотв. «К Венере Медицейской» и «Вечер», с которым нечто общее имет стихотворение «Заметила ли ты?».

Тот же мотив настойчиво звучит и в поэме «Разговор». В целом ряде мелких стихотворений дает Тургенев описание молчания природы. Таковы: «Нева», «Весенний вечер» «Осень». То же молчание и среди людей. В молчании приходит смерть, молчание в любви, свидания большей частью молчаливы и «лобзания безмолвны».

«Для недолгого свидания
Перед утром, при луне,
Для безмолвного лобзания
Ты придти велела мне».

Тот же мотив в стихотворениях «К***», «Призвание», «Когда так радостно», «Ах, давно ли гулял я с тобою» и в др. Редко Тургенев говорит о встречах с «обильными, страстными речами». («Утро туманное»—известный романс, и «Похищение»). Особенно много места безмолвию отводится в поэмах «Параша» и «Андрей», вторая из которых называлась первоначально «Любовь». Пристрастие к определенным словам выра-

жается в употреблении их там, где они мало уместны, напр. в «Параше»: рассказчик припоминает, как он ехал вечером, верхом, один и смотрел на облака; ехал он «бледный» и, прибавляет Тургенев, «безмолвный» и т. д.

Стихи Тургенева о природе тематически можно разделить на 3 группы: 1) природа наводит на размышления о тайнах вечности и гроба («Вечер» Посвящение «Разговора», «Заметила ли ты?»). 2) Природа оказывает умиротворяющее и бодрящее действие на душу («Откуда веет тишиной», «Весенний вечер», К***», «Осень», «В.Н.Б». «Гроза промчалась», «Безлунная ночь», «На охоте», «Перед охотой», «Первый снег», «Кроткие льются лучи») и 3) чистые описания («Гроза», «Другая ночь») [124]).

Немалое место в композиции поэм и в мотивах мелких стихотворений Тургенева занимает столь характерная для него жажда душевной цельности, часто выражающаяся в приеме противоположения натур цельных и непосредственных, натурам слабым и дряблым.

Это противопоставление встречается уже в «Венере Медицейской», одном из первых двух ненапечатанных стихотворений Тургенева. Мотив любви часто проистекает из этого же источника, как средство изображения характерных особенностей натур сильных и натур слабых.

Болтливость имеет в Тургеневе злейшего врага, и одобрительно прилагает он эпитет «болтливый» только к листьям, вообще же шумно и крикливо выражается в его поэмах только пошлость.

Но несмотря на всю свою ненависть к болтливости, Тургенев был прав, когда упрекал себя в многоглаголании. Хотя описания его часто прекрасны, но их слишком много. Особенно явно выступает это в поэмах, где недостаток действия бросается в глаза.

С требованиями стихосложения Тургенев справлялся плохо, о чем свидетельствует хотя бы поэма «Стено». В ней встречаются, например, такие выражения, как „но не теряй своей прелестной жизни любить меня“ и искажаются ударения в словах: приходится читать «т*е*бя», «*о*дну», «ж*и*вут», даже м*о*ю (вм. мо*ю*») и «п*о*ра (вм. «пор*а*»).

В эпоху создания «Параши» и «Разговора»—стихосложение у Тургенева уже вполне грамотное.

Размеров, стянутых постоянной цезурой, Тургенев не любил в выдерживал цезуру лишь в 6-ти-стопном ямбе, где это неизбежно, для поэм же обычно пользовался пятистопным бесцезурным ямбом. Поэма „Разговор“, отличающаяся стремительностью стиха и написанная сплошь мужскими рифмами, обусловлена влиянием традиции: так написаны „Шильонский узник“ Байрона (Жуковского), «Чернец» Козлова, „Мцыри“ Лермонтова—все поэмы, изображающие отшельников. У Тургенева одно из двух действующих лиц-также отшельник.

Большинство поэм и некоторые стихотворения имеют строфическое построение. В „Попе“ и „Андрее“ рассказ ведется октавами, но самое построение стоп не отличается разнообразием. Рифмы обычно бедны Стиль отличается применением слов вульгарного языка, что делается возможным благодаря юмористическому тону. Таким образом, мастер в области художественной прозы, Тургенев в стихотворной технике мастер-

ства не обнаруживает. Не приобрел он этого мастерства и в старости. Хотя написанное им в 1876 г. стихотворение «Крокет в Виндзоре» облетело всю Россию и было переведено на немецкий, французский, английский языки, но это об'яснялось не поэтическими его достоинствами: по технике оно не выше, даже ниже последних его стихотворений раннего периода. Однако, в ряду поэтов 40-х годов Тургенев был не ниже, но даже выше многих из них.

Произведения Тургенева до 1855 г. написаны «старой манерой».

Термин «старая манера» принадлежит самому Тургеневу. В письме к К. С. Аксакову от 16 окт. 1852 г. он говорит, что издал отдельной книжкой «Записки охотника» с единственной целью «отделаться от них, от этой старой манеры». «Старая манера» Тургенева, это тот путь, который проходят все писатели, начиная свою литературную деятельность с подражания. Источник Тургеневского стиля обычно ищут в иностранной поэзии (Альфред де-Мюссе, Жорж-Занд, Бальзак, Ауэрбах, граф де-Местр), а между тем, в период, когда вырабатывался стиль и язык писателя, несомненно, этот источник надо искать в поэзии русской—у Пушкина, Лермонтова, Гоголя. «Старую манеру» Тургенева, обнимающую период от 1834 г. по 1855 г. можно, по словам К. К. Истомина, разделить на 4 периода: 1) от 1834 по 1842 г., 2) от 1842 по 1846 г., 3) от 1846 по 1852 и 4)—как переход от старой манеры к новой—от 1852 по 1855 г. [125]).

«Конечно, это деление в значительной мере условно. Произведения Тургенева начального периода носят на себе отпечаток его литературной жизни»: то цитата из Пушкина или Гоголя, то стих из Лермонтова, то герои, неожиданно, заведут разговор о поэзии или об искусстве.

Тургенев берет свои краски не из жизни, а из своего богатого литературного запаса. По свидетельству Грузинского, из рассказа «Хорь и Калиныча» было выброшено впоследствии сравнение: «словом Хорь походил более на Гете, Калиныч—более на Шиллера». Однодворец Овсянников походит лицом на Крылова, Лир и Гамлет перевоплощаются в «Степного короля Лира», «Гамлета Щигровского уезда» и т. д. Но особенно ярко сказалась эта жилка в его тонких эпиграммах, рассеянных в его произведениях и в письмах.

Все ранние произведения Тургенева, носят на себе отпечаток его литературного ученичества». Здесь еще нет своих, тургеневских героев, а есть только герои пушкинской, гоголевской и лермонтовской поэзии; они описываются стилями своих авторов, говорят и действуют по литературным указкам., живут литературной, а не реальной жизнью». [126]).

Первый период «старой манеры»—под знаком романтизма и европейской поэзии. Второй период—период смешанных стилей (пушкинский, лермонтовский и «натуральный». В конце этого периода Тургенев сознательно углубляет каждый стиль в отдельности (поэма «Андрей»—пушкинский стиль, «Три портрета»—лермонтовский, «Бреттер»—натуралистический») Третий период посвящается гоголевскому стилю и, наконец, четвертый—попытка примирить пушкинский и гоголевский стили.

Сведения о первом периоде „старой манеры“ очень скудны. Сохранилась поэма «Стено» (1834), повесть «Похождения подпоручика Бубнова» (1842), да—из письма Тургенева к Никитинке от 26 марта 1837 г. сохранились сведения о поэме «Повесть старика»(1835),переводах «Отелло», «Короля Лира» Шекспира и «Манфреда» Байрона (1836), начале поэмы «Наш век» (1837). Без указания года упоминаются 3 маленькие поэмы: «Штиль на море», «Фантасмагория в лунную ночь», «Сон» и около 100 мелких стихотворений. Если приглядеться ко всем этим произведениям, в них определенно можно заметить влияние западно-европейского романтизма и все типичные стороны байроновской поэзии.

В 1844 г. Тургенев напечатал свою поэму «Разговор», в которой обычно находят политический замысел, хотя на самом деле замысел ее—чисто литературный: это тонкое упражнение в пушкинском и лермонтовском стилях.

В начале поэмы стоит безличное посвящение (в среднем роде «Посвящено»). Композиционная функция его—отделить автора от его героев. Написанное в простых, элегических тонах, оно противостоит напыщенном речам героев, которые должны были, по замыслу автора, отразить его молодые увлечения: старик—увлечение «чистым искуством», Пушкином и Гете, «молодой человек»—байроновскими мотивами. «Стиль» „Разговора“ смешанный: то пушкинский, то лермонтовский, причем попадаются даже переделанные фразы из «Мцыри» Лермонтова.

Если в 1834 г. в «Стено» Тургенев видит в своем байроническом герое-героя настоящего, то в 1844 г. тот же герой (юноша в «Разговоре») обрисован в отрицательных тонах. Происходит перелом. Западные кумиры отходят на второй план и сменяются рускими: Гете—Жуковским и Пушкиным, Байрон—Лермонтовым и южными поэмами Пушкина.

Тургенев один из первых вступил в передовые бойцы „натуральной школы“. В конце 1842 г. появляется „Параша“, положившая начало второму периоду „старой манеры“. Поэма эта имела характер борьбы против запоздалого романтизма, а для автора она была проверкой пушкинского и лермонтовского стиля в условиях натуральной школы. Эти стили так тесно переплетены в поэмах второго периода, что иногда целые картины и сцены из Пушкина (поэмы „Андрей“, „Помещик“ и др.), пушкинские эпитеты, рифмы, юмор, целиком переносятся в тургеневский стих („ж ирные блины“, „фамильный чай“, „патриархальный обед“ и т. д. —повторяются у Тургенева, как пушкинские символы пошлой жизни). Лермонтовское сказывается иногда в сюжетах, часто в характеристиках, и еще чаще—в языке. Так переплетаются эти романтические стили, которые автор хотел претворить в третьем стиле—стиле натуральной школы. Но опыт не удался: автор не смог примирить стилей, каждый из которых живет у него своей собственной жизнью. Поэтому в последующих поэмах он выдвигает на первый план какой-нибудь один стиль, в который мелкими крапинками вплетает другие. Так „Разговор“ в лице старика разрабатывает по преимуществу пушкинский стиль, в лице „молодого человека“—лермонтовский и только в конце скромно приютился

гражданский мотив. „Помещик“ (1845) с начала до конца выдержан в натуральных красках, но сюда же вплетается описание бала, написанное в пушкинских тонах.

Поэма „Андрей“—в пушкинском стиле. Герои ее Андрей и Дуня—перелицованные Онегин и Татьяна. Пошлость, занимая в произведениях Тургенева доминирующее положение во втором периоде, вызывает у него вопрос о пригодности романтического языка в деле художественного творчества. Эстет и идеалист, романтик по языку, он должен был бы быть романтиком и в своем творчестве. Но эпоха, им переживаемая, говорит ему другое, и вот он то встанет в скептическую позу „Сатаны“, то обмолвится мрачным стихом Лермонтова или добродушной пушкинской эпиграммой, или возьмет на себя роль смелого реформатора и пролагает новые пути в духе „натурализма“. А потому и поэмы его—скорее легкая эпиграмма, тонкая пародия на пошлый быт, чем глубокое проникновение в недра русской жизни“ [127]). Для самого Тургенева его поэмы имели не одинаковое стилистическое значение. Поэма „Параша“ должна была примирить два разных языка: романтический (Пушкин и Лермонтов) и „натуралистический“ („натуральная школа“). Задача оказалась „непосильной и через год, в повести „Андрей Колосов“ рассказчик „бледный человек“ прекрасно комментирует непримиримость этих двух языков. Автор пытается путем сказа отграничить свой язык—язык поэзии от языка героев. Еще яснее делает он это в поэме „Разговор“, предпослав ей предисловие. Современники эту поэму не оценили, и в следующих 2-х поэмах—„Помещик“ и «Андрей» язык поэзии отодвинут на второй план, а на первый выдвинут «язык пошлости». В поэме «Андрей» тройным стилем (Пушкинским, лермонтовским и «натуралистическим») говорит уже не автор, а героиня. Оказалось, что романтический язык пригоден для изображения «пошлой» жизни. Оставалось только проверить этот факт, и в 1846 г. появляется повесть «Три портрета», написанная единым (лермонтовским) стилем, где автора занимает, главным образом, психология и язык рассказчика, показывающего, как в пошлой среде грязные дела могут вызвать обольстительный лермонтовский язык.

В том же году появляется повесть «Бреттер», написанная одним стилем натурализма. В этих двух последних повестях Тургенев уже начинает «собирать себя» и сознательно углубляет каждый стиль в отдельности.

Тургенева, как художника, в последних повестях интересует не столько «пошлая» среда, столько методологический вопрос об отношении автора к изображаемому герою. Эти повести близки друг к другу и потому, что решают один и тот же художественный вопрос об отношении «толпы» к печоринскому типу.

И если в «Трех портретах» и «Андрее Колосове» автор пытается решить этот вопрос путем введения рассказчика—«об'ективным методом», то в «Бреттере» он подходит к тому же вопросу с методом суб'ективным. Ответ, однако, один: идеальные герои и идеальные краски не соответствуют реальному быту, и художник должен рисовать «пошлую» сторону

жизни. Наступает новый период в творчестве Тургенева—период углубления гоголевского стиля. Период этот заканчивается в 1852 г., когда он издает отдельной книжкой «Записки охотника», с целью отделаться от «старой манеры». Путем претворения в себе чужих стилей, Тургенев подходит к гоголевскому юмору, и основной художественной задачей для него становится выяснить значение юмора при изображении «пошлой» жизни.

Третий период «старой манеры» Тургенева богат произведениями.

Конец 40-вых годов в творчестве Тургенева был временем по преимуществу, драматургическим. В годы 1847—1850 им написаны пять комедий («Где тонко-там и рвется», «Нахлебник», «Холостяк», «Завтрак у предводителя», «Месяц в деревне») и задуман новый ряд драматических произведений. Сопоставив перечни их, сохранившиеся в черновых тетрадях Тургенева, можно извлечь восемь совершенно неизвестных драматических произведений: «Друг дома», «Вечеринка», «Две сестры», «Судьба», «Жених», «17№», «Вор», «Компаньонка». Содержание этих пьес совершенно неизвестно. Только для «Вечеринки» и «Компаньонки» оно может быть приблизительно установлено.

«Можно думать, что для обработки всего намеченного материала у Т. не хватило бы красок..... Возвратившись в Россию, он вскоре почувствовал потребность перейти от «старой манеры» эскизных очерков к широким бытовым картинам с центральными героями из интеллигентного круга [128]).

Вопросам драматургии Тургенева посвящена книга Л. П. Гроссмана Смена стилей в театре Тургенева, Тург. и его время, М. П. 1923.

В своей драматической деятельности Тургенев от философской трагедии байроновского типа („Стено„) пришел, «через водевиль и комедию к особому виду психологической драмы, близко граничащей с комедией нравов. Этим, в сущности, Тургенев завершил свою драматическую деятельность, вспыхнувшую еще только раз игривым, но беглым огоньком в поздних опытах его комических опер... В этой области Тургенев оказался за полстолетие предшественником целого театрального течения, которое так решительно сказалось в наши дни в попытках художественной реставрации опереточного жанра. Во всяком случае историческая линия развития Тургеневского театра идет от Байрона и Альфреда-де-Мюссе к Оффенбаху и Лекоку. В художественном центре этой многообразной эволюции и находится тот особый вид психологической драмы, который полнее всего выразился в „Нахлебнике“ и «Месяце в деревне» [129])

«По образцам текущего репертуара Тургенев учился прежде всего различными жанрам и вечно сменяющимся обликам и композиционным типам современного театра. От некоторых иностранных, преимущественно французских, драматургов Тургенев стремился перенять секреты театральной техники, искусство строить пьесу, все сложные и тонкие приемы завязки, развития, нарастания и разрешения сценического действия. И в этой области, как это особенно видно по «Месяцу в деревне», часто

даже самые детали, побочные условия, второстепенные приемы, эпизодические jeux de scène, случайные, но удачные ситуации—воспринимались им и становились для него необходимыми элементами театрального механизма. Существенно важно, что Тургенев учился своему искусству не столько у драматургов—профессионалов, сколько у поэтов и беллетристов, дилетантствующих в театре. Меримэ, Мюссэ и Бальзак были случайными драматургами, переносящими на сцену многие качества своих поэм, новелл или романов, но этим самым создающие не мало эффектов в своих сценических опытах. Отсюда глубоко литературный и недостаточно театральный характер тургеневских комедий, которые остаются, за выделением, может быть, одного только «Завтрака у предводителя» в его первой редакции и, конечно, комических опер, скорее драматизированными повестями и новеллами, чем собственно театральными представлениями. В этом смысле глубокое художественное чутье и огромный эстетический опыт не обманули Тургенева, когда он признал свой театр пьесами для чтения. Успех некоторых из этих комедий на сцене не опровергает их преимущественно беллетристического характера.

Повести могут иметь успех на сцене. Так было с Мюссе и с Бальзаком, так случилось и с Тургеневым. Законы литературной композиции и общее художественное мастерство могут, при известных условиях, создать счастливое и для рампы сочетание лиц и действий...

В области композиции своих комедий Тургенев полагался подчас на современных французских авторов и следовал за их образцами. Основной сюжет пьесы, главное соотношение персонажей, центральный узел интриги, типические особенности главных героев переносились им в план построения его собственной комедии. В остальном он, конечно, не нуждался в их указке: пейзаж и interieur'ы усадебной России, излюбленные им образы изящных Гамлетов, мечтательных девушек, кротких старичков, рыхлых тетушек, философов и трогательных приживальщиков органически обрастали вокруг того или иного сценического скелета, раскрывая исконную сущность тургеневского творчества. А главное, все это разрабатывалось в типичных тонах того особенного тургеневского стиля, которым живут и дышат рассказы этого мастера словесной акварели, его повести и лучшие страницы его романов. Короче говоря: он принимал готовый сценарий и разрабатывал его по-своему, заполняя своими излюбленными красками контуры сценической схемы. Еще Тургенев обращался к современному репертуару не за сюжетной канвой, а за теми новыми формами, исканием которых он, как художник, был постоянно озабочен.

Увлечение комедией тесно связано с критическими статьями Тургенева (преимущественно о трагедии и драме): в 1846—1847 г. им написано 4 статьи, в 1852 г.—три. К этому же времени относятся рассказы из «Записок о хотника»: по подсчету Грузинского, в 1847 г. напечатано 8 рассказов, в 1848—шесть, в 1849—три, в 1850 и 51-по два. Остальные были напечатаны более, чем через 20 лет (между 1872 и 1875 г.)

В противовес романтизму, Тургенев углубляет теперь гоголевский стиль и выдвигает свое реальное чувство природы—пишет «Записки Охотника», настоящее царство пейзажа. При черновой работе он пользуется набросками и заметками, составленными в разное время и по поводу различных случаев. Эти отрывки, попадающие порой в письма к Виардо, вскрывают упорную работу Тургенева над изучением и описанием внешнего мира в духе гоголевского стиля. Сообразно с этим, сравнения Тургенева теряют свой «литературный» вид и заменяются сравнениями, выхваченными прямо из природы. Этот мир «бабочек, букашек, козявок, мушек, таракашек» толкает Тургенева на путь художественных мелочей и деталей, таким мастером которых был Гоголь. Эти упражнения помогают Тургеневу подойти к более сложному миру людских типов и, следуя гоголевскому стилю, он переходит к серьезному и вдумчивому изучению русского быта. «Давно следовало бы оставить мысль, что «Записки охотника»—замаскированный поход против крепостного права на Руси.[130]). О том же говорит Б. М. Соколов в статье «Мужики в изображении Тургенева.» («Тв. Тург». М. 1920).

Из сделанного автором обзора мужицких типов и картин крестьянской жизни в художественных произведениях Тургенева выясняется прежде всего, что Тургенев рисовал крестьян вне привычного им быта и занятий. Тургеневский мужик оказался оторванным от кормилицы—земли и освобожденным от ее могучей власти. Земледелие и другие обычные крестьянские работы Тургенев почти совсем обошел своим вниманием. Тургеневская деревня, внешность, уклад ее жизни также почти не привлекали взоров писателя... Мужики-землепашцы редко выводятся Тургеневым. В их среде преобладают типы невзрачных, забитых и пьяных существ; хозяйственный мужик—земледелец выведен однажды (Хорь), и в обрисовке его сказалось немало надуманности и явной идеализации. В определении эстетики, чувства природы (у Касьяна, Калиныча, Лукерьи) и песенного искусства своих народных героев Тургенев значительно отступил от типичных для русского крестьянина вкусов, понятий и способа выражения его настроений... Остался Тургенев чужд и русской народной поэзии. Она почти совершенно (за исключением «Бежина Луга») не отразилась в его творчестве. Отрицательная и резкая характеристика дана ей в романе «Дым». В резко отрицательных тонах описана Тургеневым мужицкая масса, толпа... Крайне отрицательное отношение обнаруживается у писателя к крестьянской общине, «мирскому началу»... Тургенев особенно хорошо схватывал типы «дворовых», что подтверждается блестящим воспроизведением их полуобразованного языка. Быт и духовный мир мужика был безконечно дальше от него... Господствующий тон в произведениях Тургенева по отношению к рядовому мужику—землепашцу глубоко пессимистический. Не могут искупить этого мрачного изображения крестьянской жизни ни стихотворения «Деревня» (одно с рифмой, другое в прозе), в которых больше мечтательной идиллии, чем реалистической правды; ни очаровательный очерк крестьянских детишек в «Бежине луге», ни симпатичные образы простонародных женщин и

девушек (преимущественно, опять таки, не крестьянок, а дворовых), ни некоторые довольно редкие изображения религиозных настроений народа (Лукерья, Аким, частью Касьян, нянька Агафья), которые Тургенева —писателя интересовали, но далеко, впрочем, не захватили. Внутренний мир мужика остался для него, в лучшем случае, загадочным и непонятным (сфинкс). Мужицкая Русь не радовала Тургенева» [131]).

В «Записках Охотника» Тургенев выполнил определенное художественное задание—дать ряд произведений в стиле нового сельского рассказа, появившегося в Европе в произведениях Жорж Занд («Чортово болото», «Деревенские рассказы») и Ауэрбаха («Дача на Рейне», Шварцвальдские деревенские рассказы»). [132]) По мнению Гроссмана, крепостное право сыграло в «Записках Охотника» композиционную роль. Вопрос композиции всегда был для Тургенева одним из трудных, и в «Записках Охотника» тоже чувствуется иногда отсутствие фабулы, интриги, действия, драматического сюжета. Двадцать два первоначальных очерка «Записок Охотника» обнаруживают зачастую господство приема нанизывания портретов и пейзажей. Портреты часто расположены попарно: Хорь и Калиныч, Ермолай и Мельничиха и т. д. Но почти общим правилом для всех очерков следует признать отсутствие в них действия. Особенно показательна в этом отношении история Чертопханова: в 1849 г. Тургенев дает только серию портретов («Чертопханов и Недопюскин») и лишь через 25 лет ему удается заплести их в одном драматическом действии—созданием «Конца Чертопханова», где вся композиция строится на смене катастроф.

В период создания первых 2-х очерков «Записок Охотника» перед Тургеневым стоял вопрос об исправлении своих художественных недочетов. Один прием, принятый им для разрешения композиционных трудностей—мотив любовной драмы сообщил известное драматическое движение таким очеркам, как «Уездный лекарь», «Мой сосед Радилов», «Свидание». «Но темы любви оказались недостаточными для придания очеркам нужной динамичности. И как новый действенный фермент драматизма, Тургенев принимает для своих охотничьих рассказов явление крепостничества» [133]). Такое толкование роли креп. права в создании «Зап. ох.» кажется нам, впрочем, слишком упрощенным.

Н. М. Бродским исследована проза „Записок охотника“ [134]).

По мнению автора, „вводя в свою прозу рифмы, стихотворные строки и строфы, педалируя на звуковых повторах, Тургенев привносил мелодическую напевность в страницы „Записок“, придавая им своеобразную ритмичность, музыкально звучащую для слуха читателей—современников и их потомков. У каждого из наших классиков печатный текст не только видим, но и слышим особыми метрическими тактами; их речь полна звучания, которое рано или поздно будет изучено в чертах, отличающих Толстого от Достоевского, Гончарова от Тургенева. Но среди прозаиков —мастеров нашего художественного слова—нет писателя, более насыщенного лирикой музыки, чем Тургенев, нет такого исключительного звучания речи, как у творца „Senilia“. Страстный музыкант, сам немного

игравший и сочинявший музыкальные пьесы, по наследству от матери воспринявший чутье музыкальной речи, воспитавший свой слух на музыкальном тексте европейской романтической словесности, участник русской романтической школы, культивировавшей напевность речи (вспомним Марлинского, Гоголя), начавший свою деятельность с писания стихов, любивший скандировать Пушкина и Гете, поклонник и знаток античных поэтов, „музыкальный" критик современных русских лириков (Фета и Полонского),—Тургенев перенес в раннюю свою прозу особенности стихосложения, музыкальной гармонизации, выделяющие его язык среди произведений нашей литературы 40—60-х годов. Автору „Записок Охотника" не приходилось ломать себя, подражая кому-либо из своих учителей: он слышал в слове звучность и мелодичность, как естественную форму речи, будучи сам музыкальной натурой, в недрах своего я находя родник мелодии".

Из произведений этого периода наиболее резко отразила на себе гоголевское влияние повесть «Петушков» (1847). Здесь Тургенев претворяет в гоголевском юморе оба свои метода:и «об'ективный» (сказ) и «суб'ективный» (от лица автора — терминология Тургенева) и выдвигает резкую индивидуализацию языка героев. И это богатство и разнообразие бытового языка оказывало Тургеневу двойную услугу: во-первых, отвлекало от однообразного языка романтизма, а во-вторых, заменяло авторские толкования и придавало об'ективный тон произведению. Индивидуализация языка тесно связана с общей детальностью рисунка, с детальной отделкой наружности, костюма, привычек и телодвижений героя. Так использует Тургенев— этот «малейший последователь» Гоголя, язык быта, язык мимики, пластики и жестов своего учителя. Та же манера сохраняется им и в «Записках охотника», так как в крестьянском быту, как и в мещанском, люди живут формами быта, а не содержанием его. И помещичью среду Тургенев рисует теми же гоголевскими красками: всех помещиков он рисует со стороны того задора, той бытовой страсти, которыми они живут. Не довольствуясь цельной характеристикой своих героев, Т. часто прибегает к какой-нибудь бытовой детали, случайно брошенной, чтобы на ней показать свою точку зрения и закруглить характер—так, например, образ собаки Валетки дорисовывает характер ее владельца Ермолая («Ермолай и Мельничиха»). Излюбленные крестьянские типы в «Записках охотника»—это крестьяне, оторванные от земли и от своего быта. В поисках героев Т. первое время остановился на типе практиков и дельцов. Но зарисованные по контрасту с романтическими фигурами, они оказались не вполне реальными. Тогда он перешел к типам обездоленных, несчастных и испорченных людей (Арина, Матвей, Степушка, Сучок, Виктор, Владимир, Туман). Свои идеалы он воплотил в типах Калиныча, Касьяна с Красивой Мечи и Лукерьи. Все свои типы Тургенев обрисовывает и с психологической и с бытовой стороны, причем быт обычно дается в виде миниатюрных диалогов, мимолетных сценок и даже символических картинок. И в этих рассказах центр тяжести в языке героев.

В язык «Гамлета Щигровского уезда» Тургенев переселяет свое молодое оригинальничанье, погоню за фразой, незрелое отношение к людям и жизни. Он пытается теперь взглянуть на все это с бытовой точки зрения и для этого оправляет рассказ в рамки гоголевского стиля. Но в этом рассказе вплетение быта в психологический этюд искусственно, нет еще единства авторских настроений и языка, которые создают в художественном произведении гармонию и ясность линий. Повидимому, сам Тургенев почувствовал эти недостатки в в «Дневнике лишнего человека» постарался их исправить. И по языку и по построению повесть эта выше «Гамлета Щигровского уезда». Все ее полотно заполнено одной психологической фигурой героя; подробно разработан любовный сюжет.

В самом конце дана реалистическая мотивировка дневника: примечание издателя и безграмотная надпись Петра Зудотешина. По замыслу в «Дневнике» затронуть важный вопрос об отношении «толпы» к смерти и сделана попытка расширения сферы гоголевского юмора. Впервые эта попытка сделана в «Записках охотника» («Стучит» и «Смерть»). Однако, если Тургеневу удалось охватить гоголевским юмором мещанскую и крестьянскую среду, то дворянский образованный слой, с которым он был связан по происхождению и воспитанию, не давал еще об'ективного тона. И в последний период «старой манеры» Тургенев оставляет мужскую половину человеческого рода и все свои надежды возлагает на русскую женщину, изображая которую старается примирить пушкинский и гоголевский стили, пока не найдет своего, тургеневского стиля. К этому периоду следует отнести повести «Два приятеля» (1853 г.) и «Затишье» (1854). Повесть «Два приятеля», написанная в гоголевских тонах, интересна, во-первых, тем, что намечает два типа «толкователей» авторских мыслей (Вязовнина и Крупицына), а, во вторых, тем, что впервые зарисовывает женские типы, как самостоятельную ценность. Замысел этого рассказа-решить вопрос, может ли «лишний человек» найти себе счастье в браке, характерен и для многих его последующих романов. Но предвестником новой манеры Тургенева нужно считать „Затишье". Эта жанровая и бытовая картинка, глубокая по своему замыслу, позволяет наметить поворотный пункт в творчестве Тургенева—его постепенное возвращение к Пушкину. Здесь „пошлая" среда обрисована по-прежнему, в гоголевских тонах, а идеальные героини выделены и об'веяны ароматом пушкинской поэзии. Теперь уже гоголевское облекается в пушкинское, а не наоборот, герои уже не опошляют пушкинской поэзии, а способны подняться до нее, и романтическая надстройка из Пушкина не кажется искусственной. Тургенев нашел свой язык. Этот тургеневский путь от Гоголя к Пушкину завершается „Фаустом". Краски для широкого полотна готовы, язык найден. Появляется роман „Рудин", но ошибочно думать, что Тургенев навсегда оставил гоголевский стиль: гоголевское есть везде, но является теперь не целью, а средством.

Роман «Рудин» был напечатан в 1855 г. В этом первом «большом полотне» Тургенева чувствуется некоторая неуверенность художника. Так,

образ Рудина не вполне выдержан: до последней главы он обрисован, как тип отрицательный, а в XII гл. дается как бы апофеоз его. Этот психологический по своей композиции роман может быть назван «мемуарным» романом, так как в нем «фигурирует целая галлерея литературных портретов. Одни исторически известные лица являются действующими в романе, другие только упоминаются, но всех их Тургенев сам знал и писал о них по воспоминаниям» [135]).

Прежде всего сам Рудин. В письме Т. украинской писательнице Марко—Вовчок от 28 сент. читаем: «Что за человек Бакунин, спрашиваете вы?—Я в Рудине представил довольно верный его портрет: теперь это Рудин—не убитый на баррикаде».

В Дарье Михайловне Ласунской Тургенев изобразил под каррикатурным образом воспетую Пушкиным Александру Осиповну Смирнову, как об этом свидетельствует в своих воспоминаниях кн. В. П. Мещерский.

Глава кружка Покорский—Н. В. Станкевич, о чем есть собственное свидетельство Тургенева. Три названные Лежневым участника кружка Покорского--действительные участники кружка Станкевича: «взъерошенный поэт Субботин»—поэт В. И. Красов (псевдоним Бернет); «сорокалетний бурш сын немецкого пастора Шеллер»—переводчик на русский язык Шекспира, Шиллера и Гофмана Н. Х. Кетчер; «веселый Щитов», «Аристофан»—поэт И. П. Клюшников.

Даже мельком упоминаемый в разговоре Пандалевского с Липиной, «проживающий в Одессе благопотребный старец Роксолан Медиарович Ксандрыка»—портрет консервативного и мистического писателя Александровской эпохи Александра Скарлатовича Стурдзе, жившего в Одессе.

Начиная с V-ой главы, «Рудин» построен на своеобразном приеме параллелизма. До V-гл. дана экспозиция; в V-гл. «Рудин вступает в жизнь и своими делами расшивает всю канву романа, а сейчас же, вслед за ним, в каждой почти главе, начиная с пятой, шествует грузная фигура Лежнева и в недоуменной позе старается разгадать прихотливо брошенный рисунок своего бывшего друга и наставника»[136]).

С VIII главы прежний прием параллелизма переворачивается: на первом плане теперь богатый дом Лежнева, а позади его—«плохонькая рагожная кибитка», в которой сидит одинокая фигура Рудина. Главный фон рисунка, занятый прежде Рудиным, заполняется обнаженным бытом в лице Волынцева и Пигасова.

Второй интересный момент в построении романа, отмеченный В. Даниловым, тот, что действие романа развертывается в течение всего только десяти дней, раскинутых, однако, на пространстве нескольких лет, причем конечная хронологическая граница установлена датою смерти Рудина. Т.—о. Рудин все время остается главным героем, и Тургенев пользовался всеми возможными приемами, чтобы ярче охарактеризовать этот тип. Он использовал впечатление, производимое Рудиным на других, суждения о Рудине разных людей, исповедь самого Рудина и, хотя и недостаточно—показал Рудина в действии; Лежнев использован Т. как выразитель его взглядов и, по словам К. К. Истомина: [137]).

«Только опыт с Лежневым окончательно убедил Тургенева, что бытовики—плохие истолкователи авторских идей, хотя в чисто-бытовых сценах без них все-таки нельзя обойтись. Вот почему в лучших романах великого стилиста роль их значительно суживается, взаимно переплетаясь друг с другом; кроме того, среди них всегда имеются герои, которые по своей профессии и миросозерцанию близки к идеям самого автора: в «Дворянском гнезде»--гениальный музыкант Лемм, в «Накануне»--художник Шубин и ученый Берсенев, а в «Отцах и детях» Одинцова—это яркое воплощение земного «тепла и света», этот манящий уют и покой испуганнаго смертью Базарова»...

В 1858 г. написан роман «Дворянское гнездо» на тему об «оскудении дворянства». В этом романе определенно чувствуется «пушкинское» —в художественном лаконизме, в акварельном характере рисунка, в четкости композиции. Особенно интересен использованный Тургеневым в этом романе прием симметрии (Разделение всех действующих лиц на 2 группы: западническую и связанную с народной почвой).

Конец 50-х годов, время переходное, время ломки, нашел свое отражение в романе «Накануне» (1859 г.). Уже заглавие романа символично. Не менее символичны и многие лица его. Таковы Увар Иванович —«черноземная сила», тушит свечку, потому что хочет спать (образ русского народа) и художник Шубин, чувствующий какую-то связь с этой «черноземной силой». Как впоследствии в «Отцах и детях», Т. употребляет здесь приемы юмора в обрисовке фигур и положений и «лирических отступлений», создающих элегический конец.

За период 50-х годов Тургеневым написано несколько повестей, чуждых общественной окраски, с замыслами обычно психологического характера. Центральная тема их—любовь, центральное место в них занимает женщина. В хронологическом порядке это повести: «Три встречи» (1852), «Два приятеля» (1854), «Муму» (1854), «Затишье» (1854), «Яков Пасынков» (1855), «Переписка» (1856), «Фауст» (1856) «Ася» (1858) «Первая любовь» (1860).

В 1861 г. был написан роман «Отцы и дети».

Роман этот вызвал страстную полемику, т.-к. восприятие его было не только идейно-художественным, но и жизненно-программным. Самому Тургеневу пришлось в конце концов заявить, что его произведение имеет социально-революционный смысл, т. к. оно «направлено против дворянства, как передового класса» и, во-вторых, в лице Базарова ему мечтался «какой то странный pendant с Пугачевым». Тот же «социально-революционный» смысл увидело в романе III отделение, только осветило его по другому:... «Тургенев этим сочинением, неожиданно для молодого поколения, недавно ему рукоплескающего, заклеймил наших недорослей-революционеров едким именем «нигилистов» и поколебал учение материализма и его представителей». [138])

«Отцы» в романе—представители дворянского класса, причем Павел Петрович Кирсанов олицетворяет собой дворянство отсталое, с типичной и традиционной феодальной идеологией, а Николай Петрович—дворянство передовое, зараженное новой буржуазной идеологией.

„Базаров—ранний представитель разночинной (мелко-буржуазной) интеллигенции того периода, когда она во всеоружии мысли и воли готова была силой знания создать новые миры из туманности народной массы“ [139])

Композиционно роман„ Отцы и дети“ разделяется на три эпизода: 1) Базаров у Кирсановых, 2) Базаров у Одинцовой, 3) Базаров у родителей; первой эпизод имеет общественно-исторический интерес, два вторых—общечеловеческий.

В этом романе нет резонера, зато есть сатира—в изображении Кукшиной и Ситникова. „Гоголевское“ проскальзывает в мягком юморе, с каким изображаются родители Базарова («старосветские помещики»).

Заканчивается роман лирическими словами эпилога, что придает всему роману элегический тон.

В 1864 г. появились „Призраки“, которые писались с 1855 г. и имели „необычайную судьбу“: Они были причиной ссор Тургенева с редакторами, не удовлетворяли современных критиков, дали материал для злых пародий и довели автора до решения уничтожить их. „Вместе с „Поездкой в полесье“ (18657) и „Довольно“ (1865) они образуют трилогию, об'единенную в одном круге идей и настроений“ [140]). Что касается композиции „Призраков“, то, по свидетельству самого Тургенева „Призраки“ произошли случайно: у меня набрался ряд картин, эскизов, пейзажей.... Сначала я хотел сделать картинную галлерею, по которой проходит художник, рассматривая отдельные картины, но выходило сухо. Поэтому я выбрал ту форму, в которой и появились „Призраки“. Затем Тургенев в интересах той же занимательности осложнил образ спутницы героя. Композиционное строение двух остальных членов триады несложно. Фабула надумана и легко отделяется от идеологического ядра, которое, несмотря на разнообразие сюжетных окружений, одно и то же во всех трех произведениях. Это идеологическое ядро—философская тема жизни. И идеологически и хронологически „Призраки“ занимают среднее место.

Ряд небольших повестей, написанных Тургеневым в конце 60-тых и первой половине 70-х годов („Бригадир“, „История лейтенанта Ергунова“, „Несчастная“, „Странная история“, „Степной король Лир“, „Стук, стук стук..., „Вешние воды“, „Пунин и Бабурин“, Стучит“ и др.) весь относится к категории воспоминаний о далеком прошлом.

В 1867 г. появился роман „Дым“, где на первый план снова выступает общественность, т. к. главная его тема—изображение реакции конца 60-тых годов Снова налицо сатирический элемент (в изображении русских эмигрантов) и снова выводится резонер в лице Потугина.

В 1877 г. появился последний Тургеневский роман—„Новь“. Материалы для него дали Тургеневу, во первых, знакомство со многими русскими эмигрантами в Париже, частью личные впечатления, частью сведения, доставляемые ему друзьями из России. (Напр. документы по т. н. „процессу 50-ти“). У Тургенева снова явилось желание откликнуться на злобу дня. „Новь“ вызвала со стороны одной части общества страстные нападки, т. к. показалась „диффамацией целого поколения“,

и это осуждение было в критике почти единодушным, хотя вскоре рядом с отрицательными отзывами появились хвалебные и даже восторженные.

В композиции „Нови" снова играет значительную роль сатирический элемент и особенно интересен „каприз" Тургенева—вторжение фарфорового стиля в атмосферу народовольческой пропаганды. Эпизод о Фимушке и Фомушке—в стиле XVIII века. К этому фарфоровому стилю Тургенев снова возвратился через несколько лет после „Нови" в рассказе «Три портрета». [151])

В последние годы творческой деятельности у Тургенева замечается уклон в сторону символизма, и крепнет влечение к фантастическому и необ'яснимому. Появляются произведения, в которых важную роль играет сверхчувственное—в 1876 г.—«Сон», в 1877 г.—«Рассказ отца Алексея», в 1881 г.—«Песнь торжествующей любви», в 1882 г.—«Клара Милич».

«Песнь торжествующей любви» неожиданно для самого Тургенева, который считал ее «легонькой чепухой», имела при своем появлении «чуть не огромный успех». Для историка литературы она интересна, как попытка Т. отказатся от свойственной ему манеры рассказа и перенести в свое творчество новую форму стилизации. Сюжет «Песни торжествующей любви» один из тех, которые не раз были использованы в новеллистической литературе. Одну и ту же девушку любят два друга: за одного из них она выходит замуж, другой, отвергнутый, уезжает. Но возвратившись через несколько лет, он все-таки добивается любви героини, а ее муж мстит ему.

Подобного же рода фабула была разработана Тургеневым и раньше в рассказе «Сон», в вводном эпизоде с матерью героя,—разница между ними только в том, что в эпизоде «Сна» фабула реалистически мотивирована, а в «Песне» же этой мотивировки нет.

Некоторые мотивы „Песни" встречаются не только в «Сне», но и ранее, напр. мотив передачи на расстоянии слов, внушающих определенный поступок или определенное ощущение, дан в «Фаусте». Употреблены и др. традиционные тургеневские приемы—напр. прием в моторных образах воспроизводить музыкальное впечатление, использованный ранее в «Переписке». Самая «песнь счастливой удовлетворенной любви» Муция—повторение того, что уже однажды изобразил Тургенев в «Дворянском гнезде» (музыка Лемма) [141]).

На сюжет «Песни» оказали влияние и литературные воспоминания, Так Гершензон сопоставляет «Песнь» со «Странной историей» Бульвера, а Родзевич считает ее связанной с рассказом Эдгара—По «Мистер Вольдемар». Возможно, что на фантастическую обработку сюжета оказала влияние «Страшная месть» Гоголя. Можно указать также на влияние Флобера (кстати, «Песнь» ему и посвящена). «Итак, несложный новеллистический сюжет «Песни торжествующей любви», построенный в обычной форме треугольника: жена, муж и возлюбленный, впитал в себя ряд фантастических мотивов, в большей своей части подсказанных Тургеневу литературным чтением, и чуждых его более ранним произведениям. Если чудесный элемент рассказа оказался до известной степени

чем-то новым, извне внесенным в творчество Тургенева, то это же самое можно утверждать и относительно некоторых композиционных приемов «Песни торжествующей любви». [142])

Так, рассказ имеет рамку несколько отличную от обычных рамок тургеневских рассказов, представляющих собою рассказ о виденном или слышанном. Здесь же рамка образуется ссылкой на итальянскую рукопись. Этот способ обрамления находится в полном соответствии с художественной задачей, поставленной себе Тургеневым—задачей стилизации. И действительно: «Песнь»—стилизация в духе итальянской новеллы эпохи Возрождения. Аналогично новелле композиция «Песни» является главным образом композицией действия. Психологический анализ в ней почти отсутствует, между тем, как большая часть произведений Тургенева—развернутый психологический портрет. Самое действие «Песни» завязывается аналогично новелле. Нити действия сплетаются в Фабии, через которого читатель и воспринимает ход действия. Таким образом, Тургенев усложнил новеллистический рассказ.

Стиль «Песни» тоже выдержан в духе стилизации. Напр., введен новеллистический образ любви-пламени. Есть у Тургенева попытка (особенно вначале) архаизировать свой язык, согласно «старинной рукописи». Однако, на ряду с новеллистическими особенностями «Песни», в ней имеются и отклонения от задачи стилизации. Так, Тургенев ввел в нее несвойственный новелле психологический элемент и психологическую характеристику внешности. Образец литературной стилизации вряд-ли могла дать Тургеневу русская литература, (хотя у Пушкина есть попытка ее в отрывке «Цезарь путешествовал...»), зато во французской Тургенев мог найти итальянские новеллы Стендаля, ближе всего соответствующие «Песни». [143])

Тургеневские «Стихотворения в прозе» исследованы Л. Гроссманом в статье »Последняя поэма Тургенева» Senilia [144]).

«Стихотворения в прозе» кажутся на первый взгляд случайными листками. Но эта отрывочность только кажущаяся. Каждое из «стихотворений»—сжатая строфа и все они сгруппированы вокруг основных замыслов этой философской поэмы—трудной, искусной и совершенной формы.

Три момента подготовили красивую и сложную словесную ткань «Сенилий». Во-первых то, что Тургенев был знатоком стихосложения (как показывает его письмо о гекзаметре к юноше К. Леонтьеву), во-вторых то, что Тургенев приложил к ним всю свою тонкую осведомленность начитаннейшего поэта-эрудита, и в третьих то, что Тургенев был прекрасным знатоком музыки. В «Сенилиях» он достигает высшего мастерства и необыкновенного богатства ритмов. Он ввел в нее все стихотворные размеры с самыми разнообразными ньюансами и оттенками.

Кроме ритмизации, Тургенев ввел в свои petites poèmes целый ряд других поэтических средств.

Интересна их инструментовка. Особенно часто прибегает Тургенев к аллитерациям, напр., смена аллитераций на ц, у, с, в фразе «це-

лая цепь крутых уступов, самая сердцевина гор», или аллитерация на з и л: «она смотрит злыми зловещими глазами, глазами хищной птицы». Или же звуковые повторы: «темная теплая ночь» и др. Нередко встречаются звукоподражания: «И грохочет Финстераарнгорн», или эффект силы и гулкого звона достигается соединением з и л: «Раздался зычный голос, подобный лязгу железа». Рядом с аллитерациями пользуется Тургенев и ассонансами, напр.: «она немая, она без слов, она сама себя не понимает»—ааеааяаеоаааяеяеоиае—явное преобладание а.

Стихотворения в прозе были написаны, главным образом, в 1878 г. (тридцать шесть стихотворений) и в 1879 г. (12 стихотворений). В 1881 г к ним была прибавлена «Молитва» и в 1882 г.—«Русский язык». Таким образом, последняя поэма Тургенева писалась постепенно, план ее не был задуман и разработан заранее. В результате же эти отрывки и заметки из записной книжки расположились вокруг основных замыслов этой последней тургеневской философии. Этим определилась их композиция. Каждая основная тема получает 3 разработки. Создаются, по мнению Гроссмана, законченные триптихи. Первый триптих: Россия, Он состоит из стихотворений «Деревня», «Сфинкс», «Русский язык». Второй триптих: Христос.—«Христос», «Два богача», «Повесить его». III: Природа: «Природа», «Морское плавание», «Собака». IV Судьба. «Necessitas—Vis—Libertas», «Два брата», «Щи». V. Любовь: «Стой». «Голуби» и «Воробей». VI. Античные песни:

«Нимфы», «Лазурное царство», „Под важные звуки глюковских мелодий?". VII. Безверие: „Монах", „Молитва", „Что я буду думать?" VIII. Старость: „Старик", „Камень", „Как хороши, как свежи были розы". IX. Смерть: „Старуха", „Последнее свиданье", „Насекомое". X. Апокалипсис: „Конец света", „Разговор", „Черепья".

По тому же принципу располагаются и остальные стихотворения: Три драмы: „Маша", „Роза", „Памяти Вревской", Три портрета: „Довольный человек", „Дурак", „Эгоист". Всего получается пять таких трилистников. Наконец, пять «стихотворений» в триптихи не вошли. Это: „Соперник", «Чернорабочий и Белоручка», «Завтра, завтра», „Мы еще повоюем", «Посещение». Некоторые темы «Стихотворений в прозе» проходят через все творчество Тургенева и находят себя здесь окончательное завершение .Напр. тема «Россия» или „Природа" [145]).

Основной зымысел этой последней философии Тургенева—это ужас перед мировой пустыней, на фоне которого рассматриваются все абсолютные ценности жизни. Кристаллизации этой «Мудрости Тургенева» способствовали: дружба с Флобером и чтение Шопенгауэра.

Вообще атмосфера безотрадных идей, проповедуемых французскими писателями, среди которых вращался Тургенев, не могла не повлиять на него, в смысле углубления пессимизма. В эпоху пребывания Тургенева во Франции большой известностью там пользуются диалоги итальянского поэта-пессимиста Леопарди, которому, как и французскому поэту Бодлеру (автору «Маленьких поэм в прозе»), Тургенев мог подражать как в содержании, так и в форме своих стихотворений в прозе [146]).

Тургенев и Леопарди сходятся прежде всего в том, что мировоззрение их пессимистическое и исходный пункт его—бессмысленность не только людского существования, но и всей вообще жизни, в которой нет ничего нового, а лишь вечное повторение одного и того же.

В диалоге Леопарди «Геркулес и Атланг», Геркулес, посланный Зевсом, приходит к Атланту и предлагает ему свою помощь—сменить Атланта на несколько часов от мировой тяжести. Но помощь оказывается излишней, так-как мир сделался чрезвычайно легким, в чем убеждается и Геркулес, подержав его в руке. Атлант не стал бы его даже сторожить, если бы не воля Зевса,—он просто положил бы его под мышку или сунул бы в карман и пошел бы с ним по своим делам. Затем гиганты начинают играть землей, как мячиком, а когда этот мячик падает, они бегут смотреть, как сильно он расшибся, и к удивлению замечают полное спокойствие земли; не слышно ни одного вздоха и не видно, чтоб пошевелилась хоть одна душа. Повидимому, все спят, как и прежде, замечает Геркулес. Вопросу о ничтожестве человеческого рода посвящен также диалог Леопарди« Домовой и гном». Люди исчезли с земли, но земля не чувствует недостатка ни в чем: реки не перестали течь и не видно, чтобы высохло море, хотя и утверждали, что у моря нет никакого другого дела, как только содействовать успехам мореплавания и торговли. А звезды и планеты не перестали появляться и исчезать и совсем не тоскуют о людях.

В стихотворении Тургенева «Разговор»—та же тема ничтожества человеческого рода, то же настроение величавого презрения, та же форма короткого разговора двух гигантов.

В стихотворении Леопарди „Исландец и природа“ природа говорит Исландцу, что в своих поступках она совсем не принимает во внимание человеческого рода и не заметила бы, если бы пришлось уничтожить весь этот род. (Ср. с стихотворением Тургенева «Природа»).

В диалоге Леопарди „Пари Прометея“, Прометей, поспорив с сомневающимся Момусом о людских достоинствах, предложил ему пари, что в любом месте из пяти частей света они найдут ясные доказательства того, что человек самое совершенное создание вселенной, и уплатил проигрыш после осмотра лишь трех частей света.

Мысль о ничтожестве так называемой цивилизации людей высказывает Леопарди в стихотворении «Тристан и его друг». В диалогах Леопарди высказываются взгляды на смерть, аналогичные Тургеневским. Цель ее—беспрестанно переделывать и изменять все в подлунном мире. («Мода и смерть») Диалоги как у Леопарди, так и у Тургенева ведутся сверхестественными существами. Наблюдается также одинаковая манера рисовать картины природы («Остров Уайт» у Тургенева—описание смерти Исландца у Леопарди).

Столь же родственны стихотворения в прозе« Маленьким поэмам в прозе» Бодлэра: Тургеневское стихотворение в прозе «Довольный человек», можно сопоставить с Бодлэровским «Шутником», «Лазурное царство» с «Исповедью художника». Образ сгорбленной старухи—смерти или старости, также встречается у Бодлэра.

О Тургеневе, как мастере словесного искусства, накопилось довольно много наблюдений и работ на отдельные темы.

Так, В. Гиппиусом разработана композиция Тургеневских романов. [147])

Автор различает композицию статическую и динамическую. Статическая композиция заключается в постройке сцены (т. е. развитии действия в пространстве), заполнении этой сцены действующими лицами и расположении действующих лиц в определенном (волею автора) порядке, в определенных взаимоотношениях. Динамическая композицяя приводит в действие нужные для движения пружины, и действие романа начинает развиваться во времени; сюда относится то, что мы называем фабулой и интригой романа. Условно обозначая героя романа—буквой A

героиню	,,	B
претендентов низшего порядка	,,	a_1
идейного антипода героя	,,	a_2
товарища единомышленника	,,	a_3
вторых женщин в романе	,,	в
второстепенных лиц: типы низшего общ. порядка	,,	c_1 q_1
идейных антиподов	,,	c_2 q_2
друзей, несущих ослабленные идеи, определяющие героя	,,	c_3 q_3

автор дает следующую таблицу действующих лиц в романах Тургенева, приходя к выводу о единообразии статической композиции этих романов:

„Рудин“	**„Дв. гнездо“**	**„Накануне“**
A Рудин	Лаврецкий	Инсаров
a_1 Волынцев	Паншин	Курнатовский
a_2 Пигасов	Лемм	Шубин
		Увар Иванович
a_3 Лежнев	Михалевич	Берсенев
Басистов		
B. Наталья	Лиза	Елена
в ,,	Варвара Павловна	,,
„Отцы и дети“	**„Дым“**	**„Новь“**
A Базаров	Литвинов	Нежданов
a_1 ,,	Ратмиров	Колломейцев
a_2 Кирсанов	Потугин	Соломин
a_3 Арк. Кирсанов	—	Маркелов
B Одинцова	Ирина	Марьяна
в Феничка	Таня	Машурина

Так же расположены и второстепенные лица.

Затем автор рассматривает динамические магистрали романов, также приходя к выводу об их единообразии. Пример: в романе «Рудин»—герой, пройдя через среду, явно враждебную или мнимо дружелюбную, не сумев удержать надежнейших из союзников (B), в ином зарубежном по отношению к центру романа плане продолжает безнадежнейшую борьбу со средой. На стороне героя B c_3 q_3, против—a_1 a_2 a_3 (временно) c_1 q_1 в развязке—A и a_3—B и a_1 [148]).

В заключение автор указывает что, помимо намеченных им статических схем и динамических магистралей романов, есть целый ряд любопытнейших подробностей, требующих изучения. Важно изучить приемы характеристики—авторские пояснения, изображение в действии, в разговоре, в раздумье; монолог и диалог, письмо, дневник, лирическое стихотворение. Изученной можно будет считать композицию романов Тургенева только тогда, когда будут все нужные параллели и с другими не романными его композициями и с композициями его учителей, предшествующих и современных, русских и иностранных.

В. М. Фишер наметил почти все вопросы формального изучения Тургенева, многие из которых стали потом предметом детальной разработки [149]).

Так, он говорит о «рассказчике повестей». Этот прием специально разобран М. А. Рыбниковой [150]):

„Говоря о самых простых видах повествовательного искусства, о зачаточных его формах, можно назвать две первоосновы: сказку и рассказ. Повествующий сказку—вездесущ и всевидящ, он знает все; и слушателю не приходит в голову спросить: откуда ты это знаешь? Форма рассказа—повествование очевидца и участника событий, рассказчик оговаривается, откуда он знает, и повествует лишь о том, что он сам действительно видел". У Тургенева встречаются оба вида повествования: романы его относятся к форме сказочной, в ряде же его рассказов и повестей рассказчик преобладает над автором обычного типа. Эти рассказы и повести М. А. Рыбникова делит на две группы: первая группа и в ней такие вещи, как „Уездный лекарь", „Гамлет Щигровского уезда", определяется рассказом о себе главного действующего лица; автор в подобных новеллах—всего лишь слушатель. Группа вторая характеризуется участием рассказчика в событиях, в которых он сопутствует главному лицу, и о которых потом вспоминает: „Первая любовь", „Несчастная", „Стук... стук... стук...", Пунин и Бабурин", „Отчаянный". Преобладают у Тургенева очерки и повести второго типа. Рассказчику у Тургенева и посвящена статья М. А. Рыбниковой.

„Вступая в действие, рассказчик у Тургенева никогда не становится главным действующим лицом, не изменяет своего наблюдательного положения. Он оттеняет других героев, но сам—в стороне. Однако, роль его чрезвычайно значительна; она оформливает всю композицию повести, дает ей поворот". Выдвигая рассказчика, Тургенев «выдвигал определенную точку зрения на происходящее, и по этой стрелке компаса вел свое плавание. Этот рассказчик—он же сам и есть. Но все-таки это не автор обычного типа. И повесть строится не как сказанное или сказка, а как рассказ очевидца». [151])

В композиции повестей Тургенева Фишер различает 3 момента: 1) норма. Изображение человеческой личности в обычных житейских условиях. 2) Катастрофа. Нарушение нормы, благодаря вторжению непредвиденных, не вытекающих из данного положения обстоятельств. 3) Финал. Конец катастрофы и психологические последствия ее. [145]) Тургенев шел «от

повести к роману», и в большинстве этих романов можно различить с большей или меньшей ясностью те наслоения, которые превратили повесть в роман.

В то время, как в усадьбе Ласунской возникает, развивается и завершается любовь Натальи к Рудину, в соседней усадьбе идут разговоры о Рудине: ведется рассказ о его молодости, о той среде, которая его породила.

Первое—типическая тургеневская повесть; второе дает этой повести общественно-исторический фон; третье—рассказ Рудина о своей деятельности—еще более углубляет общественно-историческую сторону романа.

В «Дворянском Гнезде» нащупываются две повести: героиней первой является Варвара Павловна, героиней второй—Лиза. Родословная Лаврецкого, его разговоры с Паншиным и Михалевичем, его жизнь в деревне создают общественный роман.

«Дым» включает повесть о студенческой любви Литвинова к Ирине; эпизод в Бадене составляет общественно историческую сторону романа. Отсюда эти вставные эпизоды, биографические экскурсы, родословные, столь характерные для Тургенева. Это он, создавая роман, отводит душу в повести, говорит об общем; с другой стороны—хронологические даты и исторический фон [152]).

«Диалог в романе», по сравнению с повестью, играет большую роль. Диалоги можно разделить на категории: споры и дидактические диалоги (в которых слышится речь самого автора). При изображении личной психологии человека Т. пользуется приемами, противоположными приемам Достоевского. Если тот индивидуализирует всякое душевное переживание, то Т. подводит его под его общий закон, делая это с помощью готовых афоризмов.

Дидактика, сатира, резонерство, встречающиеся у Т.—приемы, порожденные стремлением сказать общественное слово.

Тургеневские романы отличаются своей живописной и музыкальной стороной; в них щедро рассыпаны лунные лучи и звуки рояля. Эпитеты Тургенева разобраны в статье Б. Е. Лукьяновского. «Эпитет у Тургенева» [153]).

Первоклассный художник Тургенев, несомненно, придавал большое значение эпитету, как одному из средств поэтической речи; многочисленность и разнообразие употребляемых им эпитетов, умение пользоваться ими в разных случаях и для разных целей служит тому наглядным доказательством. Принимая разделения эпитетов на об'ективные и суб'ективные (см. О. Мандельштам, О характере гоголевского стиля, Г. 1902), автор довольно подробно останавливается на зрительных, звуковых, обонятельных и эмоциональных эпитетах Тургенева.

Н. А. Энгельгард занимался вопросом мелодики тургеневской прозы. [154]).

Проза Тургенева, по мнению автора, може быть подразделена так:

1) проза академическая (речи и статьи);

2) проза эпистолярная (письма);

3) проза диалогическая (комедии и диалоги повествовательной прозы);

4) проза повествовательная, негармонизированная;

5) гармоническая проза лирических отступлений и описаний природы и целых поэм (напр. «Довольно»).

Наконец, М. А. Петровский исследовал таинственное у Тургенева. [155])

„В деле искусства вопрос: как?—важнее вопроса: что?... Талант настоящий никогда не служит посторонним целям и в самом себе находит удовлетворение; окружающая его жизнь дает ему содержание—он является ея сосредоточенным отражением"... Так писал Тургенев в августе 1879 года в своей „Литературной автобиографии." Для исследователя поэтического творчества, говорит М. А. Петровский, всякое свидетельство самого поэта о его взгляде на свой творческий процесс имеет значение первостепенное. Такое исповедание своей поэтики не должно быть ни замолчено, ни обойдено. Если оно—на лицо, оно должно быть поставлено во главу угла исследования. Итак, в настоящей работе мы и займемся не только предметом, содержанием того таинственного, странного загадочного, которое Тургеневу „давалось окружавшей его жизню" но, по преимуществу, тем, как изображалось оно поэтом; рассмотрим этот иррациональный элемент жизни в том „сосредоточенном отражении" в каком он глядит на нас из переживаний поэта, уже отложившихся в художественную форму его произведений [156]).

Фантастика, как элемент творчества поэта, может обусловливаться его миросозерцанием (Гофман, Эдгар По). Но может фантастика определяться и пассивным усмотрением в жизни начал, не укладывающихся в рамки „здравого" рассудка, и в таком случае введение ее в обиход художественного творчества может быть связано лишь с чуткостью поэта к проявлениям иррациональной, необ'яснимой,—пусть только для него,—и, значит, таинственной силы, пред которой он стоит «и немощен и гол» (Тютчев). Такова «фантастика» Тургенева. Никаким построением его философии ее до конца не об'яснишь, ни в какие рамки его миропонимания ее не уложишь, ибо она вторгалась в его творчество, как волна хаоса, и, вторгаясь, колебала все устои позитивного в основе его отношения к миру» В дальнейшем автор выясняет, какими приемами пользовался Тургенев при определении таинственного, говорит о снах и их месте в творчестве Тургенева, наконец подробно останавливается на изображении у Тургенева любви, смерти и судьбы («таинственным началом в жизни, но часто и злым и страшным, является Тургеневу любовь; началом таинственным и всегда злым и всегда страшным—закон смерти; наконец, об'единяющим их суб'ектом таинственного, столь же страшным, столь же безпощадным—судьба.» В общем, Тургенев лишь описывает «иррациональную» стихию мира, и художественность его описания является главной самоценностью его произведений.

Издания сочинений. Полное собрание сочинений. 10 томов. Изд. Глазунова. 7.-е. Спб. 1917 г. Изд. Маркса, прилож. к „Ниве" 1898 г. 12 т.т.

Овсянико-Куликовский, Тургенев (Соч. т. 2); „Ист. рус. инт." 1—2 ч.
Сборники: „Творчество Тургенева". Под. ред. И. Розанова и Ю. Соколова. Изд. „За друга" М. 1919 г.
„Творческий путь Тургенева" под ред. Н. Бродского. Изд „Сеятель" 1925 г.
„Тургенев и его время" под ред. Н. Бродского. Гиз. 1923. М.-П.

X.

Иван Александрович Гончаров.

(1812—1891)

Родился 6 июня 1812 г. в Симбирске.
1831 г. Окончил Московское коммерческое училище, поступил на словесное отделение Московского университета
В 1834 г. окончив университет, поступил чиновником особых поручений к симбирскому губернатору.
1835—1852 гг. Служил переводчиком в министерстве финансов.
1852 г. Принимал участие в экспедиции адмирала Путятина в Японию в качестве секретаря адмирала
1856 г. Был назначен цензором Петерб. цензурного комитета.
1862 г. Редактировал официальный орган „Северную почту".
1863 г. Был назначен членом главного управления по делам печати, откуда вышел в отставку в начале 70-х годов.
Скончался 15 сентября 1891 г. в Петербурге.
1832 г. „Отравитель" „День накануне свадьбы".
1847 г. „Обыкновенная история".
1849 г. „Сон Обломова"
1855-57 гг. „Фрегат Паллада"
1859 г. „Обломов"
1860 г. „Софья Николаевна Беловодова", пять глав из романа „Эпизоды из жизни Райского"
1869 г. „Обрыв"
1872 г. „Миллион терзаний"
1879 г. „Лучше поздно, чем никогда"
1888 г. „На родине" „Слуги".

Состав социальной почвы, породившей Гончарова, не был однородным. Основным слоем в ней являлся торгово-промышленный класс: Гончаров происходил из старинного рода симбирских купцов. Но дед его принадлежал не столько к купечеству, сколько к кругу служилого дворянства. То же сочетание двух элементов характерно и для социальной среды и обстановки, которые окружали Гончарова с детства.

Гончаров рано (22-х лет) поступил на службу, целых 20 лет служил маленьким чиновником, и это просиживанье стульев на «фабрике машин» тоже не могло не оказать на него известного влияния [157]).

Как ни косна была среда, в которой протекали детские годы Гончарова, однако и она не осталась изолированной от либеральных веяний, охвативших в 20-ые годы значительную часть русской интеллигенции.

Первым литературным опытом Гончарова была повесть «Счастливая ошибка», помещенная в рукописном сборнике «Лунные ночи», составлен-

ном участниками Майковского кружка, к которому принадлежал и Гончаров. Первым исследователем, открывшим ее, был французский ученый А. А. Мазон, напечатана же она в 3-ем издании книги Ляцкого о Гончарове При чтении этой повести нетрудно заметить наличие Гоголевского влияния.

Далее, обращают на себя внимание страницы, посвященные изображению петербургских сумерек,—так мог писать только исконный горожанин, для которого город полон своеобразной поэзии и обаяния. И под влиянием, несомненно, критического отношения к барину—помещику, Г. ввел в повесть социальный мотив—заклеймил произвол помещиков в отношении крепостных.

Наконец, в этой повести лежит зародыш большей части позднейших произведений Гончарова: тут и Адуев, тут и Обломов. Вскоре, по окончании этой повести, началась работа над «Обыкновенной историей». Сохранились указания на то, что Гончаров, до напечатания этой повести, читал ее в Майковском кружке, и тот же кружок дал ему типы, которыми он воспользовался для повести.

С другой стороны, по признанию самого Гончарова (Ст. «Лучше поздно, чем никогда»), он, когда писал «Обыкновенную историю,» имел в виду и себя и многих подобных себе. Сопоставляя эти два свидетельства, можно заключить, «что Гончаров при создании своего первого большого романа пользовался двумя источниками: наблюдением над окружающей его жизнью и ее типами и самонаблюдением [158]».

Также вполне допустимо предположение, что основная мысль романа о превращении барича-романтика в дельца-чиновника возникла не без влияния образов любимого Гончаровым поэта Пушкина: младший Адуев—как бы олицетворение участи, какую Пушкин считал возможной для мечтателя Ленского.

В своих авторских комментариях—статье «Лучше поздно, чем никогда»—Гончаров совершенно определенно заявляет, что его роман—это картина падения старого мировоззрения и нравов под натиском жизни, требовавшей труда и деловитости. Большая часть писавших об «Об. ист.» видела в младшем Адуеве представителя поместного дворянства, но автор новейшей работы о Гончарове Переверзев („Печ. и Рев“ 1923 г. кн. 1—2), изложив в общих чертах историю социологического анализа гончаровских образов, выявил две главные точки зрения, высказанные в литературе о Гончарове (I—Белинский, Добролюбов, Окрейц, Острогорский, Коган—взгляд на характеры Гончарова, как на продукт дворянских гнезд; II—«Отеч. зап.» 1848, № 3, ст. Кушелева—Безбородко, ст Милюкова, Писарева, Антропова—взгляд на характеры Гончарова не как на реальные бытовые образы, а как на сухие аллегории, символические изображения авторской мысли), и произведя анализ социальной обстановки Грачей, приходит к выводу: «...Адуевы не являются членами привиллегированного дворянского класса: это очень состоятельная семья демократического происхождения. Они домовладельцы, но не землевладельцы, какими были люди поместной среды: они владеют крепостными

слугами, но не владеют крестьянами; они дети провинциального города, а не крепостной деревни. Словом, владенье Адуевых Грачи—это большая городская усадьба зажиточной мещанской или купеческой семьи, обслуживаемая крепостной прислугой, но не поместье дворянского типа.

Если это так, то психология Александра Адуева должна резко отличаться от психологии разочарованных романтиков и лишних людей, которые все, от Онегина до Рудина, являются вскормленниками дворянских гнезд. Так оно и есть в действительности [159]).

«От наивного реализма, через псевдо-романтизм к сознательному научному реализму—таков путь, пройденный Адуевым в процессе его приспособления... В Петербурге заканчивается перевоспитание Адуева из буржуа патриархального в буржуа капиталистического». [160]) Т-о, с точки зрения Переверзева, «Обыкновенная история» является социальным, не лишенным оттенка злободневности романом, в котором нашел себе яркое отражение характерный для России 40-вых годов процесс, который можно назвать «перевоспитанием патриархальной буржуазии в буржуазно-капиталистическую».

«Гончаров на протяжении всего романа остается идеологом буржуазии, и в этом его несомненная и большая заслуга, ибо капитализм, являясь неизбежной стадией в экономическом развитии страны, нес за собой новые, по сравнению с прежними более совершенные, более прогрессивные формы и общественной, и хозяйственной, и политической жизни». [161])

Со стороны художественной, «Обыкновенная история» является громадным шагом вперед по сравнению со «Счастливой ошибкой». В «Обыкновенной истории» великолепен прежде всего язык, затем построение диалогов, мастерство в изображении действующих лиц.

Особенно хороши женские персонажи.

Единственным недостатком романа является то, что между «вторым» и «третьим» Александром Адуевым нет посредствующего звена, а оно несомненно должно было бы быть в целях художественной и психологической правды.

Появление «Обыкновенной истории» в печати сопровождал шумный успех, который упрочил положение Гончарова в литературных кругах того времени, и благодаря которому участились встречи его с Белинским. Однако, сильно повлиять на Гончарова Белинский не мог, так как личное знакомство их было непродолжительным, да и Г. к моменту встречи с Белинским был вполне сложившимся человеком и писателем [162]).

Начавшаяся в конце 40-вых годов работа Г. над »Обломовым» была прервана кругосветным путешествием его, и из путевых заметок, сделанных в эти годы, впоследствии составились два тома «Фрегата Паллады».

«Фрегат Паллада»—произведение во многих отношениях замечательное. Давая огромное количество сведений географического, этнографического, естественно-исторического и исторического характера, оно является одной из самых художественных по форме и содержанию

популяризаций знаний, какие только знает мировая литература. Что касается его источников, то в критической литературе выяснено, что Гончаров менее всего прибегал к помощи книжного материала, что главным источником его было наблюдение.

Лучшими и наиболее художественными страницами «Фрегата Паллады» являются те, на которых даны превосходные описания природы. Этих описаний здесь очень много, хотя в своих романах Г. на них весьма скуп. Обращает на себя внимание очень ярко сказавшаяся в этом произведении нелюбовь Г. к романтическому в природе, что проявляется хотя бы в подборе эпитетов. Несравненно больше места отведено жанровым сценам, которые являются основным родом художественного творчества в этом произведении. Гончаров, в качестве художника-жанриста, обнаружил здесь способность к красочному и в высшей степени жизненному и реальному рисунку. Но и в жанровых сценах и образах «Фрегат Паллады» также сказался дух буржуазного, капиталистического века, хотя бы в описании образа «в черном фраке, в круглой шляпе, в белом жилете, с зонтом в руках»—образа английского купца.

«Фрегат Паллада» имел вполне заслуженный успех среди современников, но на него установился взгляд, как на один из незначительных этапов в творчестве Гончарова.

В конце 40-вых-начале 50-тых годов, не без влияния общественных причин—деморализации и реакции, вызванных печальным исходом революции 1848 г., в Г. пробуждается активность: с 1855 по 1857 г. г. в различных журналах печатается «Ф. П.», а летом и осенью 1857 г. начинается напряженная работа по созданию «Обломова», который появляется в „Отечественных записках“ кн. 1—4 за 1849 г. По признанию самого Гончарова (письмо к Ю. Д. Ефремовой от 29 июня 1857 г.), весь роман созрел у него в голове в течение многих лет, и ему оставалось почти только записать его. Социальный смысл этого романа в том, что в нем отразилась та эпоха русской жизни, характерной чертой которой является отмирание и вырождение части русского дворянства, оказавшейся неспособной примениться к новым условиям социально-экономического развития страны. 1859 г. ознаменовался появлением в печати 2-х романов, которые можно рассматривать, как отходную русскому земле—и душевладельческому классу—«Дворянского гнезда» и «Обломова», но тургеневский Лаврецкий и гончаровский Обломов - представители разных слоев одного и того же социального пласта. Лаврецкий принадлежит к так называемым людям «сороковых годов», в то время, как Обломов мало походил на них: он мало интеллигентен, он крепостник, хотя и не злостный, не воинствующий. В психологии и судьбе Обломова представлен процесс естественной смерти крепостнической России. Эта естественная смерть вызвана „Обломовщиной“. В своей знаменитой статье «Что такое Обломовщина» Добролюбов понимает ее, как комплекс целого ряда психологических черт, развившихся в специфической социальной атмосфере русского земле—и душевладельческого класса. Но к «Обломовщине» необходимо присоединить и еще один фактор, а

именно—победоносное развитие промышленного капитала, пришествие Штольцев.

С художественной стороны—„Обломов“ наиболее безупречное из творений Гончарова, но несомненным дефектом его является нецельность образа главного героя. Это вполне понятно, потому что, повидимому, первая часть романа писалась еще в 40-х годах, а остальная в 1857—1858 г. г.

В статье «Социальный генезис обломовщины» («Печать и Революция», кн. 2, 1925 г.), В. Переверзев, в противоположность общепринятому взгляду на Обломова, как на помещика, утверждает, что Обломов не помещик, а один из отсталых, остановившихся в своем развитии русских буржуа периода капиталистической ломки русской общественной жизни.

Он утверждает, что «не поместный и не деревенский характер Обломовки, благодаря яркости художественного изображения этого благодатного уголка, чрезвычайно резко бросается в глаза»..., что «все мысли и рассуждения Обломова, вложенные в него автором для придания ему помещичьего колорита, отличаются сугубой надуманностью и неестественностью, рассчитанной на детское простодушие читателя» и что «все попытки выставить Обломова помещиком вносят в его роман фальшивые ноты».

Далее, путем психологического анализа художественного образа Обломова, Переверзев устанавливает, что Обломов также «не романтик и не лишний человек, каким его до сих пор считает большинство критиков».

Обломов—человек, не обладавший качествами, которых требовал новый склад вещей, он «является как раз таким отсталым человеком, и притом, несомненно, городского происхождения. Его характер—плод столкновения патриархального города с городом капиталистическим. Вся его жизнь укладывается между двух граней: Обломовкой—старомодной, но богатой усадьбой патриархального дореформенного города и Петербургом—проводником новых веяний капиталистической жизни».

«История Обломова, это—история остановившегося в культурном развитии буржуа, который медленно, но неуклонно переживает обратную эволюцию, возвращаясь в первобытное состояние патриархально-буржуазного бытия» [163]).

„Обломов“ писался и печатался Г. в годы его службы в министерстве нар. просвещения в должности цензора С.-Пб. цензурного комитета. Его цензорская деятельность исследована Мазоном в его книге. „Jvan Contcharov, un maitre du roman russe“, Paris, 1914.

В первый период своей цензорской деятельности Г. проявил себя довольно либеральным цензором: благодаря именно ему в печати появился целый ряд прежде запрещенных произведений, и именно из-за своей „либеральности“ он получил замечание и выговор от начальства. Служебные неприятности, а затем и выход в отставку, интенсивная работа над „Обломовым“ и дурная психическая наследственность привели Г. к настоящей душевной болезни, приступами которой только и можно об‘-

яснить разыгравшийся в 1859-1860 г. г. конфликт между ним и Тургеневым, которого Гончаров уличал в похищении у него литературных замыслов [164]). Однако, в 1862 г., Г. снова вступает на службу в качестве редактора правительственной газеты „Северная почта". Этот факт (редакторство только что было оставлено его приятелем—Никитенко) есть проявление политического индифферентизма Гончарова. В 1863 г,. оставив редакторство, Гончаров становится членом вновь учрежденного совета по делам книгопечатания, где проявляет чрезвычайно мало прямоты и твердости в отстаивании своих взглядов.

С сентября 1865 г. Гончаров входит в состав совета Главного управления по делам печати, который отличался явно-реакционным уклоном. И хотя Г. временами и становилось душно в этой атмосфере, и тяжесть его положения усугублялась отворачивавшимся от него общественным мнением, но в силу неумолимой логики вещей, Гончаров начинает под иным, чем ранее, углом зрения смотреть на печать и вступает на путь репрессий. Так, его отзывы сыграли роковую роль в истории гибели журнала «Русское Слово». Особенно характерным в смысле выявления отрицательного отношения Гончарова к нигилизму, является его «Отчет об общем направлении периодических изданий, порученных нашему наблюдению, с 1 сентября 1865 г. по 1 января 1867 г.»

Вскоре после окончательного прекращения чиновничьей службы Гончарова, началась его интенсивная работа над «Обрывом», по собственному признанию Гончарова задуманным им еще в 1849 г., когда он приехал повидаться с родственниками на Волгу. Гончаров хорошо сознавал, что роман его, начатый в 1849 г. а заканчиваемый двадцатью годами позднее, должен был утерять свой характер современности. И он принялся за трудную работу—обновить старое настолько, чтобы оно сошло за новое.

Эта работа сказалась в романе смешением эпох: нигилист (60 годы), водворен в эпоху еще не отмененного крепостного права (40-50 г. г.). Это обстоятельство является не только крупным художественным дефектом, но подрывает и общественное значение романа. Райский—типичный представитель эпохи 40-х годов, но сбивающуюся на пародию, и при этом недоброжелательную, фигуру человека 60-х г.—Марка Волохова—писала не рука художника, а рука цензора—бюрократа. Недаром ни один из героев Гончарова не вызывал таких ожесточенных нападок со стороны передовой критики и публицистики, как он.

По замыслу романа, пользуясь своим любимым приемом противопоставлений, Г. попробовал ввести в роман представителя «лучшего большинства»—Тушина. Тушин, который понадобился Гончарову из соображений идейно—тенденциозного порядка, не удался, как художественный образ: этот дворянин—помещик, пытающийся приспособиться к новым условиям экономического развития—просто рассудочным путем возникшая схема, по которой можно судить об идеологии автора. Переворот в идеологии Г., потянувший его к идеализации отживающего патриархального быта, сказался и в той любовности, с какою изображает он в романе

крепостническую Русь, воплощенную в «бабушке». Но несмотря на реакционную идеологию, художественные достижения Г. в этом романе велики.

По своей композиции (исследованной Райновым [165]) «Обрыв» есть художественное целое. Художественность целого создается теми отношениями между элементами романа, которые выражают его строение, при этом границы художественного целого здесь как бы подчеркнуты нарочитым образом—особой рамой. Функция обрамления сводится к подчеркиванию границ художественного целого, оно отделяет художественное целое от суб'екта и от об'екта, если под суб'ектом понимать художника, а под об'ектом все то, что художник находит и обрабатывает для получения поэтического произведения.

Для создания рамы «Обрыва» Гончаров воспользовался особым описательно-изобразительным приемом. Прием этот состоит в том, что содержание «Обрыва» разыгрывается сразу в 2-х параллельных плоскостях. «Обрыв» разработан, как некоторое содержание, которое частью отражается, частью должно отразиться в зеркале будущего романа Райского. Перед этим зеркалом контрастным образом развернуто содержание «Обрыва», как самостоятельная не отраженная реальность, как «сама жизнь». Этим приемом двойных планов Гончаров подчеркнул отграниченность «Обрыва» от самого себя (суб'екта). Тот же прием использован и для отграничения романа от об'екта»: одно и то же содержание дано и как оригинал и как отражение—сразу и то и другое; при этом, роман закончен, а зеркало (отражение—роман Райского), разбито, не закончено. И благодаря этому «Обрыв», как целое, обрамлен и со стороны «об'екта». Анализ композиции «Обрыва» надо начать с определения композиционного значения фигуры Райского.

«Обрыв»—очень сложный по эпизодам, числу лиц и вещей роман, и очень часто все эти пестрые элементы встречаются друг с другом и вступают в соотношения впервые благодаря Райскому. Т-о. композиционная роль Райского очень велика—она состоит в том, что «Обрыв» смыкается в одно целое вследствие взаимодействия Райского со всеми участниками романа.

Об'яснение того, что эту роль он играет относительно успешно—в его духовной подвижности.

Эпизодических целых, которые соединяются при помощи Райского, в составе «Обрыва» несколько. Таковы, например, эпизоды, в центре которых, стоят—в одном Софья, в другом—Вера.

В состав первого эпизода входит много элементов, среди которых можно наметить 3 группы: группу nature morte, группу тетушек и—Софьи. Дом, слуги, тетушки, Софья даны на одной плоскости, сразу, и все это фигурирует, как совокупность «плотных и сущих» вещей. Ключ к уразумению характера всех элементов дают вещи, в сущности, и «лица» здесь тоже «вещи». Все эти элементы, данные на одной плоскости, восполняют друг друга до художественного целого, каким является эпизод. «Архитектоника последнего подчинена принципу сопричастного сосуществования» [166]).

Другой эпизод, в центре которого стоят Вера, бабушка, Марк и др., сходен с первым в том, что и в этом случае лица и вещи почти не отличимы, но их контрастирующее различие в том, что здесь не лица представлены, как вещи, а вещи явлены, как лица. Все участники эпизода вовлечены в один стремительный поток бытия, но они не замкнуты в себе, напротив, их действие состоит в их взаимодействии. Стремясь к разрешающей фазе, поток обнаруживает все возрастающую напряженность лиц и положений. В этом особенность хода взаимодействия. Сперва действие течет лениво, вяло: в центре стоит идиллическаи фигура Марфиньки, ближе к периферии—«бродильное начало»—бабушка и на самой периферии действия рисуется загадочно зовущим образом фигура Веры. Когда Вера появляется ближе к центру, мы уже воспринимаем ее в атмосфере, в которой «пахнет грозой». Начинается душевная гроза у Веры.

Она держит действие в мучительной напряженности, которой не видно разрешения. Вмешивается бабушка, к одной трагедии присоединяется другая, и обе сливаются воедино, т.-к. бабушка переживает грех Веры, как свой. Здесь—высшая точка сложности и интенсивности действия. Но здесь же точка, приводящая концы к началам.

Ход взаимодействия идет от спокойной фазы к спокойной через ряд лихорадочно несущихся фаз, точнее рисует те отношения между отдельными фазами, благодаря которым все они смыкаются в одно целое—целое драматическое. Потому что, только такое взаимодействие, которому присуще определенное направление к некоторой завершающей фазе (развязке), и которое осуществляется путем особого хода взаимодействия, измеряющего степени приближения действия к завершающей фазе, является тем принципом, по которому строится драматическое целое. Этот композиционной принцип можно назвать «принципом драматического взаимодействия» [167]).

Построенные по двум разным принципам части романа, уже в силу этого, друг с другом не связаны. Из этого затруднения выводит Гончарова фигура Райского, роль которого—в прямом или косвенном взаимодействии со всеми прочими персонажами романа. Следовательно, вовлекая в это взаимодействие весь персонал романа, Гончаров пытался развернуть его, как драматическое целое.

Развязкой романа, как целого, у Гончарова служит развязка его последнего, драматически построенного эпизода о Вере. Это достигнуто тем, что Райский введен последний раз именно в этот эпизод и вовлечен в его драматическую канву.

Таким образом Гончаров развернул «Обрыв» как драматическое целое, но совершенство этой «драмы» не высоко: во-первых, в ней совмещены различные по композиции целые, в силу чего каждое из них центрируется в себе, и в «Обрыве» оказывается слишком много центробежных «сил». Силы же центростремительные, исчерпывающиеся одним Райским, не стоят на высоте задачи. Взаимодействия Райского со всеми персонажами романа мало для того, чтобы придать драматической канве

романа необходимую упругость и крепость. И нужно не мало вникать в композицию, чтобы достигнуть восприятия романа, как целого.

Следует отметить символизм Гончарова, как характерную черту его творчества: фигура Обломова, бабушки, трактовка Тушина и Марка Волохова, сцена, когда Вера останавливается на минуту перед образом и тропинкой ведущей к обрыву, и многие другие сцены, симметризм гончаровских образов—все это может быть рассмотрено, как своего рода символы. Но символы Г. всегда одеты в реальную плоть и кровь. Однако, при всем своем тяготении к художественным обобщениям, Гончаров —величайший мастер «фламандской» школы (впервые параллель между Гончаровым и мастерами фламандской школы провел Дружинин). Гончаров проявил себя удивительным мастером в изображении мелочей повседневной жизни, в жанровых картинах и сценах. «Фламандство» Гончарова идет рука об руку с юмором. Гончаров до некоторой степени возродил традиции Грибоедова и Гоголя; его юмор—в выявлении смешного и жалкого, поскольку они содержатся в мелочах повседневной жизни. Гончаровский юмор теплый и задушевный, и в нем не чувствуется никакого надрыва.

Что касается языка и стиля Гончарова, то этим вопросом специально занимался французский ученый А. Мазон. Перевод отрывков из трактующей об этом XIX главы его книги дает Евгеньев-Максимов [168]) «Импровизация» с одной стороны и «отделка», с другой, эти два понятия, кажется содержат в себе противоречие, а между тем они дополняют друг друга. Язык Гончарова, несмотря на свойственный ему характер непринужденной импровизации, не страдает, однако, ни поспешностью, ни шероховатостью; он отличается «отделкой», но не той кропотливой отделкой, какая характерна для Флобера. Импровизация дала ему жизнь и естественность, два незаменимые качества, которые нам позволяют считать его «мастером в деле живой и легкой беседы», каким Гончаров и был, по отзыву одного из своих друзей; отделка ему дала лоск и совершенство, не нарушая в то же время естественности»..... «Это один из чистокровных русских и образованных петербуржцев, и вовсе не космополит. У него не найдешь ни галлицизмов, ни германизмов»..... «Его язык остался таким, каким его сделали происхождение и жизнь; гибкий, ясный, вполне рисующий ту среду, которую он изображал»..... Стиль Гончарова «прежде всего, стиль наблюдателя, у которого более всего развита зрительная восприимчивость и старание передать словами ощущение видимой вещи. Он точен, ясен, колоритен, в особенности в «Сне Обломова». Фразы следуют друг за другом, твердые, как-бы закругленные, ровным темпом, спокойно нанизывая деталь за деталью, и иногда, когда это нужно, обстоятельно повторяя одну из них, развертывая постепенно рассказ с величавым спокойствием, которое заставляет вспоминать о гомеровском эпосе. Во всем этом проглядывает любовь к повседневной жизни и выявляется спокойное настроение духа, которому нет примера в русской литературе.»

Издания сочинений: Собр. сочинений. 9 т. т. Изд. Глазунова, 5-е Спб. 1916 г.
Собр. сочинений. 12 т. т. Изд. А. Ф. Маркса Спб. 1912.
Ляцкий. Гончаров. Изд. 3-е „Северные огни". 1920.
Евгеньев—Максимов. И. А. Гончаров. Гиз. 1925.
Переверзев. К вопросу о социальном генезисе творчества Гончарова. „Печать и Революция", 1923, кн. 1-2.

XI.

Александр Николаевич Островский.

(1823—1886)

Родился 31 марта 1823 г. в Москве
1835 г. Поступил в 1-ую Московскую гимназию, которую окончил в 1840 г.
1840—1843 г. г. В московском университете.
1843 г. Служил в Совестном суде.
1845 г. Поступил в канцелярию Московского Коммерческого суда, где служил до 1851 г.
1850 г. Участвовал в „литературной экспедиции".
1886 г. Был назначен заведующим репертуарной частью Имп. Московских театров.
Умер 2 июня 1886 г. в селе Шлыкове, Кинешемского уезда Костромской губернии.

По богатству наследия, оставленного писателем в истории русского театра, литературы и языка, А. Н. Островский представляет собой одно из исключительных в отмеченных областях науки явлений. „Положение мое в русской драматической литературе... беспримерное,—писал однажды сам Островский в письме к И. А. Всеволожскому... более трети столетия в истории русской драматической литературы назовется моим именем"[169]). Быть может, эта именно совершенно об'ективно самим драматургом установленная „беспримерность положения" способна об'яснить тот уровень современных научных знаний об Островском, который мы должны будем определить, как момент *начала* научного осмысления этой большой историко-театральной проблемы. Проблема эта не только не освещена в достаточной степени, она *не осознана*. Правда, уже среди современников Островского находились такие, которым ясна была значительность драматургии колосса русского театра. Придет то время, —возвещал в своих ценных воспоминаниях об Островском Сергей Васильевич Максимов,—„когда Островский вновь воссияет во всей своей бессмертной гениальности. Не мы будем свидетелями этого события, но, памятуя участь Шекспира, любимого и популярного при жизни, и совсем забытого потом на целое столетие,—твердо верим, что не только в отечестве, но и в Европе поймут нашего Островского, дорого оценят его и удивятся ему"[170]). Это писалось в конце прошлого века, но даже и в последнее время возможны еще и уместны были *приглашения* начать изучать Островского. Всего чаще эти призывы исходят от людей, близко стоящих к театру, который меньше всего можно было бы упрекнуть в невнимании к Островскому. Рядовой театральный критик пишет в *1911 году*: „Поистине же русский национальный театр следует

назвать „Театром Островского“, и не только чтить великого драматурга, — что чтить! чтут и слепую бабушку! — а молитвенно изучать сокровищницу юмора, бытовой правды, психологической ясности, душевной красоты, которая заключена в творениях Островского“...[171]). Значительную роль в ознакомлении нашем с Островским сыграл столетний его юбилей (со дня рожд., 1923), отмеченный рядом сборников и монографических работ. Однако, до сих пор мы не имеем еще полного академического собрания сочинений Островского. Много пустых страниц в биографии (первая серьезная попытка составления биографии,[172]) принадлежащая покойному Долгову, датируется 1923 годом), и в совершенно недостаточной степени изучена поэтика Островского.

Эпоха, в которую появился на арене русской общественности А. Н. Островский, отмечена значительными сдвигами в области экономики. Денежное хозяйство, развитие которого намечалась еще в Московской Руси и определеннее сложилось уже в 18-ом и в первой половине 19-го века, внесло ряд изменений в социально-экономическую структуру общества. Феодальные отношения землевладения поместного заменяются постепенно новыми формами эксплоатации, формами вольного найма.

Технические усовершенствования ведут к развалу крепостного хозяйства; в среде крепостных формируются зажиточные группы, „крепостная буржуазия“, еще задолго до акта 1861 года ломающая все преграды и выходящая на путь индивидуального обогащения. Современный историк вызван к необходимости констатировать „важные социальные результаты сказочных успехов предпринимательства купеческого в 1820 годах рядом со столь же внезапным крахом предпринимательства дворянского. Дворянство продолжало господствовать, но историю двигало уже не оно, по крайней мере не оно одно“[173]). В строительстве новой жизни значение роли феодалов заметно ослабевает. Намечается социальная переслойка. Часть дворянства, дотянувшаяся до капиталистических форм хозяйства, влилась в состав буржуазии, — но это была очень небольшая часть. В массе же буржуазия формируется из русских Хорей, сумевших пообжиться и капитализироваться еще до 1861 года. В связи с этим, отмечается факт перехода ценностей из рук дворянства в руки торговцев. 1861-ый год, завершивший весь процесс подготовки перехода к новым формам хозяйства, открывает собою второй, еще более интенсивный период капитализации; начинается „вторая стадия, когда обрабатывающая промышленность приобретает еще более видное значение в экономической жизни... выдвигаются вперед торгово-промышленный и рабочий класс“[174]).

Каковы взаимоотношения отдельных классов в эту эпоху? Дворянство судорожно цепляется за остатки былого могущества, тщетно пытаясь с помощью правительства обеспечить за собой большие права на эксплоатацию низших классов, чем права конкурента-купечества. Купечество осознает свою жизненную роль, отвоевывает, одну за другой, социальные

позиции. Труднее всего проходило самоопределение интеллигенции. Кто господин данного положения? Этот вопрос разрешить в „переходные" эпохи нелегко. Для рядового интеллигента ясно было, что ряд внешних изменений (бытовых, социальных) внесен экономикой, деньгами Деньги разрушили поэзию старой усадебной жизни. Об'ективные же факты, доказывающие прогрессивную роль капитала, тогда еще не замечались. Камандующая роль, которую завтра сыграет капитал, не была достаточно очевидна, верилось в возврат старого. Вот почему передовая часть интеллигенции хотя сильным этическим порывом и превращается из „торжествующих" в „кающихся дворян" но стоит еще крепко на стороне старых дворянских традиций — и, теряя, оплакивает их. Купец усиленно замалчивается в литературе. „У Тургенева, Достоевского, Толстого действующими, а не только упоминаемыми лицами являются дворяне, чиновники, военные, интеллигенты; буржуазия же если и представлена, то лишь эпизодически, почти как nature morte. Попытки создать художественные типы буржуазной среды, и притом типы положительные, если и делались нашими классическими писателями, то неизменно заканчивались полною неудачею..."[175]). Потребность в реальной форме воплотить новый социальный слой осознается отдельными личностями (В. П. Боткиным, напр., см. „П. В. Анненков и его друзья", П. 1892 г. Стр. 524), но художественная литература либо чуждается, либо брезгливо поджимает губы, допуская буржуазные пиджаки и поддевки в беллетристику. Особенно резкую по отношению ко всем этим Колупаевым и Разуваевым политику повели западники, а позже—народники. У всех на виду были те социальные противоречия, которые успел внести капитал в ход жизни Западн. Европы. Русским радикалам, не оперировавшим еще научным марксовым методом, казалось возможным как-то обойти капитализм и сразу из феодального порядка на спине крепколобого российского мужика попасть в светлое царство социализма. Отсюда—неумеренные надежды на мужика. „Человек будущего в России мужик, точно так же, как во Франпии—работник—писал в 1851 г. Герцен. Отсюда—и яркие попытки фейербаховца Добролюбова[176]) заклеймить купца, умалить ту об'ективную его силу, которую почувствовал художник Островский[177]). В момент же выступления на творческий путь Островского русская литература, как мы уже сказали, совершенно замалчивала купца. Вспомним, как хитроумно отозвалась графиня Растопчина о первой комедии Островского: chaque chose et chaque oeuvre a les defauts de ses qualités. Вспомним, как с брезгливой гримасой отзывался Щепкин о „смазных сапогах" героев О-го. Русскому барскому обществу неприятно было смотреть на купца на сцене, оно тянулось, как Прежнев в „Не сошлись характерами" — к „маркизам..."

Островский один из первых в русской литературе увековечил в художественных образах русскую буржуазию. Какими глазами он смотрел на описываемые явления? Глазами того массовика—разночинца, убеждения которого складываются не для широкого, а „для домашнего употребления", „про себя", который не имел ни

какой прочно определившейся политической линии. Каким путем формируется личная окраска событий в творчестве Островского? Путем скрещивания и переплетения влияний отдельных политических групп интеллигенции. Каждая попытка оценки нарождающегося быта у Островского легко может быть отнесена ко взглядам той или иной группы. Но уложить всего Островского в одну рамку нельзя. Островский не был ни западником, ни славянофилом, именно поэтому так легко и свободно переходил он из лагеря западников к „Москвитянину", от Тертия Филиппова в лагерь „Отечественных Записок". Сегодня ярый жорж-зандист, поражающийся нелепости церковных куполов, завтра с большой искренностью возглашающий:

— С Тертием да Провом[178]) мы все дело Петрово назад повернем!

Сегодня друг Филиппова, завтра поклонник Щедрина; в 1851 г. он уверяет Погодина что „по своему характеру" он всеми силами будет поддерживать „Москвитянин"[179]), а в 1856-ом пишет в письме И. И. Панаеву: „Поверьте, что я всею душою предан „Современнику"... В очень искреннем и душевном по тону письме к Н. А. Некрасову Островский пишет (в 1869 году): „Дорогой мой Николай Алексеевич, зачем вы пугаете людей, любящих вас! Как Вам умирать? С кем-же тогда мне итти в литературе? Ведь мы с Вами только двое—настоящие народные поэты, мы только двое знаем его („народ",—А. Б.), умеем любить его и сердцем чувствовать его нужды без шаблонного западничества и без детского славянофильства. Славянофилы наделали себе деревянных мужичков да и утешаются ими. С куклами можно делать всякие эксперименты, они есть не просят..."[180]).

Островский был прежде всего „изобразитель „об'ективного" в жизни". „К этому об'ективному Островский относился по разному, сообразно эволюции своей психологии, разделявшей судьбу психологии той социальной группы, к которой принадлежал он"[181]). Сила его таланта не в глубине социального анализа,—а в поражающем умении схватывать и художественно преображать об'ективные процессы, формирующие историю его времени. Перечитывая томики сочинений Островского, мы не раз удивимся гениальной способности острого наблюдения и уловления об'ективных сторон жизни, не раз задумаемся над яркостью и точностью данных Островским бытовых иллюстраций к целиком ненаписанной еще истории русской общественности.

В ряде критических исследований (Коропчевского, Фомина, Ор Миллера, Potouillet; из новейших работ—Н. Кашина, „Печать и Революция" 1923, III; Шамбинаго, ст. «Пучина» в сборн. об Островском под ред. П. Когана; Чучмарева, В. Полянского и друг.) с достаточной полнотой и ясностью отмечены эти об'ективные факты, отраженные в сочинениях драматурга.

Островский нашел рукопись,—об этом он сам об'явил в № 119 «Московского Городского Листка» от 3 июня 1847 г.,—«рукопись эта проливает свет на страну, никому до сего времени в подробности неизвестную и никем еще из путешественников неописанную.

Страна эта, по официальным известиям, лежит прямо против Кремля, по ту сторону Москвы-реки, отчего, вероятно и называется Замоскворечье»... Что представляло собой это «открытое» Островским Замоскворечье? Здесь, в этом купеческом уголке, Островский наблюдал явления деформации быта. Сам он родился (31 марта 1823 г.) «в доме дьякона церкви Покрова пресвятой богородицы, что на Голиках, на сквозном участке между Малой Ордынской и Голиковским переулком Замоскворечья. Место было историческое. Здесь легкой рукой Ивана Грозного впервые на Руси был построен на Балчуге кабак. В 30-х годах 19 в. здесь уже остро чувствовалась грань между старым и новым миром. Отходил в область предания старый родовой уклад московской жизни, оберегаемой старым, забытым на пустырьке, бесзубым будошником с нелепой алебардой, в тяжелой сермяжной броне. Но уходил не сразу, постепенно, и «медленным шагом и с опасливой оглядкой» «пробиралась по стогнам богоспасаемого града Москвы» чужая, «не наша цивилизация» (С. Максимов, «Русск. Мысль», 1897, I, 40). С фактами этой, уродливо преломлявшейся в условиях русской действительности, цивилизации, Ал. Ник. знакомился еще в доме отца своего, с 1840 года занимавшегося частной адвокатурой [183]). К Николаю Федоровичу часто захаживали сами с просьбой заморить какого-нибудь конкурента, либо «такое прошение написать, чтобы в Сибирь сослать по этому прошению» [184]). Правда, купец уходил отсюда не всегда вполне удовлетворенным: Николай Федорович не был тем жалким ходатаем по делам, который юлил, как Сахар Сахарыч перед Брусковым. Он был образован, достаточно обеспечен и, следовательно, мог стать в несколько независимое от клиентов положение. Но,—как справедливо замечает Долгов [185]) —самые приемы его клиентов могли навести на мысль о том, как рисуют себе обитатели Замоскворечья тип заступника их интересов. Практика отцовская настолько заинтересовала Александра Николаевича, что он и сам решил пойти по отцовской части: окончил 1-ю московскую гимназию и, один из всего выпуска пожелав стать юристом, 18 июня 1840 г. подал заявление о том, что желает «для усовершенствования себя в науках, поступить в императорский Московский университет на Юридическое отделение» (см. А. Е. Нос. «А. Н. Остр.», биограф. оч., глава VII). Однако, не закончив университета, выйдя из него в 1843 г. в мае, Островский в сентябре того же года служил уже в канцелярии Московского Совестного Суда, а 10 дек. 1845 года перешел в Московск. Комерческий Суд на жалованье 4 рубля в месяц. Но не жалованье, конечно, привлекло О-го. На вопрос «молодого человека», направленный к одному из героев Островского, Досужеву: «Какие выгоды доставляет тебе твое занятие?», Ал. Никол. мог вместе с Досужевым ответить:

— Выгоды довольно большие! а главное—что ни дело, то комедия...

А дела были вот какие: ссоры между «отцами» и «детьми», семейные дела (в Совестн. суде) да сделки товарные и денежные, по векселям о несостоятельности и проч. (в Коммерч. суде).

Об'ективный исторический процесс первоначального накопления капиталов захватывал все уголки жизни, вовлекал в торговый оборот помещиков, кулаков, деревню. Кулаки скупают хлеб,шерсть, металл и перебрасывают из одного района в другой. Но накопление прибыли на почве одного лишь развития междурайонной торговли не может итти успешно, поскольку прибыль накопляется исключительно в результате эксплоатации потребителя. Экзотические продукты, ценившиеся дорого (на месте продажи дороже, чем на месте покупки), могли иметь только ограниченный круг сбыта—среди имущих классов, что также ставит границы накоплению торгового капитала. Период накопления тяжким бременем ложится не только на плечи потребителя, но и на трудящуюся, эксплоатируемую, служилую массу, с которой стараются на всем урвать (уменьш. заработн. платы, платы за заказ), и на производителей (кустарей). В области промышленности развитие капитализма на Западе также диктует необходимость усиления эксплоатации трудящихся, создавая опасность для осталых форм российского производства. Резко поставленная необходимость быстрого накопления развивает предприимчивость у героев торгового капитала. Развивается бешеная погоня за деньгами, с какими бы трудностями и нравственными паденіями она на сочеталась. Приемы накопления принимают безобразные, уродливые формы.

Капитал приносит с собой угрозы об'ективных кризисов, банкротств. Самсон Силыч по-своему использует эту угрозу Читая в газете целый ряд волнующих его, творца капитала, об'явлений о банкротствах и в ответ на несмелые свои предположения о том, что разорившийся „по—приятельски отдаст", выслушивая неизменный ответ Подхалюзина „Сумнительно—с", Большов тревожится. Кредит, без которого немыслима торговля, представляет для него совсем ненадежную статью: у Большова накопилось векселей „тысяч на сто с процентами", а он бы их „за полтину серебра" отдал: „должников—то по ним, чай, с собаками не сыщешь". Самсон Силыч—рыцарь периода накопления. Он живет не для себя и не для собственного удовольствия. Он только ничтожная пешка в сложном историческом процессе, его собственная роль в котором ни им, ни его ближайшими преемниками еще не будет осознана. И когда в мозгу Большова сверлит мысль об'явить себя банкротом, то, строго говоря, „злой умысел" его легко может быть понят и оправдан пред лицом истории Конечно, нет ничего легче, как говорит Н. Котляревский, по пьесам Островского „составить перечень разных смешных сторон купеческой жизни, составить список всевозможных пороков и чудачеств, столь обычных в купеческой среде старого времени" [186])—эту задачу прекрасно выполнила публицистическая критика, в первую голову, Добролюбов. Но что может дать науке такая перелицовка действительности? Винить людей нечего. Надо учесть об'ективные исторические факторы, заставлявшие купечество быть именно таким, а не иным. Если Добролюбов мог возмутиться Большовым, то мы должны понять, почему нравственная оценка поступка в глазах Большова играет роль несостоятелного аргумента. Зрело рассудив и узнав мнение

окружающих, Большов решается отказаться от всего в жизни (капитал для него все: сила, власть, честь, имя купеческое...) ради того, чтобы спасти самый капитал от эпидемии банкротств, от экономической бури...

Самая условность и изменчивость человеческой морали чрезвычайно ярко выступает в такие переломные эпохи. Этические принципы и общие места морали приобретают совершенно иную окраску в конкретной перековке их Подхалюзиными и Большовыми. Религия привлекается в качестве фактора, помогающего строить новую жизнь (см. репл. Русакова в «Не все коту масленица», д. 2, явл. 6). Фетиши человеческого сознания: совесть, стыд, переоцениваются; страхом пред опасностью быть заклейменной каким-нибудь неэтичным поступком не запугаешь даже «слабый пол». Лидия Чебоксарова в ком. «Беш. деньги» (написанной позже, в 1869 году) знает твердо, что «страшней бедности ничего нет», а порок: «Что такое порок? Бояться порока, когда все порочны, глупо и нерасчетливо. Самый большой порок—есть бедность...[187]). Я теперь решилась называть стыдом только бедность, все остальное для меня не стыдно...» Если сытая дворянская психология допускала еще отказ от погони за „благами жизни“ и искала утешения в у х о д е из мира наскучившего довольства (в форме, напр., удаления в монастырь: Лиза Калитина), если период отцветания аристократии был окутан поэтической дымкой внешнего барского пренебрежения к вопросам бюджета, то жизнь новых людей строится на основах точных торговых выкладок и бухгалтерских балансов. По этому „принципу“ равняется мораль: долг, честность и проч. „Хорошо, что у меня твердая воля,—говорит Васильков («Беш. д.»),—и я, как бы ни увлекался—из бюджета не выйду. Эта строгая подчиненность однажды определенному бюджету не раз спасала меня в жизни“. Классовые интересы (в начальный период накопления) оправдывают воровские приемы в торговле Титов Титычей и Самсон Силычей. «Не помимо пословица-то говорится: «не обмануть—не продать» (Соч. О-го, т. 1, 1919, с. 13). Если обмануть кого—«что за беда», говорит Степанида Трофимовна, оправдывая Ширялова, сметливого купца-плута,—«не он первый, не он последний: человек коммерческий. Тем, Антипушко, и торговля-то держится» («Семейн. карт.»). И долго еще, около половины века, приходилось русским Антипушкам изворачиваться в плутовской ловкости, покамест, наконец, не прикопился солидный капитал, пока дальнейшее обогащение не пошло более нормальными, не явно хищническими путями. Делец 60—70-х годов, эпохи, когда капитал мог сочетаться с честным трудом (1874: «Трудовой хлеб»), корректный, образованный буржуа Савва Геннадич Васильков говорит: «Честные расчеты теперь современны. В практический век честным быть не только лучше, но и выгоднее». Так куется мораль класса; в поражающе остром обнажении показал нам все перипетии этой ковки А. Н. Островский, большим художническим чутьем проникший в сущность нарождающихся отношений эпохи.

Не ушли от глаз Островского и факты расслоения и перекласси-ровки общества. Сословия уже перестают определять настоящее разли-

чие в общественной значимости. Часть дворянства, бросившаяся в делечество (чаще всего, как герой «Бешен. денег», нажившая капитал на железнодорожных подрядах), вливается в формирующийся класс буржуазии, преодолевая фетиши кастовой морали. Таковы Васильков, Иван Сем. Великатов (в «Тал. и покл.»). Однако, не только в пьесах Островского, но и в жизни такие «деклассированные» дворяне насчитывались единицами, масса же теряла под собой почву, проживая поместья и не надеясь на реставрацию былого могущества. Листопаду барства драматург посвятил целый ряд пьес. Привычка к широкой жизни, безрасчетная трата денег разорила семью Чебоксаровых («Беш. деньги») и Прежневых («Не сошл. характ.»). Отпрыск старой аристократической семьи, Поль Прежнев, чувствуя ускользающую из под ног почву, цепляется за последнее средство: брак с купчихой Толстогораздовой. Однако, оформившееся классовое самочувствие подсказывает Серафиме Карповне необходимость разрыва с «прожигателем» Полем. «В нашем купеческом кругу,—пишет она,—не принято отдавать деньги...Что я буду значить, когда у меня не будет денег? Тогда я ничего не буду значить! Когда у меня не будет денег—я кого полюблю, а меня, напротив того, не будут любить. А когда у меня будут деньги—я кого полюблю и меня будут любить, и мы будем счастливы». Так неудачно кончилась попытка дворянина со знаменательной фамилией П р е ж н е в а удержать за собой капиталы купчихи Толстогораздовой. Об'ективный ход истории намечал совершенно противоположные явления, явления перехода капитала из рук промотавшихся Прежневых, Вихоревых, Чебаковых к купечеству. Ермил Зотычи Аховы бродят и плутают по огромным барским особнякам («Не все коту...», сц. 2, явл. 1); Васильковы скупают имения и заводы Чебоксаровых («Беш. деньги»); Восьмибратовы берут ни за что леса Гурмыжских («Лес»), Дерюгины—владения шикарных барынь Реневых („Свет. да не гр.")... Вообще редкая из пьес Остр. после 1870 г. обходится без той или иной разновидности типа оскудевающего дворянина («Беш. д.», «Лес», «Не было ни гроша», «Поздн. люб.», «Труд. хлеб», «Волки и овцы», «Последн. жертва», „Жен. Белугина", «Бесприданница», «Дикарка», «Светит да не греет», «Не от мира сего»...) Этим типам противопоставлен homo novus, характеризуемый прежде всего тенденцией накопления. Намечаются два противоположных лагеря: „собирателей„ (Васильков и ему подобные) и «прожигателей» капитала (Вихорев, Телятев, Кучумов, Копров, Дульчин, Паратов, Лупачев, Окоемов и проч.). Салай Салтаныч устанавливает определенное отношение к этим типам:

— Нажил деньги—человек, прожил деньги—дрянь! („Посл. жертва", д. 3, явл. 11). То же говорит и Курослепов в „Горячем сердце".

— Нажил капитал, вот тебе и честь! Что больше капиталу, то больше и чести...

Наконец, Платон Зыбкин,—тоже homo novus, который делит людей на два лагеря: „либо патриот своего отечества, либо мерзавец, своей жизни", говорит (в девятом явлении 1 действ. „Правда хорошо, а счастье лучше"):—Кто проживает только готовое... тот—мерзавец своей

жизни. Поражающе глупы все эти "мерзавцы своей жизни" и бестолковы, как Гурмыжская. Кличка самодуров с большим успехом должна была подойти к старым эгоисткам—Мурзавецкой, Гурмыжской, Уланбековой, словно страшно обеспокоенным заботой как бы скорее порастратить капиталы, как бы вдоволь под конец насладиться властью над зависящими от них людьми. Когда владения пораспроданы, капиталы порастрачены, для добывания денег прибегают к аферам вплоть до операций с подложными документами, до шантажа (Мурзавецкая). Вся тургеневская поэзия под напором экономики рассеивается, класс деморализуется, разлагается... «Лишние люди» и «умные ненужности» Тургенева и Герцена уходят из русской жизни, отпеваемые Островским. С традиционного типа Островский, по слову П. Когана [188]) сорвал покров мечтательности, грусти и благородства и выставил его в самых непривлекательных чертах.

Но не ускользнули от внимания Островского, этого гения наблюдений, и нездоровые явления в купеческой среде. В ряде пьес драматург заклеймил тяготение купечества (и особенно, конечно, представительниц слабого пола) к внешнему лоску и блеску, к наружному европеизму. Открывается занавес в «Семейной картине». На сцене Марья Антоновна. Смотрит в окно. «Сестрица! сестрица! офицер едет!.. поскорей сестрица!.. с белым пером! Матрена Савшина (вбегает): Где, Маша, где?.. Может быть, этот самый офицер, выйдя в отставку, смущал сердце Дунюшки в образе Вихорева («Не в свои сани»...) В другой комедии («Правда хорошо») недальновидные родственники хотят выдать Поликсену Амосовну Барабошеву за генерала в рассуждении того, что деньги—все те же, но лучше отдать их вельможе, чем суконному рылу (д. 1, явл. 6). Но такой трагической развязке не бывать. Благодатный случай, grata persona в драматургической технике Островского, разрушает барабошевские планы, и Поликсена выходит за Платошу Зыбкина, человека дельного и современного. С течением времени нездоровое увлечение европеизмом изживалось, у купца оставалось достаточто досуга, чтобы иметь возможность пополнить свой умственный багаж. «Купец, говорящий во имя интересов рынка, уже не тот аршинник, который двумя головами сахара в пользу городничего отстаивал свое право обмеривать и обвешивать. Нет. За этим купцом иногда целый мир разнообразных потребностей»... [189]) Учитывая своего «заказчика», Островский в докладн. записке об устройстве театра в Москве, констатирует тот факт, что в умственном развитии торгового люда «наступила пора, когда эстетические удовольствия и преимущественно драматические представления делаются насущной потребностью». Савва Геннадич Васильков, занимавшийся чистой и прикладной механикой, изучавший сферическую тригонометрию, владеющий всеми европейскими языками, обозревавший технические сооружения на Суэцком канале, либо образованный Флор Федулыч Прибытков,—уже не предлагают женам устраивать «вечера» со свечами в гостиной и примитивной музыкой гитариста Гуслина да гармониста Разлюляева,—они едут с ними в столицу, чтобы

послушать Патти („1000 рублей за ложу не пожалею"); Лидия Чебоксарова не плачет, как Любочка Торцова, над незатейливыми «романсами» Мити, она сама играет Страуса и Гунгля на фортепиано и слушает Росси и Кадуджу... Попутно с усложнением жизненных запросов, оформляется и сознание классовой мощи, важности собственной роли в жизни. «Современному купцу,—пишет Ф. Достоевский [190]),—уж не надо залучать к себе на обед «особу» и давать ей балы; он уже братается и роднится с особой на бирже, в акционерном собрании, в устроенном вместе с особой банке; он уже теперь сам лицо, сам особа»... Правительство расширяет политические права и привиллегии купечества [191]). Русский буржуа 60-х годов мог уж с большим апломбом заявить:

— Уважать нас оченно надобно. Особенное нам должно итти уважение супротив других людей... Ты богатого человека блюди пуще ока своего... Потому что для нашего брата, ежели что захотелось, дорогого нет... Ведь, богатство-то чем лестно? Вот чем: что захотел, что задумал только—все твое... Коли вся жизнь-то... может не одной даже сотни людей в наших руках, так как нам собой не возноситься... (»Не все коту масленица», сц. 1).

Однако, настоящего уважения к себе этим „возносящимся" купцам пришлось добиваться долго. Все эти Аховы, Подхалюзины, Большовы—бывшие крепостные, мальчишками приходили из деревни, проходили последовательно путь от Тишки до Большова, обзаводились бакалейными, москательными и красными лавчонками и торговали, заражаясь рядской психологией, перенимая у вышедших уже в люди богатых рядских соседей рядские-же обычаи, рядской язык. Но то, что они выходили из к р е п о с т н о й среды, предопределяло отчасти и рядской быт. Самодур, выйдя в люди, сознательно подражал барскому обиходу, вспоминал о барских затеях. Если бар уважали и им служили, то и ему хотелось быть об'ектом поклонения. Но у бар была исконная культура, за барской спиной были века, ими созданные, их исторической ролью отмеченные. Баре получили заграничное образование, у купца не было простой грамотности: „такое наше воспитание: биты много"... Поэтому подражание выливалось в грубые формы: уважение не приобреталось, а требовалось, покупалось. „Меня не уважать! чтобы я перенес такую обиду от дряни, от учителишки! Меня никто не смеет обидеть. Я обижу, я и помилую, а то деньгами заплачу" („В чуж. пиру", Брусков). И внешнего почета, конечно, добивались: „деньги проклятые, растаешь перед ними" (Круглова, „Не все коту"), но настоящего уважения, уважения, с которым, например, отзываются окружающие о Прибыткове („Посл. жертва"), пришлось прождать еще долгие годы, пообтесаться, изменить приемы торговли, принять участие в создании собственной культуры, стать в позицию защитника не только своих узко-классовых, а общих интересов „всего народа". Такова обычная позиция нового класса, отвоевывающего командующую роль в обществе. Таким именно выразителем интересов всей нации написал Островский торговца Минина. („К. Зах. Мин.-Сухорук"), вложив в его уста (во 2-м акте) монолог о н а р о д н ы х стра-

даниях, об ограбленном и разоренном народе. Современник писал, что оригинальность пьесы Остр. заключается в трактовке типа Минина, который „выходит какой-то смесью Русакова с Жанной д'Арк[191]). Владелец двух дворов в Нижнем, мясоторговец и рыботорговец по профессии, обладатель солидного по тому времени капитала с годовым оборотом в 300 рублей, Минин, разумеется, выражал классовые интересы, ибо волжские торговцы были заинтересованы в восстановлении порядка больше, чем кто-либо. И если Минин Островского льет слезы над народными страданиями, то реальный, исторический Минин для ведения войны облагал городскую бедноту налогами, которые взыскивались довольно бесцеремонно. Конечно, прав Платонов, говоря, что это вызывалось не личной жестокостью Минина,—замечает по эт. поводу И. Кубиков,[192]) но это во всяком случае и не та идиллическая картина, которая рисовалась Островскому. Минин для него всегда оставался общенациональным героем. В „Записке" об устройстве. национ. театра он писал о памятнике Минину:

— Там, в виду торговых рядов, на высоком пьедестале, как образец русского патриотизма, стоит великий русский купец Минин.

Интересы буржуазии совпали в глазах Островского с интересами общенародными. Великий художник, не обладавший острым политическим умом, он и не догадывался о тех противоречиях, которые скрывались в недрах развивавшегося буржуазного строя...

...Публицистически-дидактическая критика немало внимания уделила „положению женщины по произведениям Островского"[193]) Общим местом стало говорить о домостроевских началах в семье „по Островскому" —же, об угнетении женщины и проч. С этим спорить трудно: для чувствительного сердца моралиста-критика выбор темы весьма удачен. Однако, современный критик может спокойнее, терпимее отнестись к этому явлению. „Если мораль есть целесообразная организация психик данного класса,—говорит З. Чучмарев ,—то спрашивается, не надо ли было держать в ежовых руковицах творцу капитала женщин из „Семейной картины", которые перемигиваются с уличными молодцами и рвутся из дома распить „мадеру у Симонова монастыря"...

Женщина легко могла разрушить капитал, „творчество капитала требовало подтянуть воли всех домашних врагов его к основной задаче—целесообразное приспособление психик к классовым задачам".

Экономика строго регламентирует организацию семейной жизни, не считаясь с душевными побуждениями. Слабые натуры,—Негина („Тал. и поклон".), Серафима („Не сошл. хар.'), Юлия Павловна („Посл. жертва"), натуры, ищущие материального благополучия,—Наташа („Труд. хлеб"), Чебоксарова („Бешен. деньги"), Евлалия („Невольн.") подчинятся ходу вещей и примирятся со своим положением. Натуры более сильные, Кашерина, Лариса Огудалова, попытаются пойти против течения, преодолеть бытовой уклад. Тогда столкнутся психики разных порядков, а так как мощная натура не захочет примириться с данным положением вещей,— победит капитализм, и трагически погибнет Катерина, в царстве денег

мечтавшая о крине небесном, и Лариса, затравленная экономикой и разыгранная в орлянку („Бесприд." д. 4, конец явл. 6-го)...

Яркое отражение нашел себе в творчестве Островского и разночинец, интеллигентный пролетарий, пользовавшийся неизменной симпатией драматурга. Жизнь среды, окружавшей поэта, диктовала необходимость сочувствия к интеллигенту, экономически—бессильному, морально-угнетенному, не смеющему протестовать против эксплоататорских „подвигов" Титов Титычей. У всех этих Захар Захарычей, Сысой Псоичей, Оброшеновых, Ивановых („В чужом пиру"), Шабловых, Корпеловых вырабатывается особенная рабья психология, особенная мораль-подчинения и отсутствия выхода, мораль исторически вполне об'яснимая (отсутствием об'единения, не достаточной оформленностью классового сознания). Впрочем, жизнь знала и попытки протеста, но как слабы и безрезультатны они были! „Разговаривать нужно тогда, когда в руках есть что-нибудь",—говорит Барабошев („Правда хорошо", I, 7). А человеку неимущему—молчать да подчиняться, протестовать же—„как можно... с'едят, живого проглотят!" (Кулигин, „Гроза"). Только единицы, осознавшие важность своей общественной функции, не молчат, а подчас крепко и очень крепко бранятся с хозяином, как Кудряш с Диким. Платон Зыбкин за правило считает резать правду—матку в глаза хозяину Амосу Панфилычу. На издевательства хозяина он отвечает насмешкой. „Сейчас мы вставим двойные стекла,—иронизирует Барабошев, напяливая на нос пенсне,—и будем разбирать твои чувства. Платон: В пустой чердак двойных стекол не вставляют". В разговоре с ним же, Платон так оценивает поступки хозяина: „это есть верх необразования и подлость в высшей степени" (д. 1, явл. 7), „Люди необразованные имеют о себе высокое мнение только для того, чтоб иметь высокое давление над нами бедными" (I, яв. 8). „За свое образование,—говорит Платон,—я личный почетный гражданин. Мухояров: Нет не личный, а ты лишний почетный гражданин... Платон. Нет, вы—лишние—то, а я—нужный; я ученый человек, могу быть полезен обществу"... У Барабошева „от этих глупых прениев в горле пересохло" (д. 1, явл. 9), но резонно возразить Платону он не мог. Необходимость пользоваться услугами интеллигентного пролетария осознается денежным человеком, как нежелательная вынужденная крайность. „То то вот и беда, говорит Большов, что наш брат купец—дурак, ничего он не понимает, а таким пиявкам, как-ты (Расположенский) это и на руку"...

Неизменной симпатией Островского пользуется и тот, близкий по душевному складу романтику Островскому, слой в обществе, который бежал от прозаизма жизни, чтобы найти утешение в искусственном мире пылких бравад и актерских поз. История русского актерства знает примеры самого невероятного издевательства над личностью. Тысячи Аксюш, которых Несчастливцевы метили на сцену, оставались простыми дворовыми девками, чесавшими пятки старых Гурмыжских. Понятно, почему те же Несчастливцевы были в стане протестующих; актер, выбившийся на дорогу, становился гневным обличителем помещичьих уса-

дебных мерзостей и лицемерия: „Вы? Вы всю жизнь толкуете о благе общества, о любви к человечеству. А что вы сделали? Кого накормили? Кого утешили? Вы тешите только самих себя, самих себя забавляете. Вы—комедианты, шуты, а не мы. Когда у меня деньги, я кормлю на свой счет двух-трех таких мерзавцев, как Аркашка, а родная тетка потяготилась прокормить меня два дня. Девушка бежит топиться; кто ее толкает в воду? Тетка. Кто ее спасает? Актер Несчастливцев... („Лес“). Не случайно, конечно, выбран Островским такой выразительный фон для Несчастливцева: Гурмыжская с подмоченным прошлым, Улита, дама еще способная к увлечению, еще не „песочный ящичек“..., пошленький гимназист Буланов, приторный Милонов... Фигура российского Дон-Кихота от такого фона во многом выигрывает. Капитал, проникнувший за кулисы театра, заставил актера стонать от грубого меценатства Великатовых, Бакиных, Дулебовых („Тал. и покл.“), Муровых („Без вины вин.“). Нежная, тонкая душа, талантливая артистка, Негина, идет на содержание к богачу Великатову. Великатов—явление самое обыденное в старом русском театре. „Человек в высшей степени почтенный, наш Аристарх—аттестует его Бакин,—душа нашего общества, человек с большим вкусом, умеющий хорошо пожить, человек, любящий искусство и тонко его понимающий, покровитель всех художников, артистов, а преимущественно артисток... И этот, господа, почтеннейший во всех отношения человек и отличный семьянин пожелал осчастливить своей благосклонностью девушку и именно Негину. Что тут дурного, я вас спрашиваю? Он очень учтиво говирит ей: „Хотите душенька, итти ко мне на содержание?“ А она изволила обидеться и расплакаться...“

Кровью обливается сердце у Негиных, но жизнь заставляет смириться и принять именно такой, благополучный, ужасно благополучный конец. И за этим концом не провидится-ли нам что-то другое: не единичная трагедия Негиной, а горе всего российского Театра, стиснутого железной лапой меценатствующего промышленника, горе русского актерского цеха.

Островский всю жизнь рвался помочь этому горю не только одними своими пьесами, а и самым горячим участием в актерской общественной и частной жизни,—но что мог он сделать, колосс с душою ребенка, против меценатских происков капитала? Под конец жизни в руках Островского находилось управление московскими государственными театрами. „Хоть поздно, хоть под конец жизни, но достигнуть цели своих стремлений—утешение немалое“,—писал он 22 авг. 1885 г. Ф. Бурдину. „Утешение“!—оно могло украшать эффектные концы пьес драматурга... Жизнь-же, „желтенькая жизнь“, в последний раз сыграла прекрасную комедию с величайшим русским драматургом в главной роли:

„Я достиг цели стремлений всей моей жизни“,—писал он, будучи во главе московск. театров. И „тут же с ужасом ощутил, что взятая мною на себя задача мне уже не по силам... Дали белке за ее верную службу целый воз орехов, да только тогда, когда у нее уже зубов не стало“...[194])

Второго июня 1886 года А. Н. Островский умер в селе Щелыкове Кинешемского уезда.

Мастерство драматурга Островского еще не в достаточной степени изучено, чтобы целиком можно было бы уяснить себе Островского, как историко-литературную проблему.

Как писатель, Островский явился выразителем большой литературно-драматической культуры. Подобно Шекспиру, закономерно завершившему собой плеяду предшественников и современников (Лилли, Бен-Джонсона, Марло и др.), Островский впитал в себя элементы традиции водевильных и драматических мастеров его времени (Плавильщикова, Полевого, Дьяченко, Ленского, Кони и проч.) Но он же прекрасно знал и классический репертуар, вышел из Гоголя (как выразился Ю. Ф. Самарин: „Гоголь родил Островского“) и преклонялся пред Пушкиным. Трудно указать еще русского писателя, который бы так ревностно, как Островский, следил за иностранной литературой. Он сам перевел на русский язык с украинского—пьесу Кв. Основьяненка „Щыра любовь“, с итальянского—пьесы К. Гольдони,[195]) П. Джиакометти, Теобальдо Чакони, Итало Франки, Маккиавелли („Мандрагора“), Кастельвеччьо, с испанского-интермедии Сервантеса, писал критическую статью о Лопе-де-Вега; с английского он переводит Шекспира („Антоний и Клеопатра“, „Укрощение строптивой“) и пишет критич. заметку о Ч. Диккенсе; с французского переводит de-Leris, Bayard, Arvers, Fouchet, прекрасно знает Жорж Занд, Скриба и друг. французск. поэтов и драматургов (Barrière, O. Feuillet и др.); следит за польской и немецкой драматич. литературой; наконец с латинского переводит „Гециру“ Теренция и дает перевод южно-индийской драмы (по французскому переводу Louis Jacolliot) „Дэвадасси-Баядерка“.

Сравнительно-литературным изучением Островского занимался Н. П. Кашин, давший в 1-ом томе „Этюдов об Островском“ (М. 1912) сопоставления „Пучины“ с мелодрамой Дюканжа и Дино „30 лет или жизнь игрока“; „Без вины винов.“—с драмами 1) Гуцкова „Ричард Севедж“ и 2) „Артур или 16 лет спустя“; „Доходное место“—с „Ябедой“ Капниста и „Горем от ума“; „Горячее сердце“—с „Двумужницей“ кн. Шаховского, „На всякого мудреца“—со „Школой злословия“ Шеридана и „Правда—хорошо...“—с водевилем „Наполеоновский инвалид“. Сопоставления Кашина были затем опротестованы Б. В. Варнеке („Русск. Филолог. Вестн.“ 1913, I), однако несомненно, что общие рамки сюжетов пьес О-го стояли в некоторой зависимости от зап.-европейских и старинных русских образцов. В своей „Истории русск. театра“ (2-е изд.), проф. Варнеке, указывая еще на зависимость „Без вины виноватых“ (1 акт) от пьесы Дюма „Le fils naturel“, совершенно справедливо отмечает то обстоятельство, что „по канве как бы весьма невысокого достоинства О. вышил удивительные рисунки жанра, заслонившего мелодраматичность сюжета“ (стр. 566). И вообще в заимствованную схему Островский вносил такое богатство совершенно своеобразного и оригинального творчества, что „заимствованное“ перерабатывалось в горниле творческого вдохновения драматурга до неузнаваемости. Однако, все эти попытки сближения Островского с другими драматургами ценны постольку, поскольку способствуют

выяснению вопроса о литературной культуре Островского. С этой точки зрения, несомненный интерес представляет сравнительное изучение Островского и Шекспира, Шиллера (ст. Кашина, „Русск. Фил. Вестн", 1917, I), Мольера (ст. М. Кагана), Островского и античных авторов (ст. Малеина в „Бирюче Петрогр. Гос. Театров" 1918, № 8), Островского и русских писателей. Интересный вопрос о степени зависимости Островского от Гоголя, давно затронутый русской критикой, до сего времени не исследован детально. В ст. „Приемы творчества Островского", подитожившей работы проф. Варнеке по стилю Островского, историк театра находит, что по манере творчества Островский в самой основе техники существенно разнится от Гоголя. Вся сила гоголевского письма—в крайнем сгущении красок, в судорожно-нервной, трепетной манере, тогда как рисунок Островского гораздо покойнее, увереннее. Гоголя меньше интересует обрисовка героев—они у него только прекрасное средство для изображения того или иного действия, для того чтобы показать, что именно выйдет из их столкновений. Островский больше обращает внимание на обрисовку душевного мира своих героев, на психологический рисунок чем на самый сюжет, на внешнюю судьбу персонажей.

Однако, факта влияния Гоголя на Островского никто не станет отрицать. Многие типы, тщательно выписанные Островским, намечены в комедиях Гоголя. Одна гоголевская сцена из „Женитьбы" выросла у Островского в целую трилогию о Бальзаминове. „Никто другой, как именно Гоголь открыл Островскому уши на сокровища Замоскворечья, ему самому, впрочем, кажется, мало известного. Вся поэзия ковровой шали, фризовой шинели и подстриженного затылка пошла именно от Гоголя. Правда, смех Гоголя еще вполне чуждый смешливости его классического мичмана, ярко-божественный, творческий смех Гоголя, сверкает у Островского лишь редкими крупицами; правда и то, что Островский не столько смеется сам на выдумку свою, по гоголевски смеется, как нас с м е ш и т, и что ему нужны для этого: то слеза Любима Торцова, то словечки особые, то ужимка, то шарж. Но и он, Островский, и д е т с в о и м п у т е м о т Г о г о л я самобытный и в то же время нераздельно—наш[196]). Островский—прозаик, вслед за Достоевским, мог сказать: „Все мы вышли из „Шинели"... Следы влияния Гоголя (и, вообще, всей поэтической традиции натуральн. школы) очень ясно выступают в „Записках замоскворецк. жителя", и недавно опубликованные первые прозаические опыты Островского еще более подтверждают это положение[197]. Характерны для гоголевской традиции след. поэтические приемы Островского: частые авторские отступления, порою обнажающие авторские приемы; развертывание анекдотического сюжета по „биографическ." канве; имитация беспорядочной речи, гротесковое сочетание взаимно-контрастирующих элементов: эмоционально-патетической речи и ничтожества предмета, о котором идет речь; отступления, побочные эпизоды; приемы намека (отмечен. А. Цейтлиным в „Повести о бедн. чиновнике" 1923, с 33); наконец, ряд текстуальных совпадений с „Шинелью". Самая разработка Островским сюжета шла в сторону ослабления анекдотизма и

привнесения моментов сентиментальной, сочувственной окраски действ. лиц, генезис которой совершенно точно определен Н. Н. Долговым, писавшим в своей последней монографии об Островском (Гиз, 1923, с. 23): „Герой рассказа („Записки замоскв. жит.")—забитый приказный и весь набросок окрашен тем чувством жалости, которое ведет начало от гоголевской „Шинели". „Явное влияние повестей Гоголя" усматривает в „Записках замоскворецкого жителя" и проф. Б. В. Варнеке („Ист. русск. театра", изд. 2-е, стр. 539).

Историки литературы, интересовавшиеся вопросом об „источниках" пьес Островского (главн. образам.—исторических), установили факт знакомства драматурга с целым рядом исторических рукописей и документов (летописей, сказаний) и материалов русского фольклора. Прежде, чем написать „К. З. Минина-Сухорука" Островский тщательно изучал акты, собранные в библиотеке и архиве Археографической экспедиции (речь кн. Пожарского, челобитная слуги Шереметева, воззвания и пр.), сказание Симона Азарьина о чудесах преподобн. Сергия и др. источники (в создании образа Марфы Борецкой отразилось влияние жития Юлиании Вяземской). Аналогичен процесс творчества драматурга и при создании других его исторических пьес. Островский—в оценке событий, в знании фактов—был всегда на уровне современных ему научных знаний, недаром одновременная почти работа над источниками историка Костомарова и поэта Островского дала идентичные результаты в отношении „окраски" событий, затронутых в статьях Костомарова о смутном времени и в „Дмитрии Самозванце и В. Шуйском" Островского[198]) Источником „Снегурочки" послужил, главн. образом, фольклор, как показала Т. Глаголева в оч. интересном опыте анализа „Снегурочки" (помещен. в № 2 „Книги и Революции" за 1923 г.), и памятники древне-русской поэзии: „Слово о полку Игореве", народн. песни („песня о хмеле"), на что указал Н. П. Кашин („Этюды об О.", т. 1, с. 274—8)[199]).

Вообще надо, отметить большие заслуги. Н. П. Кашина в изучении Островского. Едва-ли не самой значительной отраслью работы Кашина следует назвать его текстологические исследования, описания рукописей, занявшие весь 2-ой том его „Этюдов". Не без достаточного основания, Кашин назван профессором Варнеке (также внесшим ценный вклад в науку об Островском) „основателем" ветви формального изучения творчества Островского, изучения его поэтики.

Как сочинитель драматической литературы, Островский разрешает проблему создания такого произведения в котором бы задачи литературы и задачи сцены слились. Мы знаем, что задачи литературного произведения и театрального сценария различны. Для театра нужен текст, сжато передающий необходимое словесное сопровождение действия. Подчас гениальнейшее произведение драматической литературы оказывается невыразимым на сцене, а сильно и искусно сделанный сценарий, в литературном отношении особых ценностей не представляющий, но сделанный с мастерским знанием законов театра,—вроде, напр., „Стакана воды" Скриба,—доставляет истинное наслаждение ценителю искусства театра.

Островский прекрасно учитывает эту сторону дела; „не думайте,—пишет он А. Шабельской—Монтвид („Вест. Евр." 1916, окт., 81),—чтобы форма в драматическом произведении была делом неважным; от нее, главным образом, зависит успех"... Он понимает, что создать поэтический шедевр, это еще не значит написать хорошую пьесу. „Жорж Занд—какой талант, а и та писала комедии плохо",—пишет он Мысовской. Ставя себе задачи создания таких художественных произведений литературы, в которых был бы развернут максимум театральных возможностей, Островский пользуется при этом широкой открытой шекспировской манерой письма, когда в репликах персонажа, острых и ударных, сразу раскрывается волевое устремление персонажа, герои говорят то, что думают. Критика, воспитанная на чеховских пьесах, никак не могла принять этой театральной условности и возмущалась тем, что самые скрытые помыслы героев Островского вырываются наружу с такой наивной откровенностью и четкостью, какие в обычной жизни были бы невозможны. Критика эта забывала, что этой же манерой достигали вершин мастерски-искусного уловления жизни в фокус театра такие гении театра, как Шекспир, в античном театре Софокл, как вообще все творцы классической трагедии, героической драмы и комедии большого стиля. Эта манера письма наделяет героев открытым умом, убедительной речью, большим чувством и той страстной волей, которой суждены трагические потрясения. Чеховский театр, скрывавший истинные волевые доминанты героев за безразличными фразами, дававший безвольных героев, не вступавших в открытую борьбу, а создавших какие-то психологические ребусы, над разгадыванием которых приходилось ломать голову,—этот театр неврастенического упадочничества чужд манере Островского. И только в последние годы, когда в обществе появляются первые предвестники, первые тонкие запахи декаданса, Островский колеблется в манере психологической обрисовки героев и вплотную подходит к театру Чехова[200]).

Однако, искусство драматургии дается Островскому не сразу, дается с большим трудом. Островский ревностно изучает искусство театра во всех его отраслях; изучает. напр., средства актерской выразительности, тщательно штудирует исследование Сеченова о рефлексах головного мозга и кладет сеченовские положения в основу своей (неразработанной) статьи о сценическом искусстве. Однако, даже тонкое знание всех детальных законов театра подчас не спасает его от затруднений в драматургической технике. Боборыкин как-то назвал величайшим недоразумением то, что Островский стал писателем для театра. Это сказано несколько сильно (резкость выражения, отчасти, может быть, определяется некоторыми личными моментами во взаимоотношениях писателей), но доля истины в этом есть. По природе своего таланта, Островский жанрист;[201]) он тяготеет к жанру «картин», в которых сюжетная канва ослаблена до последних пределов. Он мастерски дает картины быта и прекрасно рисует характеры, но он несравненно менее изобретательный мастер в области драматургической сюжетики,—(а между тем, еще в поэтике Аристотеля сказано, что фабула (миф) есть основа и душа трагедии, что без действия

не могла бы существовать трагедия, а без характеров могла бы.) Это не значит, что Островский не обладает искусством свободного расположения действия. Наоборот, сжато и просто у него показано в общем то, что особенно важно, показано в примитиве, взяты основные линии; фабульный скелет, самое сочетание фактов у него в пьесах всегда очень легко прощупать. Построение не запутано, без обратных ходов, этих своего рода драматических контрапунктов; нет загромождения побочными линиями борьбы. Но обычно фабула у него бедна, слаба выдумка на интриги, и подчас (далеко не во всех, конечно, пьесах) заметна слабость напряжения в развитии интриги. Потом: очень часто ему важно показать характеры героев, а не сюжет,[202]— а это ведет к некоторым сценически-излишним отступлениям, слабо экономизируется действие, вводятся ненужные лица. Есть пьесы, которые самим Островским не предназначаются для сцены, такими считает он свои исторические хроники.[203] Посылая актеру Бурдину «Не все коту масленица», он пишет: «это скорее этюд чем пьеса; в ней нет никаких сценических эффектов, эта вещь писана для знатоков; тут главное московский быт и купеческий язык»... (письмо от 17 апреля 1871 г.). Зато есть у него такие пьесы, как Гроза, Лес, Безприданница, На всякого мудреца..., Грех да беда..., Последняя жертва, где изумительные художественные достижения сочетаются с большим драматургическим мастерством, с тонким учетом законов зрительно-слухового восприятия пьесы публикой.

Следует заметить, что самое „разламывание“ (ослабление) интриги в пьесах Островского осознается современной критикой, как закономерное историко-драматическое явление. Б. Томашевский[204] полагает, что Островский намеренно разрушал обычные формы драматической интриги. Для русского театра до Островского привычны были обычаи французской драматургии, „типичные“ тем, что в пьесе с самого начала, с первой „экспозиции“, занимавшей первые явления, задавалась развязка. Во всякой комедии было предопределено, кто на ком женится. В противовес „развязке“, выдвигались препятствия к ее осуществлению, и вся интрига пьесы и интерес заключались в приемах преодоления препятствий, которые иногда осложнялись, „развиваясь в т. наз. „параллельную интригу“ до некотор. критическ. момента в конце пьесы, после которого начиналось распутывание клубка. Обычно интриговала не разгадка, а процесс разгадывания“... „На этом скелете нанизывались остальные художественные элементы, среди которых преобладал дидактизм—моральное оправдание интриги—и резкая типизация героев, форсированная характеристика главных агентов интриги“. Бедность драматич. сюжетных мотивов выветривала интерес к интриге в XIX в. В связи с ослаблением интриги, вводились такие положения, которые оправдывали бы проведение пред зрителем галлереи „типов“, органически связанных с интригой. Самая интрига подновлялась непривычной, контрастирующей с каноном развязкой („Ревизор“, „Женитьба“, „Горе от ума“). Но все это была борьба с традицией внутри самой традиции, мелкие паллиативы, не излечивавшие болезни. „Островский вышел из этого порочного круга, разделавшись с

интригой, сняв с нее интерес. Вместо плотного „узла“ сцепляющихся перипетий-он дает обычно одно только статическое положение. Интерес с развязки снят, она перестает быть определяющим моментом единства действия. Разламывание интриги обнажено Островским его тяготением к жанру „картин“ Весь интерес переносится на статическое „положение, которое вполне последовательно и осмыслялось современной критикой), как художественная постановка „проблем“ социального характера. (О таких „пьесах—проблемах“ мечтал еще Дидро).

Над поэтикой Островского работали Н. П. Кашин, Б. В. Варнеке и в последнее время—В. Г. Сахновский и П. А. Марков.

В „Заметках об Островском“, напечатанных в «Русском Филологическ. Вестник» 1916 г., № 1—2, с. 192—6, Б. В Варнеке отметил один излюбленный Островским прием: прием контрастов.

Прекрасно удавшийся Островскому образ Аннушки становится еще более ярким и определенным потому, что рядом с ней поставлена продувная Евгения. Чистота душевная, правдивость и бескорыстие Аннушки только выигрывают от сопоставления с развращенной, лживой и насквозь продажной женой Бессудного. Этот прием не случаен для Островского, он повторяется очень часто: Катерина—Варвара, Геннадий—Аркашка, Васильков-Телятов, Чепурин-Копров.

Неполный контраст. Наряду с яркими характерами-контрастами, есть у Островского пьесы, где прекрастно выписанным характерам противопоставлены (несомненно, только ради контраста) образы, лишь слегка намеченные. Часто они выводятся только ради контраста в одной к.-либо черте характера. Таковы: умница Глафира и совсем немудреная Купавина («Волки и овцы“), Вера и Ольга („С. не кам.“), Евлалия—Софья, Верочка —Анна Павловна, Зоя—Сусанна, Анна—Василиса („Вас. Мел.“), Жадов и Белогубов—Полинька и Юлинька.

Прием контрастов не нов. Известно, что этот прием был в особен. ходу у французских классиков. (У Расина—отмечена Ф. Д. Батюшковым: «Женские типы в трагедиях Расина» «Сев. Вестн.» 1896, VII, 175, у Мольера пылкий, безудержный Альцест противопоставлен рассудительному Филенту.)

В чем оригинальность Островского? За очень незначительными исключениями (царица Анна—Василиса). Островский не заставляет сталкиваться в общей борьбе представителей противоположных характеров. Наоборот, в громадном большинстве случаев они у него идут рука об руку, дополняя друг друга, подобно мольеровским Филенту и Альцесту (Верочка—Анна Павловна, Варвара—Катерина и др.) Уже по одному этому прием Островского нельзя ставить на одну доску с излюбленной манерой французск. драматургов—классиков. Те чисто внешним образом делили подряд все персонажи, словно на картинах страшного суда, на овец и козлищ и затем вели их друг против друга, как шашки разных колеров. Это сознательное олицетворение противоположных начал, почти всегда отдававшее книжной надуманностью, чуждо Островскому.

Тому же Б. В. Варнеке удалось наблюсти один весьма характерный для Островского мотив о жертвенном характере любви. Трагический

характер любви остро чувствовался и Гоголем (см. В. Гиппиус, Гоголь, 1924, с. 92), у Островского-же этот мотив получает характер определяющего момента, формующего собой самую конструкцию финалов пьес Островского. Если обобщить содержание «Грозы», «Бесприданницы» или «Снегурочки», то получится голый остов, прощупать который легко сквозь самую разнообразную ткань многих пьес. Островского прельщает тема женской любви, увлечения женщины мужскими чарами. Целым рядом женских образов он иллюстрирует мысль о том, что «женщина—творение слабое, увлекающееся», „женщина не может устоять против искательства мужчины и легко может быть обманута, потому что женщина для любимого человека готова всем пожертвовать. „Правда, жертвы бывают разные, как разны природа и характер волнующих страстей, как разны души и наружные формы его героинь. Мелкие душонки уберегают себя от глубоких страданий, зато для Катерины, Ларисы, Снегурки любовь является гибелью. Любовь не щадит и мужские сердца —она губит Льва Краснова; вся трагедия Жадова построена на невозможности принести свою жертву любви иначе, как-после отказа от великих уроков своего прошлого. Но часто даже у выдающихся героев Островского все в любви заканчивается благополучно, — проф. Варнеке об'ясняет такие развязки нежеланием драматура видеть своих героев окончательно погибшими: Островский верит в благополучный исход житейских треволнений.

Из многочисленных работ Н. Кашина по поэтике Островского следует выделить две; первая из них посвящена проблеме символики пьес Островского (проблема эта выдвинута Сахновским, Слонимской и Колиссаржевским) и напечатана в московском журнале «Жизнь» за 1922 г. (№ 3, стр. 5—26).

Выводы автора: Островский—не символист, он художник реалист, но не находяйщийся во власти изображаемого им быта, а, наоборот, распоряжающийся им на правах полновластного господина. Поэтому в 10-ти томах его произведений мы неоднократно наблюдаем пользование такого рода художественным приемом, который имеет близкое касательство к символике. Прием этот заключается в том, что различными вводными моментами и образами Островский освещает в желательном для него духе ту или иную подробность пьесы, делает намек на событие, имеющее быть в будущем. Этим создается в душе читателя настроение, желательное для драматурга. Далее, будучи бытовиком, Островский сумел создавать общечеловеческие образы, являющиеся высоко художественными символами олицетворенных в них человеческих страстей и душевных переживаний. Наряду с купеческим языком, Островский мог возвышаться до символики языка, с легкостью пользуясь символическими выражениями.

Из отдельных наблюдений автора статьи отметим: 1) манеру Островского вкладывать в уста действующих лиц песню, имеющую символическое значение, подготовляющую зрителя к далнейшим сценам и бросающую на эти последние свой особенный отсвет. Таковы—песня

Еремки: «Я на камушке сижу, я топор в руках держу» (в «Не так живи»), символическое значение которой находится в тесной связи с ролью Еремки, научившего Петра, как ему извести жену; песня Полины из «Доходного места»: «Матушка голубушка, солнышко мое! пожалей, родимая, дитятко свое...»; песнь Кудряша в «Грозе», д, 3, сц, 3., явл. 1... думу думает, как будет жену губить...—почему мы слышим ее из уст веселого пришедшего на свидание Кудряша? (гибель Катерины). 2) Сон, как поэтически символический прием. Таков сон Насти (в 1 явл. IV д.) 3) Символика Островского тесно сплетена с реальной жизнью.—Сплошь символична пьеса „Снегурочка", эта „человеческая драма под сказочной оболочкой фантастического сюжета."—Другая статья Кашина [205]) посвящена характеристике одного типа у А. Н. Островского: типа искателя богатых невест. Перед творческой фантазией драматурга этот образ носился в продолжении почти всей писательской деятельности, находя себе воплощение в целом ряде действующих лиц. Неглубокий, необразованный, не останавливающийся ни перед какими средствами для приведения в исполнение своего намерения Вихорев, ищущий руки Дуни, выведен в пьесе наряду с Баранчевским, в сущности, тем же Вихоревым, но уже достигшим своей цели. Затем, образ молодого человека, мечтающего о том, как бы хорошо было, если бы богатая и красивая дама вышла бы за него замуж, а он сшил бы себе голубой плащ на черной бархатной подкладке,—стоял пред Островским в момент работы над повестью „Не сошлись характерами". Повесть тогда не увидела света, и голубой плащ перешел по наследству к другому герою Островского,—Бальзаминову, а в обработанной в сценической форме пьесе „Не сошлись характерами" мастерски нарисована была другая разновидность типа искателя невест—Поль Прежнев. Поль возбуждает в нас сочувствие. Женитьба на богатой не спасла его. Он без вины виноват, потому что маменька его, промотавши все состояние, несмогла воспитать его для жизни и, что всего трагичнее, эту свою ненужность он, Поль Прежнев сам чувствует. Новое, что внес Островский в изображение типа в лице Прежнева—это то, что «драматург обрисовывает перед нами падение целого общественного класса, а именно дворянства, указывая на его постепенное обеднение и даже обнищание, пустую бесшабашную жизнь полную никчемность. Дворянство силою вещей... принуждено было итти на сближение с купечеством, выражавшееся в том, что дворянские детки стали не брезговать женитьбой на купчихах для поправления своих финансовых обстоятельств. Так драматург насыщал свои типы общественным содержанием, благодаря чему они приобретали глубокое социальное значение„. Стремление найти богатую невесту, отмеченное у Вихорева и Прежнева, доходит у Бальзаминова до „упования", до „веры", ради которой он совершает подвиг. „Он не простой искатель невест,—писал о нем критик, [206])—он искатель верующий". В сочетании с его непроходимой наивностью и глупостью, эта „вера и убежденность, с которой он действует и совершает свои „подвиги" и составляет... основу внутреннего комизма, всецело проникающего эту фигуру". Комическая

окраска и есть новость в изображении типа искателя богатых невест, составляющая индивидуальную специфическую особенность Миши Бальзаминова, так похожего на одного из героев крыловского романа „Влюбленный в самого себя"—Аркадия Ильича Завиткова. Затем для типа искателя невест найдена была новая художественная разновидность: Егор Глумов, шантажист большого розмаха, метящий на аферу с генеральской или княжеской невестой с двумястами тысяч и кончающий карьеру в качества secretaire intime у барыньки, которой жить меньше года. Глумов наделен чертами человека, имеющего успех в обществе. Нового представителя разбираемого типа мы видим в лице „совершеннейшего шелопая" Модеста Баклушина, читающего пошлейшие наставления Насте о необходимости „трудиться" и „уроки давать". Наконец, богатую галлерею разновидностей типа искателя богатых невест завершают: плут Егор Копров, ухитряющийся занимать даже у просвирен и трагически кончающий пулей в лоб и запиской: „без денег мне жить на свете незачем", Вадим Дульчин, необыкновенно „легкий в мыслях" прожигатель, и, наконец, „красавец-мужчина" Аполлон Евгеньич Окоемов, подлец первой руки.

Анализ всех разновидностей типа искателя богатых невест приводит автора к такому выводу: рисуя родственные образы, Островский никогда не повторялся—он всегда наделял свои персонажи, если бы даже это были представители одного и того же типа, разными чертами или ставил их в разные положения". Он „окружал своих героев разного рода лицами... благодаря чему его типы, насыщенные общественным содержанием, получали глубокое общественное значение". В своих технических приемах при обрисовке различных разновидностей одного и того же типа драматург часто пользовался двумя приемами:—конграстов и выведения одновременно (в одной и той же пьесе) двух представителей одного и того же типа, причем одно лицо играло второстепенную эпизодическую роль, служа только для большего раз'яснения личности главного персонажа или только дополняя его".

Заманчивым капризом поэтики Островского является его манера давать персонажам „говорящие" имена и фамилии. Этот прием отмечали еще современники драматурга. В позднейшее время им заинтересовался В. Г. Сахновский, в своей книжке „Театр А. Н. Островского", М. 1920, отметивший это изумительное искусство автора делать из живого материяла лиц художественную выборку в духе своей поэтики, (стр. 155). [207] Все имена О-го одноколоритны все они автору книжки „напоминают веселенькие обои.

Все, как на подбор! И удивительно идут именно с той самой стороны каждому персонажу, с какой он его показывает.

Богатого барина Мамаева завут Нилом Федосеевичем. Очень богатый купец приглядывающий за молодой вдовой Тугиной—Флор Федулович Прибытков. А, например, одного крупного дельца с громадным состоянием с Волги зовут Мокий Парменович Кнуров. Или вдового купца лет за сорок, зовут Амос Панфилович Барабошев. Это имена живые, их сама природа, сама жизнь прикрепила к людям подобным тем, кото-

рых описал Островский. А красавца мужчину—зовут, конечно Аполлон, только с присовокуплением отчества—Евгениевич.

Это весьма тонкая работа драматурга, это искуснейшее кружево его языка."

Показать секреты плетения этого кружева попытался затем П. А. Марков в весьма ценной статье своей, под заглавием „Морализм Островского", напечатанной в сборнике „Творчество Островского", под ред. С. Шамбинаго, (1923, стр. 139—170). Сторонник телеологического принципа в построении поэтики, автор пытается через анализ „формы" осознать „содержание" самого Островского.

Автор полагает, что наравне с точными биографическими данными, определяющими историческую обстановку и роль писателя в ней, итоги формального изучения явятся прочной базой для попыток осознать мироощущение драматурга; через это изучение „раскроется возможность постижения личности Островского в целом, путем раскрытия его художественной стихии". Таким образом, каждый поэтический прием должен быть осознан со стороны значения его в общем комплексе художественных заданий данного произведения и со стороны отношения его к миросозерцанию, к идеологии, и еще больше, психологии, писателя.

Как и для Сахновского, для П. Маркова совершенно отпадает вопрос о полной об'ективности и беспристрастности Островского: „самая постановка темы говорит за принципиальное признание за автором права—или вернее и точнее—необходимости суб'ективно-творческого изображения своего мира".

Двумя принципами определяется драматургия Островского. Первый —сознание большого нравственного значения искусства (заставить „возвышенно мыслить и чувствовать"—задача поэта: „считаю комедию лучшей формой к достижению нравственных целей"...) Второй—взгляд на искусство, как на духовно-умиряющее, умиротворяющее, уравновешивающее начало, „начало благоустройства". [208]). Раз'яснения и подтверждения этих двух формул надо искать в драматургии Островского.

Имена—ярлыки. Еще Тургенев и Чернышевский отметили и осудили прием Островского давать своим персонажам „говорящие" имена и фамилии. С более существенной и правомерной, с точки зрения П. А. Маркова, стороны подошел к этому В. Г. Сахновский, увидевший возможность через имена и прозвища проникнуть в суб'ективный мир Островского, ощутить его личное отношение к изображаемому миру. Как же пользуется Островский этим приемом, что за образы скрываются за данными и подчеркнутыми номенклатурами и каким целям служит этот морализующий прием? Автор отмечает 3 категории имен.

Первая из них указывает на существеннейшую черту данного характера, одну, но главенствующую черту. Благодаря этому, образ получает условный характер, некоторую однотонность. Имена героев пьесы „Бедность не порок" (Гордей, Любим, хищный Африкан Коршунов, любящая Митю Любовь Гордеевна) указывают „на те или иные их нравственные устремления или внутренние качества", причем „симпатии ав-

тора конкретизированы заранее в именах". С другой стороны, кроме „моральной" значимости, имена содержат в себе указание на сценическое значение данных образов. „В имена, характеризующие образ, Островский выделяет те черты, которые обозначают динамическую сущность образа, то, чем образ в данной пьесе живет и движется, то, что является скрытой причиной его поступков, дел и действий, пользуясь термином Станиславского—„зерно образа".

В позднейших пьесах Островского „имена получают не только условный характер, условно выделяющий динамические черты образа, благодаря чему пьеса получает характер упрощенно—ясного столкновения хороших и дурных начал—но в гораздо большей степени—характер гротеска и сгущения почти противоречащих черт в несколько преувеличенный образ "... Таковы Модест Баклушин, Павлин Ипполитыч Миловидов... Эта категория имен предполагает сгущенность образа.

Наконец третья категория—имена пародийно-преувеличенные, как: Тигрий Львович Лютов, Истукарий Лупыч Епишкин и т. п.

Соответственно такому делению на 3 категории имен, полагает П. А. Марков, „возникают и образы условные, пародийно-преувеличенные или символически-сгущенные". «Эти категории обнаруживают преимущественно и первостепенно то освещение, под которым автор желал показать свою пьесу». Они, с одной стороны, указывают на сценический стиль воспроизведения драмы и на динамическую сущность рисуемых ими образов», а, с другой стороны, «на суб'ективное отношение автора к изображаемым им лицам», отношение, выраженное в виде констатирования факта добра или зла (Гордей—Коршунов—Любим Торцов) или иронического указания (Модест Баклушин) „Оценка производится Островским с точки зрения нравственных, общественных и профессиональных свойств героев" (с. 153).

Итак, „морализм типа, имени и образа—драматургический, стилистический и сценический прием творчества Островского, освещающий пьесу, указывающий на необходимый... стиль ее театрального воспроизведения. Таким образом, морализм служит одновременно раз'яснению нравственных требований данной пьесы и утверждению художественного приема"...

Прием „раскрытия свойств, касающихся характера и внешнего положения центральных действующих лиц произведений Островского в ряде предшествующих их появлению на сцену диалогов и сцен". В большинстве случаев—«предварительное обнаружение характера лица, которое должно появиться в будущем, служит одновременно и выяснению отношений к нему говорящих о нем лиц, т. е. экспозиция является действенным драматургическим приемом», а не простым ознакомлением с ним читателя и зрителя». Это не позволяет видеть в таких „предваряющих" высказываниях суб'ективного мнения драматурга о своем герое. (Стр. 154).

Моральные высказывания персонажей могут служить: 1) «их характеристике, привнося новые и значительные черты» в их образ, 2) „ука-

зывают на общий фон тех уродов, среди которых разыгрывается комедия, 3) доставляют сценический комический эффект". Таковы высказывания Мамаева и Крутицкого, Уланбековой и Гурмыжской.

Порою, как в «Грозе» в моральных сентенциях героев, высказывающих свою правду о жизни и мире, раскрывается „столкновение стихийных основ русской жизни", обнаруживаемое всей пьесой.

Отводя от «соблазна принять морализацию героев за морализацию автора», П. А. Марков все же находит и такие высказывания героев, которые, по его мнению, «служат обнаружению моральных тенденций автора». Это те реплики, которые служат «внедейственному утверждению ряда нравственных задач, раскрываемых в ряде сцен, действенного значения не имеющих». Со стороны сценической эти высказывания—«разрушение ткани сценического действия», ибо динамического значения они не имеют, а являются лишь «нравственной экспозицией пьесы», своего рода прологом, иллюстрацией которому и явится разыгрываемая пьеса» (с. 160).

«Какого же рода вопросы и требования пред'являет Островский к рисуемому им миру», каково содержание его морали? Не представляет ли „разгадку его нравственного мировосприятия" прием пословичных формул в заголовках пьес? Что это—обнаружения мироощущения Островского «или стилистический прием, номенклатура».

Жизнь в пьесах Островского скудна и тяжела, а ее герои и делатели бедны духом. Поэт должен внести «начало благоустройства» в душу он должен скрыть «пустоту рисуемой им жизни», должен утешить зрителя. И не утешительное-ли свойство пословиц, о котором говорит Анна в финале «Не было ни гроша», заставило Островского поставить их в качестве заглавия своих пьес?

«Утешают» не одни заглавия, утешают и финалы пьес Островского, всегда сценически-эффектные, формально законченные и радостные. Радостные даже тогда, когда печальны развернувшиеся в пьесе события и трагической краской окрашен быт. Здесь „прямой переход к эстетике уродливого",—думает Марков: морализация делает уродливое эстетически-прекрасным и приемлемым".

„Приемы морализации входят в общий круг тех художественных приемов, при помощи которых рисовал поэт свои примитивные схемы и строил свои примитивные сцены. Художественные эти приемы говорят об условном, а отнюдь не строго реалистическом строении его произведений.» В образах сконцентрированных и упрощенных рисует Островский суровую правду о жизни. Свою мораль он делает житейским утешением, помогающим нести тяжкую ношу суровой жизни".

«Такова мораль Островского—мораль житейского счастья и утешения. Читатель вправе или покорно принять ее, или мужественно отвергнуть». Те, кто смогут «примирить спокойствие привычных нравственных уроков с весельем жизни», те примут жизнь целиком, как Купава. «Те, кто, разрывая законы или быта, или привычные законы привычных моралей», отдадутся стихии,—погибнут, как гибнет Лариса, как гибнет Катерина...

Если драматургической поэтике Островского посвящены немногие но ценные исследования [209]), то вопрос о специально-языковой стороне его творчества пока обсолютно не разработан.

Островский писал однажды о себе: «Отчего легко учить мои роли. В них нет противоречия склада с тоном: когда пишу, сам произношу, вслух.» Это замечание показывает, какое внимание обращает Островский на самое звучание речи и, вообще, на язык своих героев. Впрочем, уже самая манера открытого развития действия (см. выше) обязывает драматурга к обладанию богатствами драматургической диалектики. В этой области О.—непревзойденный в русском театре мастер. В сфере языковой пред ним стоят две задачи: 1) дать развертывание действия, сюжета в речах и, значит, насытить каждую реплику острой, динамической ударностью, драматической целеустремленностью; 2) дать развертывание характеров в речах, сделать их насквозь ощутимыми, стилизовать речь, соответственно психологическим и бытовым данным действ. лица.

Начиняя язык героев раритетами живой речи, Островский дает образцы мастерского сочинительства «характерной» речи (langage des caractères). Целая система его сложных сказовых приемов, подбор слов, самое звучание речи, ее напевность, строй фраз, синтаксис, своеобразные эффекты со значением произносимого, словесные лейтмотивы, внедрение в драматическую форму приемов эпического повествования, использование областных и сословных диалектов—все это вопросы, ждущие своих исследователей. Первой и пока—единственной попыткой в области осознания Островского, как языковой проблемы, явилась статья проф. С. К. Шамбинаго: „Из наблюдений над творчеством Островского“ (гл. 3-я «Стиль»), напечатан. в юбилейн. сборн. «Творчество Островского» (Гос. изд., 1923, сс. 336—365). Если,—говорит автор статьи,—стилем считать язык, возведенный на высшую степень выразительности, исключительный по силе воздействия и основанный на ясности, картинности и эмоциональности, то Островский в высшей степени отвечает понятию о стилисте. „В его произведениях звучит речь старинная и современная разговаривают исторические люди, старозаветные и новомодные купцы, мещане, штатские и военные чиновники, дельцы, актеры, учителя, люди без определенных профессий...“ „Материал богатейший, и Островский мастерски в нем разобрался“.

Общим для языка Островского является его лексическая близость к простонародному яз., богатому словами, отличными по краткости и чисто русскому отпечатку. Благодаря умелому использованию исторических документов, Островский проявляет себя не меньшим знатоком и языка старинного. Интеллигенция у Островскаго говорит обыденным сухим языком. «Где же, в самом деле, ей, воспитанной на газетах и книжках, на знакомстве с иностранным языком и словесностью, понять своеобычную красочность коренной русской речи». Задача постройки эмоционально-насыщенной речи разрешена Островским путем: 1) искусного подбора особых слов и выражений, 2) причудливых синтаксических комбинаций и 3) употребления фигур, вызывающих образы и чувства для оттенения презрительного, горестного и смешного.

Персонажи Островского принимают самое деятельное участие в творчестве языка: они вслушиваются, перенимают услышанное и вычитанное, падки на острословие, они как-бы чувствуют исконную магическую силу слова. В этом отношении особенно разработаны Островским его народные типы,—взрыхленное культурой интеллигентное общество менее интересно.

„Еще тоньше, еще филигранней отделывает драматург свой стиль по психологическим категориям персонажей. Для каждого характера, мужского и женского, выкован язык особый. Если в какой либо пьесе вдруг зазвучит читателю эмоциональная речь поразившая его где-нибудь раньше, надо заключить, что владелец ее, как тип, является дальнейшей разработкой или вариацией выведенного уже в других пьесах образа. Такой прием открывает любопытные возможности уяснить задуманные автором психологические категории".

Проанализировав структуру речи женских типов Островского, автор пришел к выводу о различном построении речи у положительных и отрицательных персонажей. У первых она поэтически-изящна, как оттеняющая лучшие стороны женской психологии. Таков изысканный строй речи Катерины (спокойная речь: „у меня цветов было много, много!"... „и вижу я бывало", „а то бывало, девушка", „и об чем я молилась тогда, чего просила, не знаю", в моменты эмоций стиль этот поднимается до великой пластичности: „Тиша, голубчик, кабы ты остался, либо взял ты меня с собой, как бы я тебя любила, как бы я тебя голубила, моего милого"..) Там, где начинает гореть подлинное чувство, речь говорящего сбивается целиком на кантилену (стр. 349). Вокруг идеальн. женских типов у Островского всегда завязан драматический конфликт. Поэтому и их речь и даже обращение к ним проникнуты поэтической задушевностью. „У Дарьи („Не так живи") с уст не сходят эпитеты: желанный, сердечный, голубчик; обороты: горе-горюшко, мука-мученская, размечи (сердце) по чисту-полю... Мать, видя дочь, переживающую тяжелую драму, обвевает Дарью ласковыми словами, постоянными в причитаниях: солнышко красное, заря восхожая, сокровище ненаглядное. Диалог пересыпан речениями: недавнушко, доченька, дочушка, глазыньки..." (с. с. 349—350).—Словами стилизуя психику героинь, Островский совсем иначе строит речь отрицательных типов—здесь ее строй принимает вульгарно-комический, каррикатурно уродливый оттенок, как отзвук мещанской пошлости душевной. Пошлая душа Липочки непосредственно связана с ее словесным стилем. То, что называется тривиальными оборотами, составляет блеск ее языка: „Приедешь в собрание, али к кому на свадьбу..." „упаточилась, словно воз везла" (устала от танца). Кокетничая, она злоупотребляет книжными терминами, особенно иностранными словами: „Сами то вы не очень для меня значительны", „сидишь, натурально, вся в цветах"... „формально нет никакой трудности"... „вот другой манер кабы я была докторшей"... „есть оказия, как же..." (с.343). Лариса из „Не было ни гроша", которая упоена своей словесностью, и „в обыденной речи старается быть кудреватой: „тиранов моих нет?" спрашивает

она про родителей. Особенно изощряется Лариса в жеманных разговорах с кавалерами: „Имеете так близко предмет и сами себя отдаляете“... „не могу жить против своей натуры,“... „целуйте, не взирая...“ (Стр. 344—5). Дальнейшая эволюция речи типа Липочки-Ларисы—это речь Глафиры („Пучина“). „В этой эмоциональной речи много юмористического. Отрицательность типов постигается через смех, вызываемый их словесными комбинациями“. При наличии любовных увлечений, главного двигателя психики этих персонажей, стиль достигает особенной яркости и словесность доводится до виртуозности, как в трилогии о Бальзаминове.

Каково значение такого приема индивидуализации речи героев? Это очень искусный прием в драматургической поэтике Островского, который вряд-ли можно свести просто к натуралистически—об'ективной передаче языковых особенностей тех жизненных типов, которые легли в основу творческих образов писателя. „Неужели во всех этих примерах,—спрашивает С. К. Шамбинаго—надо искать бытового реального стиля? Купеческие дочери вряд ли так цветисто и показательно выражались. Зато мыслили так они постоянно, способность восприятия ими внешнего мира, его претворение и усвоение шли путем, совпадающим с потенциями к подобной речи. Жаргон Липочки—открытая дверь в психику данного типа“.

Особенно художественно, компактно отделан у Островского стиль речи свах. В этих трех категориях (положит., отрицат, типов и свах) обычный разговорный русский язык находится в типическом сгущении —это, так сказать, показательная область речетворчества. „Речь женщин обывательского типа приближается к живому разговорному языку: она может быть кудрява и образна, метка и остроумна, комична и пошла, но все же это обычный русский язык, а не та показательняя речь, которою писатель наделил яркие создания своего великого таланта“.

Связь речи с психологическими особенностями продолжается и в мужской галлерее типов. Здесь такая же мастерская отделка речи каждого своеобразного типа (с. с. 356—364), изобличающая и „глубокое знание основ русского языка“ и „многосложную работу“, и удивительное умение претворять в художественные произведения факты обыденной речи.

О мастерстве Островского, как стилизатора древне—русской речи, совершенно непринужденно, легко и красиво вплетающего образные обороты этой речи в разговоры действ. лиц своих исторических пьес, мы знаем пока очень мало. „Кто по документам эпохи знаком с оборотами речи наших предков XVI—XVII в., —пишет проф. А. Кизеветтер [210]) —тому чтение исторических драм Островского доставляет несравненное художественное наслаждение, ибо тогда видишь, насколько Островский —у себя дома среди сокровищ подлинной древнерусской речи“... „Древнерусские выражения отнюдь не испещряют и не отягощают литературного языка поэта, отнюдь не придают ему приторного привкуса нарочитой, антикварной учености, а сами собой ложатся под его перо, свободно, легко и красиво входя в состав поэтической литературной речи XIX столетия“...

Полные собрания сочинений О-го: 1) Под ред. М. Писарева, изд. т-ва „Просвещение". П. 1904—05. 10 томов 2) Под. ред. Н. Долгова, Гос. Издат., 1919—1924.

Кашин, Н. П. Этюды об Островском. Два тома. М. 1912—13.

„Творчество Островского", юбилейн. сборн. под ред. С. Шамбинаго, М.—П. Гиз. 1923

Н. К. Пиксанов.—Островский. Литературно—театр. семинарий. 1923.

„А. Н. Островский" Юбил. сбор. под ред. Варнеке, Укр. Гиз. 1923.

„Островский. Новые материалы. Письма. Труды и дни. Статьи", Под ред, М. Беляева. Труды Пушкинского Дома. Гиз. Лгр. 1924.

Н. Долгов. А. Н. Островский. Жизнь и творчество. Критика. Сценические образы. Гиз. П. 1923.

Библиография, более подробная, указана 1) в отмечен. выше книжке Н. К. Пиксанова; 2) в кн. И. В. Владиславлева: „Русские писатели XIX—XX ст.", 1918, М. и 3) в кн. Ан. Линина: „Литература об А. Н. Островском", под ред. А. В. Багрия, Владикавказ, 1924 и в дополнениях к эт. книге, напечатан. в „Известиях Азерб. Гос. Унив.", т. 6—7. 1926 г.

XII.

Николай Алексеевич Некрасов.

(1821—1877).

Родился 22 ноября 1821 года в местечке Юзвине Подольской губернии.
1832 г. Поступил в Ярославскую гимназию (не кончил).
1839—1841 г. г. Вольнослушатель Петерб. университета.
1847 г.—1866 г. Редактор „Современника".
1854—1857 г.г. Ездил заграницу для лечения.
1868 г. Редактор „Отечественных записок".
1873 г. За границей для лечения.
Умер 27 декабря 1877 г.
1840 г. Сборник „Мечты и звуки".
1845 г. Сборник „Физиология Петербурга".
1846 г. „Петербургский сборник". „В дороге" и др. стихотворения.
1856 г. „Стихотворения", „Саша".
1869—70 г. }
1873—74 г. } „Кому на Руси жить хорошо".
1872—73 гг. „Русские женщины".
1877 г.—„Последние песни".

Главная тема поэзии Некрасова—народ. И не только крестьяне (кого разумеют обычно под „народом" той эпохи), а все, кто трудится. „Крепостническое хозяйство не закрывало перед ним картины развертывавшейся эксплоатации в период первоначального накопления. Поэт воспел крестьянина, бурлака, народника-разночинца, фабрику, рабочего и городского бедняка вообще. Он дал целую галлерею эксплоататоров,—ростовщик, подрядчик, купец, финансовый делец, дворянин—крепостник—в разных положениях и видах проходят перед читателем, вызывая чувство гадливости к ним и чувство борьбы против общественного порядка, породившего их"[211]).

На Некрасова несомненно повлияли идеи народничества, но у поэта всегда был трезвый взгляд на крестьянина. В изображении Некрасова „народ" холоден и голоден, терпит моры и пожары, темен, живет предрассудками, пьет, жесток, но одновременно с этим он видит:

„В рабстве спасенное
Сердце свободное
Золото, золото
Сердце народное.

Изобразил Некрасов и трудовые низы города. Он дал образ землекопа, рабочего на постройке, наборщика, красильщика, кузнеца, каменотеса, пильщика, огородника и других.

С большим мастерством рисовал он типы эксплоататоров („Железная дорога“, „Современники“, где он дал целую галлерею портретов финансовых дельцов эпохи Александра II). Изображает он и русскую интеллигенцию, находящуюся на службе у буржуазии. Вместе с помещиком, кулаком и капиталистом, высмеивает он чиновника и священника. Зато с любовью изображает он скромных тружеников мысли и науки. У него есть стихотворения, посвященные Белинскому, Чернышевскому, Добролюбову, Писареву, Салтыкову, Тургеневу и др. В поэмах „Дедушка“, „Княгиня Трубецкая“ он воспевает декабристов. Немало внимания уделил он женщине (поэмы „Русские женщины“, „Тройка“, „Мороз—красный нос“, „Отпусти меня, родная, отпусти не споря“). Много стихотворений посвящено им детям. Некрасов по преимуществу лирик, но также и эпик и живописец,—у него есть прекрасные описания русского севера. Его жанровые картины также отличаются большой силой. Первый сборник стихотворений Некрасова „Мечты и звуки“, окрашенный романтизмом, отличался крупными недостатками—неловкостью формы, неясностью мысли. В конце 30-х, начале 40-вых годов Накрасов печатал в журналах среднего уровня „Пантеон“, „Литературная газета“ и др. много стихов, небольших рассказов, театральных и др. рецензий, водевилей, вещей, предназначенных для юмористических альманахов, которые не вошли потом в полное собрание его сочинений. Эти вещи интересны „как образчик того, как складывалась тогдашняя литературная манера Некрасова, державшаяся долго и отчасти уцелевшая до последних его годов[212]). Некрасов учился на Белинском. Склад его рассказов образовался под теми влияниями Гоголя, которые создали „натуральную школу“. Но Некрасов не создал здесь ничего крупного. Отличительной черной Н. была наклонность к реально-правдивому содержанию и та шутливая, комическая сторона его творчества, которая в самом начале 40-х годов выражалась в его стремлении к водевилю и водевильному куплету и к шуточному рассказу вроде „Необыкновенный завтрак („Отеч. зап.“ 1843), „Новоизобретенная привиллегированная каска Дирлинга и К°“ („Современник“ 1850), из таких же нравоописательных очерков состоял вышедший в 1845 г. сборник под заглавием „Физиология Петербурга“. „Петербургский сборник“ 1846 г. носил уже несколько иной характер. С 1847 по 1866 Некрасов был редактором „Современника“. В журнале иногда не хватало русского беллетристического материала, или цензура ставила его в безвыходное положение—и это было для Некрасова одним из главных побуждений предпринять, вместе с Станицким (Панаевой), сочинение больших романов: „Три страны света“ (1849) и „Мертвое озеро“ (1851). Никакой серьезной художественной цели эти романы не преследовали—их целью было дать занимательное чтение, и известное поучение изображением действительной жизни. Первая цель достигалась композицией. Это были нравоописательные романы с приключениями, с запутанными историями, эфектными сценами и развязками; критика указывала на подражание Диккенсу, Евгению Сю и даже Виктору Гюго.

Вторая цель достигалась проведением какой-нибудь «идеи», напр., роман «Три страны света» в целом представляет не что иное, как апофеоз честной наживы, путем энергичной, практической предприимчивости". Кроме этого, он написал прозой повесть „Опытная женщина" («Отеч. Зап.» 1841 г.), „Тонкий человек" (1855 г.). Остальная проза Некрасова состоит из критики, рецензий, журналистики, фельетонов, носивших в то время называние смеси и т. п. Лучшие его критические статьи – это „Журнальные заметки" в „Современнике" 1856 г.[213]).

Некрасов, как художник—сложная и живая историко—литературная проблема. Обычно считают, что у Некрасова «слабая форма», что в его поэзии «дело не в форме». Конечно, тут кроется большая ошибка: под формой непременно хотят понимать что-то «красивое», а между тем «комическое, гротескное, пародийное—всегда некрасиво. И в то же время именно в этих видах, быть-может сильнее и ярче, чем в других, подчеркивается форма, как система определенных художественных приемов» [214]).

Художественный метод Некрасова особенно им подчеркнут. Недаром Тургенев определил его поэзию, как „жеванное папье-маше с подливкой из острой водки".

Начал он с традиционной «высокой» поэзии и старательно повторял ее штампы (сборник «Мечты и звуки», 1840). Но скоро он увидал, что старое уже не воспринимается, как поэзия, и начал искать новые пути. Поиски начинаются пародией—в 1846 г. Некрасов пишет «Женщину, каких много»—пародию на пушкинскую Татьяну. В своих стихотворных фельетонах и водевилях он перекладывает старые формы, пародируя, таким образом, традиционную поэзию. Некрасов работает над тем, чтобы «опрозаить» стих. Недаром он так увлекается Тютчевым, стиль которого казался затрудненным на фоне Пушкина, и нераз сам превращает фельетон в проповедь, воспринимая и своеобразные ораторские прозаизмы Тютчева.

В творчестве Некрасова, «в сущности говоря, продолжается традиция одической, «витийственной» поэзии, которая от Державина, через архаистов, переходит к Тютчеву, Шевыреву, Хомякову и др. [215]). Традиция эта осложнена борьбой с пушкинским каноном.

Уже 1845 г. он с иронией трактует изжитой образ пророка-поэта:

„Стишки, стишки! давно-ль и я был гений?
Мечтал... не спал... пописывал стишки?

и отступает от традиционной темы „поэт и чернь", связывая себя с толпой

„Я от костей твоих и плоти,
Остервенелая толпа!"

(1867 г.)

Часто Некрасов прямо демонстрирует свой поэтический метод, ставя в место обычных поэтических штампов свои „грубые" слова или подчеркивая прозаичность своих сюжетов и образов. Соединяя поэтиче-

Бібліотека Наук. Тов. ім. Шевченка

ские штампы с прозаизма, он создает новый язык, ошеломляющий своими диссонансами, напр.

„В эту тихую лунную ночь
Созерцанию должно предаться“
(„Рыцарь на час“)

Некрасову нужно было определить свою поэзию по отношению к Пушкину и мотивировать свой отход от его традиции, и в 1856 г. он пишет „Поэт и гражданин“, где фоном служит Пушкин. Здесь мотивирован сдвиг, который должна пережить поэзия: „Не время песни разпевать“.

В числе классических образов, связанных с Пушкиным и остраненных Некрасовым, следует назвать образ Петербурга, где у Некрасова „в приютах нищеты печальных блуждает грустная мечта“. Один из постоянных сюжетных и стилистических диссонансов Некрасова, заменяющий собою изжитые условные ужасы романтических поэм,—описание похорон, упоминания о гробах, трупах, кладбищах и т. д. Иногда такая деталь создает смысловой диссонанс, напр. на всех лицах жителей столицы надпись: „где бы занять поскорей?“

„. . . . . История та же,
Та же дума на каждом лице;
Я на—днях прочитал ее даже
На почтенном одном мертвеце“.

В русской поэзии такое диссонирующее пользование мотивом смерти встречается уже у Державина. Цель всех этих противоположений —сильнее поразить воображение читателя. Творчество Некрасова в период 1845—1853 г. г. характерно колебаниями между старыми и новыми формами. Здесь с одной стороны такие стихотворения, как „В неведомой глуши“ (подражание Лермонтову) „Родина“ (построение, как и в „Деревне“ Пушкина) и др., а с другой—«Современная ода», „Пьяница“, „Нравственный человек“ (в духе Беранже), стихотворные фельетоны и т. д. В годы 1854—55, Некрасов окончательно утверждается в новой позиции и дает формулу своей поэзии „Нет в тебе поэзии свободной, мой суровый, неуклюжий стих“ („Праздник жизни“) и „Твои поэмы бестолковы, твои элегии не новы... Твой стих тягуч“ („Поэт и гражданин„). Элегии прекращаются, развиваются поэмы („бестолковые“), фельетоны, повести, проповеди. В последние годы жизни, тенденция к преодолению канонических форм ослабевает, и в 70-х годах Некрасов снова возвращается к элегии. („Три элегии“ 1874, элегия посвященная А. Н. Еракову 1874).

Другого рода связь с каноническими формами, связь, в которой проявляется метод Некрасова, „выражается либо в прямом пародировании (как в многочисленных пародиях на Лермонтова), либо в использовании ритмико-синтаксической и интонационной схемы, в которую вкладывается новая лексика. Получается остранение традиционных форм, создание нового поэтического жаргона, при котором прозаизмы приобретают характер художественного приема, а традиционные „поэтизмы“,

изредка вкрапленные в речь, теряют свой банальный вид. Особенно использован в этом направлении балладный стих"...[216]). Напр. „Секрет" назван «опытом современной баллады» и основой для него служит «Воздушный корабль» Лермонтова; в „Извозчике" (1848) чувствуется связь с лермонтовским «Спором»; в „Псовой охоте", „Саше" и „Несжатой полосе" использована балладная форма «Суда божия над епископом». Так же использована и поэма, которая у Некрасова часто превращается в сатирический фельетон, напр. в «Прекрасной партии» чувствуется схема „Громобоя" Жуковского.

Но Некрасов не только пародировал и „смещал" традиции, он нашел и новые жанры и новые стиховые формы. Если пушкинская эпоха канонизовала четырехстопный ямб, то Некрасов вводит дактили и анапесты. Он широко и разнообразно пользуется этими размерами, придавая им различные интонационные мелодии: то напевные, то повествовательные, то торжественные, ораторские. То же и с рифмами. Своим дактилическим рифмам (преобладающий вид рифм у Некрасова,) он придает то характер каламбурный (окроме я—физиономия, Киева—не губи его), или делает рифму приемом мелодизации и замедления движения стиха. У Некрасова встречаются разнообразнейшие виды стиховой интонации: болтливая скороговорка, повествовательный сказ, балагурный тон, (под балалайку) тон гневный и проповеднический, шансонетка или напев уличного романса (под шарманку), народное причитание „в голос" и песня" в собственном смысле этого слова.

В стремлении обновить художественные формы Некрасов обращается к фольклору.

В 1845 г. он пишет «В дороге», где в стих введен народный язык с точным сохранением диалектических особенностей. В 1846 г. в „Огороднике" использованы формы народного стиха в сочетании с балладными. В 1861 г. написаны «Коробейники», где народная песня развернута в поэму, найден новый жанр. В том же году написан «Зеленый шум» — стихотворение на народной основе. Из „Зеленого шума" выросла поэма „Кому на Руси жить хорошо»—„грандиозное достижение Некрасова, написанное уже безо всякой оглядки на старые формы".[217]). Здесь Некрасов использовал свой богатый лексический и интонационный опыт". „Поэма" Кому на Руси жить хорошо"—шедевр Некрасова ...она „задумана, как завершение, как синтез всего творчества Некрасова. В ряду других его созданий ей принадлежит центральное место, подобно „Евгению Онегину" у Пушкина, подобно „Мертвым душам" у Гоголя".[218]

„Рукописи Некрасова говорят о громадной работе поэта над его произведениями и обнаруживают весь ход и все особенности этой большой работы."[219]). В процессе своего творчества Некрасов делал выписки из Даля, Рыбникова и др. сборников произведений народного творчества, пользовался ими и своими собственными записями народных песен, поговорок, отдельных выражений и т. д. Часто он не создавал подряд всего произведения, а создавал отдельные места и отдельные стихи, которые потом приурочивал к различным эпизодам поэмы.

Некрасов несколько раз писал и переделывал свое произведение, и есть целый ряд черновых рукописей, часто значительно разнящихся друг от друга; поэт постоянно работал, добиваясь большей точности смысла, четкости композиции, образности и музыкальности. Поэма писалась все последние годы, начиная с 1866 г. В нее Некрасов вложил весь свой поэтический и жизненный опыт, в ней хотел он сказать о русском народе все, что знал, хотел создать в ней «народную книгу». Таков замысел поэмы, этой свободной и емкой формы, идущей от старого авантюрного романа и позволяющей не вырабатывать заранее архитектонического плана. Писалась и печаталась поэма по частям. Фабула поэмы развивается так: семь мужиков отправляются на розыски счастливого, желая узнать, „кому живется весело, вольготно на Руси". Первые встречи—с попом, мужиком и помещиком приурочены к одной местности. Расставшись с помещиком, мужички пускаются в дальнейшие поиски счастливых среди женщин. Следовательно, после главы „Помещик" должна была итти глава „Крестьянка". Далее, по плану автора, повидимому предполагалось устроить им встречу с чиновником, с купцом, с министром и с царем: об этом говорят сами странники, это советует им и их собеседница Матрена Тимофеевна. Таким образом, можно думать, что вслед за „Крестьянкой" (1873), Некрасов намеревался написать еще одну главу, однако не написанную. Затем идут главы «Последыш» и „Пир на весь мир". Хотя по времени напечатания „Последыш" и предшествует „Крестьянке", но по содержанию его место вслед за ней. С него намечается перелом в повествовании: до него—все изображался мрачный старый мир, теперь справляются „поминки по крепям", и поэт заглядывает в грядущие судьбы народа. Действие переносится на Волгу. Здесь доживает свой век последыш—крепостник, здесь богатырь-народ, здесь уже начался „Пир на весь мир". С мужиками—его друзья—народники, и Гриша поет свою знаменитую песню „Русь".

Приступ к повествованию несколько иной, чем в предыдущих частях: эпическая формула заменена новым выражением.

Поэма не закончена, но замысел и композиция ее все же выступают ясно.

Основа творческой идеи поэмы глубоко народна: она сродни идее сказки о правде и кривде. Тип правдоискателей то же типичен для народного творчества. Некрасов задумал на огромном полотне изобразить всю Россию, идея почти фантастическая и средства для ее воплощения тоже фантастические. Пролог ведется в сказочном стиле—

„В каком году—рассчитывай,
В какой земле—угадывай"...

Чудесным образом добывается скатерть—самобранка...

Как и во всех эпических поэмах, поэт повторяет определенные формулы, своего рода loci communes эпоса, получается определенное членение частей. Но эпически-спокойный тон не выдерживается, поэма динамична в высшей степени и лирична по обилию песенных мотивов. Песня—один из любимых приемов Некрасова—очень часто применяется в

поэме. А рядом с этим—отголоски сказок, былей, духовных стихов. В поэме много массовых сцен, таким мастером которых был Некрасов: народный коллектив, крестьянский мир—вот основное поэмы. Мужик в поэме на угрюмый „сфинкс", он активен и сознателен. Так отразились в поэме 70-ые годы, эпоха героического народничества.

В поэме нет конца. «В настоящем своем виде поэма представляется сложным сооружением, задуманным в русском стиле, но оставшимся без купола. Можно, так сказать, в архитектурных линиях вычертить его фасад. У здания—два длинных крыла: на левом—поп и помещик, на правом—носители власти (чиновник, вельможа, царь). Среднюю, главную часть здания образует народ и его друзья—народническая интеллигенция (Мужики на ярмарке, Крестьянка, Пир на весь мир»).[220] У здания нет купола и не могло быть, потому что для этого надо было быть провидцем, заглянуть в будущее, а Некрасов не был ни социологом-мыслителем, ни философом.

В статье „К поэтике Некрасова",[221] разбирая сравнения Некрасова, С. В. Шувалов приходит к следующим выводам:

1) У Некрасова значительно преобладает I тип сопоставления (когда части сравнения связываются союзами: как, как будто, словно и др.) над II-ым (когда второстепенный предмет сравнения выражается формой творительного падежа или сравнительной степени—„очи стали темней непогоднего дня"), а среди всех вообще сравнений у него совсем мало восходящих (когда материальное сравнивается с духовным) и относительно редки сравнения с ярко выраженным эмоциональным элементом. Это говорит о том, что в творчестве Некрасова важную роль играет интеллектуальный момент, иногда в ущерб чисто лирическому; непосредственное выражение чувств и настроений уступает нередко место известной рассудочности и надуманности, и в результате является некоторая сухость и холодность его произведений.

2) Для творчества Некрасова характерны конкретные сравнения, абстрактные же встречаются относительно редко. Отсюда можно заключить, что поэт мало внимания уделяет изображению внутренних переживаний человека и, вообще говоря, избегает касаться сложных и тонких душевных движений. Этим можно об'яснить и тот факт, что в антропоцентрических сравнениях очень редко основной предмет (человек) характеризуется со стороны его внутреннего мира.

3. Материал для сравнений Некрасов берет почти исключительно из русской действительности; растения, животные, быт человека; при чем в последнем случае он останавливается преимущественно на крестьянской жизни, изображая ее с точки зрения „музы мести и печали". Экзотический и сказочно-мифологический элементы занимают очень скромное место в его сравнениях.

4) Уделяя много внимания жизни крестьянина, Некрасов старался использовать и его устно-поэтическую речь—в отношении строя и словесного материала: союзы „словно", и „что", бессоюзные сравнения в форме параллелизмов и отрицательные сравнения; слова и выражения,

заимствованные из устного творчества, а также вообще разговорные, порой даже грубоватые".

Издания сочинений. Полное собрание стихотворений, 2 тома. Изд. А. Суворина. Спб. 1914 г.

Полное собрание стихотворений. Изд. испр. и дополн. под ред. К. Чуковского и В. Евгеньева-Максимова. Гиз. П. 1921.

А. Пыпин, Некрасов, Спб.. 1905.

Евгеньев-Максимов. Некрасов. Жизнь и поэзия. Гиз. П, 1921 г.

В. Полянский А. Н. Некрасов. Гиз. 1925 г.

Некр. сборник. Под ред. Евг.-Макс. и Пиксанова. Изд. „Общественная польза". П 1918.

XIII.

Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин.

(1826—1889)

Родился 15 января 1826 года в селе Спас-Угол Тверской губернии.
1836—1838. В Московском дворянском институте.
1838—1844. В Царскосельском лицее.
1844—1848. Служил в канцелярии военного министра.
1848 г. Из за повести „Запутанное дело“ сослан в Вятку, где служил в губернском правлении.
1856—1858. Чиновник особых поручеиий при министре внутренних дел.
1858—1860. Вице-губернатор в Рязани.
1860—1862. В отставке. Один из редакторов „Современника“.
1864—1868. Управляющий казенными палатами (в Пензе, Туле и Рязани).
1868—1884. Редактировал „Отечественные записки“.
Умер 28 апреля 1889 г. в Петербурге.
1841 г. „Лира“—первое печатное стихотворение.
1847 г. „Противоречия“.
1848 г. „Запутанное дело“.
1856—57. „Губернские очерки“.
1863 г. „Невинные рассказы“, „Сатиры в прозе“.
1868 -69. „Признаки времени“.
1868—70. „Письма из провинции“.
1869—70. „История одного города“.
1869—72. „Господа ташкентцы“.
1872 г. „Дневник провинциала“.
1872—76. „Благонамеренные речи“.
1873 г. „Помпадуры и помпадурши“.
1877—78, 1882—83. „Современная идиллия“.
1878 г. „Рассказы и сказки“, „В среде умеренности и аккуратности“.
1878—79. „Убежище Монрепо“.
1879 г. „Круглый год“.
1880 г. „Господа Головлевы“.
1880—81. „За рубежом“.
1881—82. „Письма к тетеньке“.
1883 г. „Пошехонские рассказы.
1884 г. „Недоконченные беседы“.
1884—85. „Сказки“.
1884—86. „Пестрые письма“.
1886 г. „23 сказки“.
1887—89. „Пошехонская старина“.

Творческий путь Салтыкова начался стихами, в духе господствующего тогда романтического направления. Стихи эти представляли собой подражание Лермонтову и Пушкину и поэтическими достоинствами не отличались (печатались они в „Библиотеке для чтения“ и в „Современнике“).

Впоследствии (а писать стихи Салтыков перестал очень рано), он краснел при напоминании о стихотворных грехах своей молодости и высказал о поэтах такой парадокс. „Помилуйте,—разве это не сумасшествие, по целым часам ломать голову, чтобы живую естественную человеческую речь втискивать, во что бы то ни стало, в размеренные рифмованные строчки! Это все равно, что кто-нибудь вздумал бы вдруг ходить не иначе как по разостланной веревочке, да непременно еще на каждом шагу приседая". [222]).

В 1847 г. Салтыков, под псевдонимом М. Непанов, напечатал повесть „Противоречия", которой и начал свою литературную деятельность прозаика. Деятельность эта длилась 4 десятилетия. В 1848 г., в тех же «Отечественных Записках», где были напечатаны „Противоречия", была помещена вторая повесть Салтыкова „Запутанное дело", значительно более совершенная, чем первая, и вошедшая уже в полное собрание его сочинений. Обе эти повести носят отпечаток идейных увлечений 40-х годов —жоржзандизма и утопического социализма, а по литературной манере примыкают к натуральной школе. В обеих звучат мотивы сочувствия „униженным и оскорбленным". Во второй повести изображена социальная действительность, которая представляется герою рассказа во сне в виде гигантской пирамиды, слагающейся из бесчисленных колонн, составленных из лежащих друг на друге человеческих существ так, что верхние вечным бременем давят нижних до полного сплющивания.

Сон Мичулина в этой повести заканчивается длинным многоточием, занимающим более строки—здесь было в рукописи весьма прозрачное упоминание о царе. Конечно, цензура обратила на нее внимание. Салтыков был выслан в Вятку.

Литературное имя Салтыкову создали „Губернские очерки", где он использовал всю массу наблюдений, собранных им в Вятке.

Главной темой „Очерков" является изображение дореформенной бюрократии. Фоном для них послужила „обличительная" литература, наводнявшая в то время литературный рынок. Отношение к народу в „Губернских очерках" еще выспренно-славянофильское. Несмотря на это, картина общественных условий, в которых выросли герои этого произведения, дана чрезвычайно рельефно, и становится совершенно ясной подоплека этих условий—крепостное право. Бюрократы „Губернских очерков" —всех степеней и рангов от Озорника - аристократа, стоящего на высшей ступени бюрократической лестницы до одного из „лиллипутов"—Надорванного, или собаки, по определению обывателей. „Характерно для творчества Салтыкова, что и Озорник и Надорванный не носят никакой фамилии. Они—обобщение, типизация, и обобщены в этих образах не какие—нибудь чисто внешние проявления взяточничества, кляузничества, злоупотреблений, а психологическая сущность их обоих, создавшаяся в результате известного порядка вещей" [223]).

В 1860 г. начали выходить „Сатиры в прозе". Если в „Губернских очерках" точка зрения Салтыкова окрашена славянофильством, то здесь она уже народнически—бунтарская. Такова же она и в непропущенном

цензурою очерке „Глуповское распутство“ и в тех из „Невинных рассказов“, которые касаются народного быта, (напр. „Развеселое житье“).

Вполне развернут бытовой реализм Салтыкова в „Мелочах жизни“ и „Пошехонской старине“—произведении, может быть лучше всего в русской литературе изображающем крепостное право. Сюда же нужно отнести „Сон в летнюю ночь“ (юбилей мужика Мосеича), символический образ народа—труженика „Конягу“, „Повесть о том, как мужик двух генералов прокормил“ („Сказки“) и др. [224]).

О жизни и страданиях русского труженика говорит Салтыков обычно в лирических задушевных тонах, напр., в описании разговора странниц в „Губернских очерках“:

„Рассказчица тяжко вздыхает, собеседница вторит ей, и разговор, повидимому, стихает. Я говорю: „повидимому“, потому что этой боли сердечной, это нужде сосущей, которую мы равнодушно называем именем ежедневных, будничных явлений, никогда нет скончания. Они безконечно зреют в сердце бедного труженика, выражаясь в жалобах, всегда однообразных и всегда бесплодных но, тем не менее, повторяющихся беспрерывно, потому что человеку невозможно не стонать, если стон, совершенно созревший, без всяких с его стороны усилий, вылетает из груди его“. [225]).

Характерен и образ странницы Пахомовны (обрисованный, кстати сказать, в стиле народных сказаний и народным складом). „Собралася Федосьюшка, свет—Пахомовна в путь во дороженьку, угодникам божьим помолиться, святым православным местам поклониться. Оболокалася Пахомовна в ризы смиренные, страннические, препоясывалась она нуждой да терпеньицем, обувалася она во чоботы строгие. „Уж вы, чоботы мои, чоботы строгие, сослужите мне службу верную, доведите меня до святых угодников, до святых угодников, их райских обителей! Ты прости государь—батюшка, ты прости государыня матушка! Помолитесь вы за мою душеньку грешную, чтобы та душа грешная кресту потрудилася, потрудившись, в светлые обители вселилася“.

Идет Пахомовна путем—дороженькой первый день, идет она и другой день; на третий день нет у Пахомовны ни хлебца, ни грошика; что взяла с собой, все поистеривала на бедных, на нищих, на убогих. Идет Пахомовна, закручинилась: „как-то я, горькая сирота, до святого града доплетусь? Поести— попити у меня нечего, милостыню сотворить—не из чего, про путь, про дороженьку поспрошать не у кого“!

И видит Пахомовна, впереди нее стоит дубравушка.

... В дубравушке встречает она медведя, при виде которого она „задрожала испугалась“. Но напрасно она испугалась.

„И держал ей медведь такую речь: „Ты на что, божья раба, испужалась! Мне не надобно тело твое худое, постом истощенное, трудом изнеможденное! Я люблю ести телеса грешные, вынеженные, что к церкви божьей не хаживали, середы—пятницы не имывали, великого говенья не гавливали, постом не постилися, трудом не трудилися! А тебе принес я, странница, медвяный сот, твою нужу великую видючи, о слезах твоих сокрушаючись“!

И дивилась много Пахомовна той божьей милости, благому божиему произволению! [226]).

К циклу тем о „народной“ жизни принадлежит и гротескная гиперболическая „История одного города“.

„С недоумением спрашиваешь себя“, говорит Салтыков в „Пошехонской старине“, „как могли жить люди, не имея ни в настоящем ни в будущем иных воспоминаний и перспектив, кроме мучительного бесправия, безконечных терзаний поруганного и ни откуда не защищенного существования?—и, к удивлению, отвечаешь: однако-же жили!

И что еще удивительнее, об руку с этим сплошным мучительством шло так—называемое пошехонское „раздолье“, к которому и поныне не без тихой грусти обращают свои взоры старички.

И крепостное право и пошехонское раздолье были связаны такими неразрывными узами, что когда рушилось первое, то, вслед за ним, в судорогах покончило свое постыдное существование и другое. И то и другое одновременно заколотили в гроб и снесли на погост, а какое иное право и какое иное раздолье выросли на этой общей могиле—это вопрос особый. Говорят однако—ж, что выросло нечто—не особенно важное.

Ибо хотя старая злоба дня и исчезла, но некоторые признаки убеждают, что, издыхая, она отравила своим ядом новую злобу дня, и что, несмотря на изменившиеся формы общественных отношений, сущность их остается нетронутою. Конечно, свидетели и современники старых порядков могут, до известной степени, и в одном упразднении форм усматривать существенный прогресс, но молодые поколения, видя, что исконные жизненные основы стоят попрежнему незыблемо, нелегко примиряются с одним изменением форм и обнаруживают нетерпение, которое получает тем более мучительный характер, что в него уже в значительной мере входит элемент сознательности“ [227]).

Второй главной темой Салтыкова надо считать дореформенное и пореформенное дворянство, изображенное им во всем разнообразии образов и настроений. Особенно ярко отразился в творчестве Салтыкова процесс „восприятия“ дворянством реформ, процесс его „приспособления“ и дальнейший процесс „оскудения“.

Для первой темы чрезвычайно характерна госпожа Падейкова, из „Сатир в прозе“, кричащая в девичьей: „Девки, молитесь все, чтобы этого не было“!, или супруги в „Пошехонской старине“, не принимающие реформ.

Галлерея приспособляющихся у Салтыкова чрезвычайно длинна. В тех же „Сатирах в прозе“ изображен помещик Клубков, пробующий „зажелудок умеючи взяться“. С неменьшим успехом приспособляется кузина Машенька из „Благонамеренных речей“ и целый ряд других.

Рассказ „Деревенская Тишь“ („Невинные рассказы“) один из первых в русской литературе открывает тему дворянского „оскудения“ после реформы. Этот очерк, по словам Н. Яковлева [229]), является предшественником классических щедринских очерков дворянского умирания—„Убежище Монрепо“. Сюда же надо отнести „Дворянскую хандру“, „Дворян-

ские мелодии", „Чужой толк". Последние два восходят к запрещенному в свое время очерку „Чужую беду руками разведу" (ответ Салтыкова на „Новь" Тургенева).

Сущность послереформенных дворянских поползновений выразил Салтыков в словах героя „Культурной тоски" („Культурные люди" 1876 год), который не знает, чего ему хочется: „не то конституций, не то севрюжины с хреном, не то кого-нибудь ободрать", и который больше всего озабочен тем „будет ли при конституциях казначей", так как „чорта ли в конституциях, ежели при них должности казначея не полагается". Дворянская послереформенная жизнь выразилась с одной стороны в проедании выкупных свидетельств в России и за границей, с другой—в прожектерстве, в стремлении „драть" и „урывать". Сюда относятся отражающие их сатиры: „Дневник провинциала в Петербурге", „Культурные люди", „Круглый год", „Благонамеренные речи", „Господа ташкентцы".

Внешним поводом к созданию последнего произведения была толпа оскуделых хищников, хлынувшая в конце 60-х годов во вновь образованное туркестанское генерал-губернаторство. Но „Ташкент" надо понимать символически, как пояснил это сам Салтыков: „Как термин отвлеченный, Ташкент есть страна, лежащая всюду, где бьют по зубам, и где имеет право гражданственности предание о Макаре, телят не гоняющем".

Замысел Салтыкова был очень широк. Он хотел изобразить „ташкентцев", цивилизующих окраины и „внутренности", „разрабатывающих" собственность казенную и частную, „ташкентца" промышленника и „ташкентцев", специализировавшихся на смуте внешней и внутренней и т. д. Но изобразил он только „ташкентцев приготовительного класса", да один из очерков второй части изображает „ташкентцев в действии". Третья часть, судя по сохранившимся заметкам Салтыкова, должна была называться „Ташкентцы на пути к славе" и четвертая—„Ташкентцы на верху величия". Очерк из „Ташкентцев в действии" с чрезвычайной наглядностью показывает, насколько тесна была связь Салтыковской сатиры с подлинными фактами русской действительности.

По словам Салтыкова:

„Ташкентцы"—имя собирательное.

Те, которые думают, что это только люди, желающие воспользоваться прогонными деньгами в Ташкент, ошибаются самым грубым образом.

„Ташкентец"—это просветитель. Просветитель на всяком месте и во чтобы то ни стало; и притом просветитель, свободный от наук, не смущающийся этим, ибо наука, по мнению его, создана не для распространения, а для стеснения просвещения".

Чего хотели упомянутые люди?—этот вопрос разрешается одним словом:

Жрать!!

Жрать что бы то ни было, ценою чего бы то ни было!

Отрицать чье бы то ни было право на еду невозможно. Но нужно сознаться, что иногда это право разростается до таких размеров, за которыми уже следует опасность".

... Ташкент может существовать во всякое время и на всяком месте. Не знаю, убедился ли в этом читатель мой, но я убежден настолько, что считаю себя даже вполне компетентным, чтобы написать довольно подробную картину нравов, господствующих в этой отвлеченной стране. Таким образом, я нахожу возможным изобразить:

Ташкентца, цивилизующего in partibus; ташкентца, цивилизующего внутренности; ташкентца, разрабатывающего собственность частную (в просторечии--вор);

Ташкентца промышленного;

Ташкентца, разрабатывающего смуту внешнюю; ташкентца, разрабатывающего смуту внутреннюю; и так далее, почти до бесконечности.

Очень часто эти люди весьма различны по виду; но у всех имеется один соединительный крик:

Жрать!! [230])

Коснувшись хищничества, не мог Салтыков не отметить „достижений" в этой области нарождающейся русской буржуазии. Его Дерунов. Колупаев и Разуваев—лучшие художественные портреты русской буржуазии в начальный ее период. Главным образом останавливается Салтыков на выходцах из народа.

„По всей великой Руси", писал он, „от Мещанских до Кунавина включительно раздается один клич: „Чумазый идет". Идет, и на вопрос—что есть истина?—твердо и неукоснительно отвечает: распивочно и на вынос". „Присутствуя при этих шумных предвкушениях будущего распивочного торжества, пропащие люди жмутся и ждут... Они понимают, что „чумазый" придет совсем не для того, чтобы „новое слово" сказать а для того единственно, чтоб показать, где раки зимуют. Они знают, также, что именно на них то он прежде всего и обрушится, дабы впоследствии уже без помехи производить опыты упрощенного кровопивства, но неотразимость факта до того ясна, что им даже на мысль не приходит обороняться от него. Придет „чумазый", придет с ног до головы наглый, с цепкими руками, с несытой утробой—придет и слопает! Только и всего". [231]).

„Чем пристальнее вглядывался Салтыков в нарождавшееся хищничество, тем настойчивее отмечает он в его представителях охранительный дух. Кряжистые, серые, вышедшие из народной толщи, они вряд ли знакомы с теорией охранительных начал, излагаемой кн. Обалдуй-Тараканом и его единомышленниками, но они инстинктивно, нутром чувствуют, что жить и грабить они могут только в условиях того порядка, который зиждется на куроцапах—становых. Грабеж и „устой", кулак и „столп", взаимно обуславливая и взаимно поддерживая друг друга, сливаются в единую мощную силу". [232]). Вытеснению оскуделого дворянства новой буржуазией посвящено „Убежище Монрепо".

„Но кульминационного пункта и вершин творчества достигает Салтыков—изобразитель дворянского разложения—в „Господах Головлевых".

На общем фоне разлагающейся дворянской семьи фигура Иудушки Головлева вырастает в грандиозный символ упадка всего вообще старого мира, основанного на одной безграничной жажде стяжания и только прикрывающего безконечной канителью лживых фраз о морали и религии это свое действительное „пустоутробие". Никто и нигде еще в мировой литературе, ни Шейлок Шекспира, ни „Скупые" Мольера и Пушкина, ни старик „Гранде" Бальзака—не давали такой подлинной трагедии мира частной собственности. Для этого нужен был художник—социалист" [233]).

Интересна композиция этого романа. Как показывают письма Салтыкова, он не имел заранее составленного плана этого своего „величайшего достижения". Каждый из 7-ми очерков, которые вошли затем неот'емлемой частью в целое, казался ему последним, а между тем роман строго выдержан в развертывании сюжета и устремлен к определеннной цели, определяемой замыслом автора.

Соответственно истории создания „Господ Головлевых", каждый элемент в их композиции имеет двоякое значение. Если первый очерк „Семейный суд", приемом ex abrupto вводящий в развернутое действие, своим начальным компонентом дает задержанную экспозицию романа, то для отдельно взятого очерка „Семейный суд" это начало (разговор о продаже Степаном Владимирычем дома) служит завязкой.

То же и дальше. Если совет Иудушки—кульминационный пункт этого очерка, то для „Господ Головлевых" в целом—это основной узел завязки (совершено первое родственное преступление).

Своеобразная двузначность элементов композиции проведена через весь первый очерк. Законченный в себе, он, в то-же время, целиком является завязкой „Господ Головлевых". Ту же двузначность элементов композиции можно было бы проследить и во всех остальных 6-ти очерках.

Отдельные очерки „Господ Головлевых" связаны не только общностью семейного сюжета, не только единством везде присутствующего главного лица—Иудушки,—Арина Петровна такая же связующая нить, как и он. Даже после своей смерти она продолжает жить на страницах романа, неся ту же композиционную роль. Рассказы связываются также единством места. Место действия, решительных ударов, завязок и развязок—всегда Головлево. Если действие переносится иногда в другие места (Дубровино, Погорелка), то связь с Головлевым не нарушена: это тоже Головлевские земли. О жизни уезжающих членов семьи мы всегда узнаем в Головлеве или из их рассказов, или из рассказов о них. Только в одном очерке об Анниньке и Любиньке показывает автор их жизнь вне Головлева, да и то тогда, когда одна из них уже возвратилась в постылое Головлево.

Кроме того, связаны очерки и мелкими композиционными приемами, напр. повторением определенных слов в сходных по типу ситуациях (уменьшительные суффиксы Иудушки).

К роману буквально можно отнести слова М. Петровского, сказанные им по поводу одной из новелл Мопассана: „Над событиями

превалирует психологическая характеристика персонажей; события, служа фоном, дают им особую выпуклость, особый рельеф“ [234]). Для психологической характеристики использованы самые разнообразные приемы, герои освещаются со всех сторон, показываются в самых разнообразных ситуациях, в диалогах, в авторских отступлениях. Для психологической характеристики использованы предсказания, предчувствия, письма, счета, которые они пишут (счет Иудушки для учета малины). Особенно ярко охарактеризован главный герой, фигура самодовлеющая. Другие оттеняют его, уподобляясь и противополагаясь ему. Преобладание в „Господах Головлевых“ психологической характеристики, переплетающей мотивы ненависти, страха, проклятия, скуки, забвения, запоя, ведущей к яркой картине пустоутробия и постоянных „умертвий“, им обусловленных, лейт-мотивов просветления—использованы автором для наивозможно яркого выявления его замысла—„умертвие дворянства“, замысла, определившего семейный сюжет „Господ Головлевых“. Все тот же процесс дворянского оскудения погнал дворян в администрацию, на смену старым растерявшимся, не знавшим куда итти администраторам: „пойдешь направо—назовут ретроградом, сунешься налево—прослывешь прогрессистом. А оба прозвища равно небезопасны“. Новую администрацию окрестил Салтыков помпадурами. Тут тема дворянства перекрещивается с третьей главной темой салтыковского творчества—чиновником. Салтыков сам прошел большую лестницу бюрократической иерархии, и чиновничий мир был ему прекрасно известен. Сюда относятся: „Губернские очерки“, часть „Невинных рассказов“ и „Сатир в прозе“, „Помпадуры и помпадурши“, „Господа Ташкентцы“, „В среде умеренности и аккуратности“, „Современная идиллия“, некоторые из глав „Круглого года“, „Писем к тетеньке“, „Мелочей жизни“, „История одного города“, рассказы „Сон в летнюю ночь“, „Больное место“ и др. „Но едва ли можно найти вообще какое либо из произведений Салтыкова, в котором он не касался бы этой, излюбленнейшей для него области. Причем никогда так не разыгрывается перо сатирика, как у „надворного советника Щедрина“.

Вот дореформенный губернский город: Крутогорск (Вятка), Навозный (Рязань), Брюхов (Пенза) и сам бессмертный Глупов, первоначально, кажется Тверь, но затем вообще символ старой России. Вот старый подьячий Гегемониев; чиновники губернского правления младшие—Техоцкий и Подгоняйчиков, старшие—Фурначев и Порфирий Петрович; ищущие должностей Пересвет Жаба, поручик Живновский, Митя Потанчиков; губернская золотая молодежь Уколкин и Накатников и их „метр“—чиновник при губернаторе Сеня Бирюков; вот, наконец, и сам губернатор, грозный Зубатов или Удар-Ерыгин, благосклонный Голубчиков или Набрюшников. Вот Глупов пореформенный, но в сущности тот же самый, где те же помпадуры и помпадурши, с тою лишь разницей, что старые только рыкали нечленораздельно да млели от любострастия, а новые без конца переливают из пустого в порожнее, подбирая себе и соответствующих подруг (Феденька Кротиков, Митенька Козелков). За губернатором краснобайствуют и становые (Грацианов, Колотов). Без удержа болтает

новоявленное земство („Современный нарциз или влюбленный в себя"), пока суровая действительность в виде усиления губернаторской власти не сводит его роли до ставшего классическим „лужения рукомойников". Вот центральный государственный аппарат, о котором, конечно, можно говорить только иносказательно, на специальном, „эзоповском" языке: таковы министерство оплодотворения и отчаяния; ведомства предвкушений и свобод, плаваний и внезапных открытий; департаменты препон, государственных или всеобщих умопомрачений, любознательных производств, расхищений и раздач, возбуждения вопросов и оставления таковых без последствий; комиссии по части проведения в надлежащий вид оговорок, или о предании большей вразумительности и быстроты отказам, комиссии на счет имеющего быть светопреставления и, наконец, комиссия для преподания правил комиссиям, на разные случаи учрежденным; проэкты о всеобщем обездоливании, о восстановлении застав и шлагбаумов; уставы о надлежащем пирогов печении и о переводе волков в домашние животные и проч. и проч.

Вот деятели этой государственности: „бесшабашные советники". Удав и Дыба (сподвижники графа Валуева и князя Ливена, разграбивших уфимские казенные земли) статские советники Растопыриус и Стрекоза; действительные статские советники Солитер, Глист и Трихина; генералы Толстолобов и Голозадов, генерал-майоры Отчаянный и Беспортошный—Волк; графы Твердоонто (гр. Дмитрий Толстой, насадитель классицизма в средней школе) и Мамелфин; князья Буказба, Обалдуй—Ферлакур, Обалдуй—Тараканов и прочие „люди, которые только могут морщить лоб". Тут же и „государственные младенцы", столичная золотая молодежь: будущие „ташкентцы", сподвижники генерала Черняева, Феденька Неугодов, Коля Персианов, Пьер Накатников, а также и другие Сенички, Левушки, Бернгард Форбрихер.

Вот еще выше, из прошлого, разные всесильные временщики (Двоекуров—Потемкин, Беневоленский—Сперанский, Угрюм-Бурчеев—Аракчеев), и, наконец, самодержцы и самодержицы всероссийские (борьба между собой гулящих девок, „Органчик"—Павел I?, Грустилов—Александр I). Здесь сатира Салтыкова временами приобретает совершенно фантастический характер, не порывая однако каким-то чудесным образом с действительностью, удерживая от нее некоторые существенные черты'.[235]).

Власть дополняется „общественным мнением", которое в столице выражается печатью. И сатира Щедрина нераз касается этого „общественного мнения", изображая газетную прессу под самыми неожиданными именами. (Газета „Чего изволите" со статьями: „С одной стороны и с другой стороны" и „Еженедельные плевки"; газета „Краса Демидрона" и ее сотрудники „Тряпичкины-очевидцы"; газета „Помои", орган Ноздрева; газеты „И шило бреет", „Пригорюнившись сидела", „Словесное удобрепуе", „Нюхайте на здоровье", „Портки гоголевского Петрушки" и т. д.).

Останавливаясь, главным образом, на изображении отрицательных явлений русской жизни, Салтыков в этом видел главную цель своего литературного дела:

„Да, я люблю тебя", писал он еще в „Губернских Очерках", далекий, никем не тронутый край! Мне мил твой простор и простодушие твоих обитателей! И если перо мое нередко коснется таких струн твоего организма, которые издают неприятный и фальшивый звук, то это не от недостатка горячего сочувствия к тебе, а потому собственно, что эти звуки грустно и болезненно отдаются в моей душе.

Много есть путей служить общему делу; но смею думать, что обнаруживание зла, лжи и порока также не бесполезно, тем более что предполагает полное сочувствие к добру и истине" [236]).

Своеобразная черта творчества Салтыкова—его „эзоповская манера". В письме к Анненкову он пишет..... „если мои вещи иногда страдают раздвоенностью, то причина этого очень ясная: я эзоп и воспитанник цензурного ведомства. Об'являю это всенародно в статье „Между делом"..."[237]).

Эта эзоповская манера особенно яркое выражение нашла в сказках Салтыкова.

Сказки Салтыков стал писать около 1880 г., и можно считать установленным, что все они создались на протяжении пяти—шести лет. Форма сказок была тем удобнее, что открывала новую область еще неиспользованных приемов аллегории и намека, тогда как старые ухищрения „эзоповской" манеры были исчерпаны и легко вскрывались опытными прокурорами.

Сказки Салтыкова отличаются разнообразием тона и содержания. Кроме обычных салтыковских мотивов общественной сатиры, тут встречаются типические образы, лирические отступления. Несмотря на все это сказки с трудом проходили сквозь цензуру, а несколько сказок, вырезанных из „Отечественных записок" цензурой, долго ходили по рукам в списках и даже в литографированном виде. В изданиях сочинений Салтыкова первоначально было 28 сказок, в 1906 г. к ним присоединено было еще три, а в 1923 г. во II-ом томе „Красного архива" опубликована А. Е. Грузинским еще одна новая сказка—„Богатырь".

Когда в 1887 г. у Салтыкова возникла мысль выпустить свои сказки в свет отдельными брошюрами для широкого распространения в народе, цензурный комитет постановил этого издания не допустить, и цензорский доклад Лебедева по этому поводу раскрывает взгляд цензурного ведомства на литер. деят. Салтыкова.

„Намерение г. Салтыкова издать некоторые свои сказки отдельными брошюрами, стоящими не дороже трех копеек, а следовательно для простого народа, более нежели странно. То, что г. Салтыков называет сказками, вовсе не отвечает своему названию; его сказки та же сатира, и сатира едкая, тенденциозная, более или менее направленная против общественного и политического нашего устройства. В них предаются осмеянию не только пороки, но и установленные власти и высшие сословия, и установившиеся национальные привычки. Сказки эти, появляясь по временам в периодических изданиях, возбуждают постоянно в наблюдающей за прессой власти сомнение в том, не следует ли их

воспретить. И такого-то рода произведения г. Салтыков желает пропагандировать между простым, необразованным населением. Не в такой пище нуждается простой народ, нравственность которого и без того не бог знает как устройчива".[238]).

Интересно в его творчестве, по указанию В. Кранихфельда, также то, что сатирик каждую новую тему сначала нащупывал при помощи публицистических приемов, а уже потом закреплял добытое, как художник.

В течение всей своей литературной деятельности Салтыков проявлял деятельную заботу о сохранении чистоты русского языка. Упомянув, с негодованием, например, что „ташкентцы" часто употребляют такие выражения как „четвертовать", „согнуть в бараний рог" и др., не вдумываясь в их смысл, писатель говорит:

„Но—скажут мне—как же вы не понимаете, что выражение „в бараний рог согнуть" есть выражение фигуральное? Знаю я это, милостивые государи! Знаю, что это даже просто брех. Но не могу не огорчаться, что в нашу и без того не очень богатую речь постепенно вкрадывается такое ужасное множество брехов самых пошлых, самых вредных. По моему мнению, не мешало бы подумать и о том, чтобы освободиться от них"[239]).

Салтыков, как художник, совершенно не изучен. Совсем нет работ о формальной стороне творчества писателя. Только некоторые, совершенно общие указания в этой области делает Н. М. Мендельсон[240]).

„Своеобразнейший из русских художников слова, который еще не дождался оценки именно, как художник, Салтыков в самой основе своего дарования имеет нечто общее с Гоголем". Так же, как и у Гоголя, у Салтыкова, мир человеческой пошлости, претворенный его художественной фантазией, предстает перед читателем в образах гиперболичных, фантастических, то чудовищно-безобразных, то чудовищно-смешных. Роднит Салтыкова с Гоголем и его необычайная способность к художественному обобщению, к типизации.—Все эти образы—Пошехонье, город Глупов, Разуваев, Дерунов, газеты „Помои", „И шило бреет"—насыщены типизмом. Силой типизма, помимо таланта, Салтыков был обязан огромному запасу наблюдений.

Формы творчества Салтыкова поразительно разнообразны, и часто смешаны в одном и том же произведении. Широкая эпическая картина, лирическое стихотворение в прозе, драматическая сцена, психологический этюд, сказка в духе народной, причудливый гротеск—прихотливой смене всех этих форм соответствует не менее прихотливая смена тона. Что касается щедринского языка, то исключительное богатство и замечательная красочность делают его неповторяемым. Он впитал в себя богатства русской народной речи, возвел в перл создания деловой, кляузный и приказной язык старого и нового времени, художественно развил брошенный Грибоедовым намек о смеси двух языков „французского с нижегородским". Он дал яркие образцы языка распущенной и слюнявой охранительной публицистики. Говоря от своего имени, Салтыков возвы-

нался до поразительной красоты языка—такова его лебединая песня—„Забатые слова".

Последнее произведение интересно не только своей формой (лиризм, живописная манера), но и тем, что является последним салтыковским поэтическим образом русской действительности эпохи мрачной реакции при Александре III.

„Мне чудилось", пишет Салтыков, что невидимая, но властная рука обвила меня и неудержимо увлекает в зияющую пустоту. Я сознаю себя беспомощным и даже не пытаюсь сопротивляться загадочной силе, словно нечто роковое ждет меня впереди. И чем глубже я погружаюсь в необ'ятную даль, тем унылее становятся перспективы, тем быстрее свет сменяется сумерками, тем решительнее потухает вселенская жизнь под игом всеобщего омертвения.

Серое небо, серая даль, наполненная скитающимися серыми призраками. В сереющем окрест болоте кишат и клубятся серые гады; в сером воздухе беззвучно реют серые птицы; даже дорога словно серым пеплом усыпана. Сердце мучительно надрывается под гнетом загадочной, неизмеримой тоски.

Удручают серые тоны, но еще более удручает безмолвие. Ни звука, ни шороха, ничего, кроме печати погибели. И чем больше я углубляюсь в это оголтелое царство, тем более всем существом овладевает оторопь и сознание отупелой безнадежности, в которой все кругом застыло и онемело. Ощущение оскудения постепенно заползает во все существо, и я начинаю чувствовать, что недалек тот момент, когда и внутри меня все омертвеет.

Но вот я и у цели: передо мною кладбище. Точно взволнованное море, раскинулось оно на необозримое пространство в даль и в ширь, усеянное бесчисленными могильными насыпями. Заброшенность и одичалость везде наложили здесь печать свою. Храм, когда-то осенявший мертвецов, стоит полуразрушенный, с раскрытым куполом, давая приют нетопырям и ночным птицам. Колокол, некогда призывавший живых и оплакивавший мертвых, лежит разбитый у подножия храма; надмогильные памятники, ограда—все повалилось и лежит разбросанное, заросшее мхом и бурьяном".

В этот период властителем дум современности Салтыкову представлялся „негодяй", „наперсник сатаны" на земле. Этого „негодяя" породила, пишет Салтыков, „современная нравственная и умственная муть, воспитало, укрепило и окрылило—современное шкурное малодушие. Я не хочу сказать этим, что он явился в мир только вчера, но утверждаю, что именно вчера он облекся в те ликующие одежды, которые дозволяют безошибочно указать на него толпе: вот негодяй! И в древности, и в новейшие времена—всегда существовал негодяй (иначе откуда же мы получили бы представление о позоре?), но он прятался в темных извилинах человеконенавистнического ремесла и там пакостил, следуя в этом примеру своего прототипа, сатаны....

„Ныне—не так. Ныне негодяй сознал самого себя и на вопрос: что есть негодяй?—отвечает смело: негодяй—это я! Подобно отцу сво-

ему, сатане, он не чувствует даже потребности выяснить себе сущность негодяйской профессии, а прямо на глазах у всех совершает негодяйские поступки и во всеуслышание говорит негодяйские речи" [241]).

Хотя сам Салтыков видел главное значение своих произведений в отражении современной жизни и не думал, что они будут иметь какую либо иную ценность и в будущем,—его произведения вышли далеко за пределы его эпохи, оказывая и до настоящего времени влияние на писателей-публицистов.

1889—90 г.г. „Сочинения" в 9-ти томах, издание автора.
Полное собрание сочинений, 12 томов, 5-е изд. А. Ф. Маркса. Спб. 1905.
К. Арсеньев. Салтыков-Щедрин. Спб. 1906. 280 стр.
Н. Мендельсон. М. Е. Салтыков-Щедрин, Изд. 1925 г. 88 стр.

XIV.

Николай Гаврилович Чернышевский.

(1828—1889).

Родился 12-го июля 1828 г. в Саратове,
1842—1844 г.г. В местной духовной семинарии.
1846—1850 г.г. В Петербургском университете.
1851—1853 г.г. Был преподавателем русского языке в Саратовской гимназии.
1854 г. Во 2-ом Петербургском кадетском корпусе.
1854—1862 г.г. Сотрудничал в „Современнике".
1862 г. 17-го июля был арестован и заключен в Петропавловскую крепость.
1864 г. Сослан в Сибирь, где и пробыл до 1883 г.
1883—1889 г. Жил в Астрахани и последний год в Саратове.
Умер 17-го октября 1889 в Саратове.
1855 г. „Эстетические отношения искусства к действительности" Спб.
1855—1856 г.г. „Очерки Гоголевского периода русской литературы". („Современник"); было переиздано в 1892 г.
1858 г. „Критика философских предубеждений против общинного владения" (там же) „Русский человек на rendez vous" („Атеней").
1860 г. „Антропологический принцип в философии" („Атеней").
1861 г. „Полемические красоты" (там же), „Не начало ли перемены?" (там же).
1863 г. „Что делать?" роман (там же).
1874 г. „Письмо без адреса".
1893 г. „Эстетика и поэзия" Спб.
1894 г. „Заметки о современной литературе". Спб.
1895 г. „Критические заметки" Спб.

В русской критике Чернышевский явился продолжателем дела Белинского.

Подобно Белинскому он совершил переход от Гегеля к Фейербаху, но в более раннюю эпоху своей жизни. „В этом отношении о нем можно сказать, что он начал тем, чем Белинский закончил" [241]).

По учению Фейербаха, предмет в его истинном смысле дается ощущением, так как чувственность или действительность тождественна с истиной. Но наша фантазия часто искажает наши представления, которые приходят в противоречие с чувственным опытом. Освободить наши представления от фантастического элемента является задачей философии. Под влиянием Фейербаха Чернышевский написал свою магистерскую диссертацию, в предисловии к которой он сам говорит, что, принимаясь за нее, он „не имел ни малейшего притязания сказать что-нибудь новое, принадлежащее лично ему", а желал „быть истолкователем идей Фейербаха в применении к эстетике" (некоторые принципы, которые встречаются в учении Чернышевского об отношении искусства к действитель-

ности, уже были ранее высказаны Л. Майковым). Чернышевский восстал против идеалистического учения об искусстве, где прекрасное было выражением абсолютной идеи, развитие которой лежало в основе мирового процесса. Он утверждал, что прекрасное есть жизнь „как она должна быть“[242]).

Его эстетическая теория есть в сущности применение учения Фейербаха к эстетике. Если задача философии заключается в реабилитации действительности, то в такой же реабилитации заключается и задача эстетики, как особой отрасли философского мышления. По существу это является главной мыслью диссертации Чернышевского об „эстетических отношениях искусства к действительности“. Одной из главных отличительных черт эстетической теории Чернышевского является та мысль, что „прекрасное“ не исчерпывает собою содержания искусства. „В каждом человеческом действии принимают участие все стремления человеческой натуры, хотя бы одно из них и являлось преимущественно заинтересованным в этом деле. Потому и искусство производится не отвлеченным стремлением к прекрасному (идеею прекрасного), а совокупным действием всех сил и способностей живого человека. А так как в человеческой жизни потребности, например, правды, любви и улучшения быта гораздо сильнее, нежели стремление к изящному, то искусство не только всегда служит до некоторой степени выражением этих потребностей (а не одной идеи прекрасного), но почти всегда произведения его (произведения человеческой жизни, этого нельзя забывать) создаются под преобладающими влияниями потребностей правды (теоретической и практической), любви и улучшения быта, так что стремление к прекрасному, по натуральному закону человеческого действования, является служителем этих и других сильных потребностей человеческой натуры. Так всегда производились все создания искусства, замечательные по своему достоинству... История не знает произведений искусства, которые были бы созданы исключительно идеею прекрасного: если и бывают и бывали такие произведения, то они не обращают на себя никакого внимания современников и забываются историей, как слишком слабые,—слабые даже в художественном отношении“.

Чернышевский в своей диссертации определял прекрасное, как „жизнь“. Он писал: „прекрасно то существо, в котором мы видим жизнь таковою, какова должна она быть по нашим понятиям“. В эстетике Чернышевского, как и в его исторических взглядах, намечается мысль, что эстетические понятия людей определяются в последней инстанции их экономическим бытом.

Опираясь на материализм Фейербаха, Чернышевский держится того взгляда, что прекрасное в действительности всегда выше прекрасного в искусстве. А потому цель искусства состоит не в исправлении, а в воспроизведении прекрасного, существующего в действительности. Но произведения искусства на только показывают нам жизнь, а и об‘ясняют ее.

Искусству приписывает Чернышевский также значение „приговора мысли о воспроизводимых явлениях, так как суждение художника непременно отразится на его творчестве. В своей диссертации Чернышев-

ский хотел дать эстетике философское научное основание, а никак не собирался „разрушить эстетику", как писал Писарев.

„Он дорожил ею (эстетикой), как орудием реабилитации действительности, как средством борьбы с теми мечтами, которыми „иногда живет человек" и которые мешают ему смотреть трезвыми глазами на действительность. Иначе сказать, он хотел воспользоваться эстетикой,— предварительно поставленной на твердое научное основание—для своих целей пропагандиста передовых идей „просветителя". Этот взгляд на эстетику, как на орудие реабилитации действительности, сближал Чернышевского с Белинским, тоже пришедшим к философии Фейербаха и тоже ставившим перед литературой задачи точного изображения действительной жизни. „Вообще Чернышевский был в нашей литературе лишь наиболее законченным представителем того типа просветителей, родоначальником которого в значительной степени являлся в последние годы своей деятельности Белинский. В некоторых литературных суждениях Белинского замечается та же рассудочность „просветителя", которая особенно дает себя чувствовать в критических статьях Чернышевского и которая дала повод ко многим, очевидно ошибочным, но по-своему логичным, выводам Писарева" [243]). Исходя из материалистической философии Фейербаха, Чернышевский в эстетике скоро пришел к идеалистическим выводам, так как в своей диссертации он не столько занят тем, что есть, и что было, а и тем, что должно было быть и было бы, если бы люди стали прислушиваться к голосу „разума" и нормальных своих вкусов, критерием которых является, по его мнению, природа человека.

Но как „просветителя", Чернышевского интересовала не столько теория, сколько вытекавшие из нее практические выводы. Статья о политике Аристотеля (1854 г.)—составляет дополнение к исследованию об „эстетических отношениях искусства к действительности". Чернышевский не соглашается с Аристотелем, когда тот об'ясняет происхождение искусства стремлением человека к подражанию, но ему очень нравится взгляд Аристотеля на отношение философии к поэзии, так как он истолковывал этот взгляд, как возможность пред'явить поэзии требование об'яснения жизни. Он считал, что „называть искусство воспроизведением действительности (заменяя современным термином неудачно передающее смысл греческого mimesis слово „подражание") было бы вернее, нежели думать, что искусство осуществляет в своих произведениях нашу идею совершенной красоты, которой будто бы нет в действительности "[244]).

В той же статье Чернышевский останавливается на вопросе о так называемом чистом искусстве. „Искусство для искусства, говорит он, мысль такая же странная в наше время, как богатство для богатства, наука для науки... Все человеческие дела должны служить на пользу человеку, если не хотят быть пустым и праздным занятием: богатство существует для того, чтобы им пользовался человек, наука для того, чтобы быть руководительницей человека; искусство также должно служить на какую-нибудь существенную пользу, а не на бесплодное удовольствие" (образовательное и просветительное значение искусства [245]).

С 1854 г. Чернышевский был приглашен в качестве сотрудника в лучший журнал того времени „Современник“, который издавался Некрасовым, причем весь критический и политический отдел журнала был передан в руки Чернышевского.

В период 1854—56 г.г. он поместил в „Современнике“ целый ряд статей о Гоголе, Пушкине, Льве Толстом, Щедрине, а также большую статью „Лессинг и его время“. Наиболее замечательной из этих работ является ряд статей, напечатанных под общим заглавием: „Очерки Гоголевского периода“. В них Чернышевский осветил общественно-воспитательную роль литературы и критики эпохи Гоголя и Белинского. В очерках он остановился на разборе деятельности. Полевого, Сенковского, Погодина, Шевырева, Надеждина, и, главным образом, Белинского.

Чернышевский утверждал, что литература должна быть выражением общественного самосознания. Самой главной обязанностью литературной критики являлось в глазах Чернышевского распространение в среде художников сознательности. Чем больше стала бы эта сознательность распространяться между русскими художниками, тем более созревала бы наша литература для той великой роли, которую она должна была, по мнению Чернышевского, сыграть в то переходное время. Литературная критика должна требовать от беллетристики более точного изображения действительности. „Русская критика не должна быть похожа на щепетильную, тонкую, уклончивую и пустую критику французских фельетонов. Резкий тон... во многих случаях это единственный тон, приличный критике, понимающей важность предмета и не холодно смотрящей на литературные вопросы“.

Исключительно важной считал Чернышевский роль русской литературы со времени Гоголя. До Гоголя литература эта находилась еще в тех периодах своего развития, которые можно назвать подготовительными: каждый предыдущий период имел в ней значение главным образом потому, что подготовлял собою следующий период.

С Гоголя начался тот новый литературный период, когда форма уже не имела преобладающего значения и когда на первый план выступило содержание. Гоголевское направление, по мнению Чернышевского, единственно сильное и плодотворное.

Пушкина Чернышевский ставит очень высоко, но считает его поэзию преимущественно поэзией формы. Выработка совершенной формы и была той исторической задачей, которая выпала на долю Пушкинского периода русской литературы. Когда задача эта была решена, в русской литературе начался новый период, когда главным делом стало содержание, а не форма. Этот период связывался с именем Гоголя. В течение гоголевского периода русская литература становится выражением народного самосознания. В том же направлении она развивалась и потом, когда под влиянием Гоголя возникла так называемая натуральная школа. Чернышевский очень ценил это новое направление, хотя его не вполне удовлетворяла та манера изображения действительности, какою отличалась „натуральная школа“. Она казалась ему недостаточно

правдивой, и потому он с большим сочувствием встретил вышедшее в 1861 г. отдельное издание рассказов Успенского. („Не начало ли перемены?"). Чернышевскому понравилось в рассказах Успенского то, что в них не было того „прикрашивания народных нравов и понятий", какие были в произведениях натуральной школы.

В Льве Толстом, тогда еще начинающем писателе, выступившем в 1855—56 г. с рядом „Военных рассказов" и большой повестью „Детство и отрочество", Чернышевский отметил следующие две черты: глубокое знание тайных движений психической жизни и непосредственную чистоту нравственного чувства, что придает, по его мнению, особенную физиономию произведениям гр. Толстого и останется существенными чертами его таланта, какие бы новые стороны не выказались в нем в дальнейшем. Свою статью о Толстом Чернышевский закончил следующими словами: „Мы предсказываем, что все данное доныне графом Толстым нашей литературе, только залоги того, что совершит он впоследствии, но как богаты и прекрасны эти залоги!"

После „Очерков Гоголевского периода" самой значительной из литературно-критических работ Чернышевского был большой труд: „Лессинг, его время, жизнь и деятельность", помещенный в „Современнике" за 1856—57 год.

В критике Чернышевского следует отметить его постоянную тенденцию стать на общественно-историческую точку зрения и при помощи ее наметить и оценить то, что дано писателем в общем ходе развития литературы, как живого общественного явления. В этом, конечно, сказался в особенности ученик Белинского, усердно проводившего эту точку зрения в ряде статей [246]). Проявляет Чернышевский некоторый интерес и к общей художественной физиономии писателя, хотя преимущественное внимание сосредоточивает на отражении нравственных и практических стремлений эпохи и мало интересуется вопросом, в какой мере они получили в литературном произведении свое художественное выражение.

В крепости Чернышевским был написан роман „Что делать"? Сам Чернышевский в одном из своих писем к А. Н. Пыпину говорит о себе, что беллетристический талант у него „положительно есть. Вероятно, сильный". Говорил он это шутя. В другом месте он говорит, что он издавна готовился быть беллетристом.

Роман „Что делать"? имел огромный успех и влияние на молодое поколение того времени.

„Мы читали роман чуть не коленопреклоненно,—говорит один современник: с таким благочестием, какое не допускает ни малейшей улыбки на уста, с каким читают богослужебные книги". Особых художественных достоинств этот роман не имеет. В нем много юмора и наблюдательности. „Но главным его достоинством надо, без сомнения, признать пламенный и совершенно неподдельный энтузиазм, захватывающий читателя и заставляющий его с неослабленным вниманием следить за судьбою главных действующих лиц"[247]).

Этот роман „был попыткою дать художественные образы, оправдывающие возможность „владычества разума над жизнью", дать образы

новых людей", и имел своей целью проповедь освобождения личности, значения труда и критику обветшалых традиций[248]).

Герои романа—Лопухов, Кирсанов и Вера Павловна—люди нового типа, воплотившие лучшие заветы и чаяния эпохи 60-х годов. Главная отличительная черта этих людей—внутренняя свобода.

Это произведение, по мнению Плеханова, для правильной оценки надо сравнивать не с художественными произведениями Достоевского или Толстого, а с философскими романами Вольтера. Чешихин—Ветринский признет несомненным художественным достоинством романа его лиризм.

В романе „Пролог" изображен подготовительный период крестьянской реформы. Под именем Волгина Чернышевский вывел самого себя, а под именем Левицкого—Добролюбова.

Этот роман, особенно первая его часть, „Пролог пролога" интересен картиной общественного движения первой половины 60-х годов.

Публицистическая деятельность Чернышевского, после передачи литературно-критического отдела „Современника" Добролюбову, была направлена на вопросы устройства реформировавшегося крестьянского быта.

Одновременно с этим Чернышевский вел обзоры западно-европейской политической жизни, в которых вдавался и в общие вопросы социальной науки. Были у него статьи и по отвлеченным общим философским вопросам, как например, статья об „Антропологическом методе". Хотя Чернышевский центром своей деятельности считал политические и политико-экономические статьи, его историко-литературные труды настолько значительны, что их по справедливости считают основанием реальной критики 60-х годов.

На обработку языка и стиля своих произведений Чернышевский особенного внимания не обращал. Но тем не менее, в стилистическом отношении его беллетристика не уступает творчеству средних беллетристов эпохи.

Полное собрание сочинений 10 т. т. (11 кн.). Изд. М. Чернышевского. Спб. 1905—1906 г.г.

Плеханов, О Чернышевском. „Полное собрание сочинений" под ред. Рязанова 5—6 т.

Чешихин-Ветринский, „Чернышевский". Изд. „Колос". П. 1923 г. 216 стр.

Стеклов. Чернышевский. Спб. 1909„ г. 426 стр.

XV.

Николай Александрович Добролюбов.

(1836—1861).

Родился 24 января 1836 г. в Нижнем-Новгороде.
1847 г. поступил в духовное училище.
1848—1853 г. г. В местной духовной семинарии.
1853—1857 г. г. В Петербургском главном Педагогическом институте.
1857—1861 г. г. В „Современнике".
7-го ноября 1861 г. умер в Петербурге.
1856 г. „Собеседник любителей Российского слова" („Современник")—„Русская сатира в век Екатерины".
1857 г. „О значении авторитета в воспитании" „Губернские очерки Щедрина".
1858 г. „О степени участия народности в развитии русской литературы". „Николай Владимирович Станкевич".
1859 г. „Литературные мелочи прошлого года". „Что такое обломовщина?". „Темное царство". „Собрание литературных статей Пирогова". „Роберт Овэн и его попытки общественных реформ". „Народное дело. Распространение обществ трезвости".
1860 г., „Всероссийские иллюзии, разрушаемые розгами", „Когда же придет настоящий день?", „Луч света в темном царстве".
1861 г. „Забытые люди", „Жизнь и смерть графа Кавура".

Характер литературной деятельности Добролюбова определился характером эпохи. Его реально—публицистическая критика соответствовала общественно-идеологическим и литературным движениям 60-х годов.

Литературная деятельность Добролюбова была весьма разнообразна. Он писал статьи литературные, критические, публицистические и сатирические.

Критика Добролюбова была моральной и публицистической по своим задачам и направлению. Он стремился повлиять на общественное мнение, воспитать читательскую публику в духе освободительных идей 60-х годов.

По своим убеждениям Добролюбов являлся демократом-радикалом, с социалистическими симпатиями.

Из общения с Чернышевским Добролюбов черпал ту обоснованность своего миросозерцания, тот научный фундамент, который при всей его начитанности не мог быть у него в 21—22 года, хотя сам Чернышевский говорил, что Добролюбов шел в своем развитии самостоятельным путем, так как он по таланту выше его.

Общие литературные взгляды Добролюбова вполне совпадали со взглядами Чернышевского и коренились в учении Фейербаха о действительности.

„Как скоро общество или народ очнется и почувствует, хотя смутно, свои естественные нужды, станет искать удовлетворения своим потребностям,—и литература тотчас является служительницей его интересов". Таково, по мнению Добролюбова, назначение литературы в „естественных стремлениях" человечества.

Он придавал литературе только „служебное" значение, считая, что литература только оформляет то, что уже назрело в жизни.

Литература „постоянно отражает те идеи, которые бродят в обществе, и больший или меньший успех писателя может служить меркою того, насколько он умел в себе выразить общественные интересы и стремления[248]").

Литература имеет значение только тогда, когда она отвечает „естественным стремлениям" народа. Потому-то и „мерою достоинства писателя или отдельного произведения мы принимаем то, насколько служат они выражением естественных стремлений известного времени и народа".

Это не значит, что Добролюбов требовал от художника приспособления к нуждам времени. Он был противником „тенденциозной" литературы, так как, по его мнению, талантливый поэт не может не чувствовать „естественных стремлений".

„Талант есть принадлежность натуры человека, и потому он несомненно гарантирует нам известную силу и широту естественных стремлений в том, кого мы признаем талантливым. Следовательно, и произведения его должны создаваться под влиянием этих естественных правильных потребностей натуры; сознание нормального порядка вещей должно быть в нем ясно и живо, идеал его прост и разумен, и он не отдает себя на служение неправде и бессмыслице, не потому, чтобы не хотел, а просто потому, что не может,—не выйдет у него ничего хорошего, если он вздумает понасиловать свой талант". Талант есть „уменье чувствовать и изображать жизненную правду явлений". Художник интересуется „живыми образами" и может „даже неприметно для самого себя уловить и выразить их внутренний смысл гораздо прежде, нежели определить их рассудком". Художник „может быть каких угодно мнений, лишь бы талант его был чуток к жизненной правде".

— Но этого недостаточно. „Правда есть необходимое условие, а еще не достоинство произведения". О достоинстве произведения судят „по широте взгляда автора, верности понимания и живости изображения". Писатели, у которых „художественное чутье направлено здраво, в которых не только отражаются явления жизни, но которым доступен, более или менее, и общий таинственный смысл ее,—такие писатели становятся замечательными художниками, если их восприимчивость многообъемлюща, если жизнь открывается им не в отдельных только явлениях, а во всем своем стройном течении, если чутки они не к одной только внешней стороне явлений, но и к их внутренней связи и последовательности".

Каждое художественное произведение заключает в себе известную идею потому, что художник правдиво изобразил те факты, из которых

эта идея следует. А потому, по мнению Добролюбова, «существенной разницы между истинным знанием и истинной поэзией быть не может».

„Истину, составляющую основу и цель науки, вводит Добролюбов и в искусство взамен красоты".

В статье „Темное царство" Добролюбов говорит, что главное достоинство писателя-художника состоит в правде его изображений. „Иначе из них будут ложные выводы, составятся, по их милости, ложные понятия".

„Значение художественной деятельности в ряду других отправлений общественной жизни" состоит в том, что „образы, созданные художником, собирая в себе, как в фокусе, факты действительной жизни, весьма много способствуют составлению и распространению между людьми правильных понятий о вещах".

Художественное творчество Добролюбов воспринимал, „как мышление образами, в которых явления жизни обобщаются и истолковываются подобно тому, как в выводах («законах», гипотезах) науки обобщаются и истолковываются явления природы"...[249]).

Но, по мнению Добролюбова, часто литература служит выражением искусственных общественных комбинаций, и такая литература критиком резко осуждается. „Все певцы иллюминаций, военных торжеств, резни и грабежа по приказу какого-нибудь честолюбца, сочинители льстивых дифирамбов, надписей и мадригалов не могут иметь в наших глазах никакого значения, потому что они весьма далеки от естественных стремлений и потребностей народных".

Этим определяется взгляд на литературу: „Литература представляет собой силу служебную, которой значение состоит в пропаганде, а достоинство определяется тем, что и как она пропагандирует" („Луч света в темном царстве").

«Мерою достоинства писателя или отдельного произведения мы принимаем то, насколько служат они выражением естественных стремлений известного времени и народа. Естественные стремления человечества, приведенные к самому простому знаменателю, могут быть выражены в двух словах: чтобы всем было хорошо». («Луч света в темном царстве»).

Свою критику Добролюбов называл реальной критикой, суть которой состоит в обозрении того, что дает произведение.

По поводу того или иного литературного типа реальная критика „разбирает, возможно ли и действительно ли такое лицо; нашедши же, что оно верно действительности, она переходит к своим собственным соображениям о причинах, породивших его и т. д. Если в произведении разбираемого автора эти причины указаны, критика пользуется ими и благодарит автора; если нет,—не пристает к нему с ножом к горлу,—как, дескать, он смел вывести такое лицо, не об'яснивши причин его существования? Реальная критика относится к произведению художника точно так же, как к явлениям действительной жизни: она изучает их, стараясь определить их собственную норму, собрать их существенные, характерные черты, но вовсе не суетясь из-за того, зачем это овес—не рожь, и уголь—не алмаз.[250]).

По мнению Добролюбова литературная критика должна, прежде всего, определить, выражает ли художник искусственные или же естественные стремления данного времени и данного народа. Литература только отражает жизнь, об'ясняет же ее критика. Критика должна выяснить, в какой мере сумел писатель понять естественные стремления человечества, в какой мере сумел писатель понять существо дела.

Критика должна подвести итоги данным, рассеянным в произведении автора, взглянуть на них, как на явления, факты жизни.

Литературная деятельность Добролюбова началась еще в институте статьей о „Собеседнике любителей Российского слова", напечатанной в 1856 г. в «Современнике».

К 1857 г. относится первая большая статья Добролюбова на чисто литературную тему—о «Губернских Очерках» Щедрина, в которой критик стремится на основании материала, данного произведением, осветить условия нашей общественной жизни.

Огромный литературный талант Добролюбова проявился в его больших критических статьях: „Темное царство", „Луч света в темном царстве"—(о пьесах Островского), „Когда же придет настоящий день"?—(О „Накануне" Тургенева)—и „Что такое обломовщина"—(О романе Гончарова).

Островскому Добролюбов посвятил три статьи. Первые две имеют общее заглавие—„Темное царство", третья озаглавлена: "Луч света в темном царстве".

Островского Добролюбов высоко ставил «именно потому, что видел в нем художника, сумевшего понять и выразить естественные стремления своего народа и своего времени в самой глубокой их сущности» и дать глубокое изображение существенных сторон русской жизни[251]).

По мнению Венгерова, статья Добролюбова „Темное царство" стоит „совершенно особняком не только в русской, но и в европейской критической литературе. Это уже не служебный анализ, а совершенно самостоятельный, чисто-творческий синтез, из разрозненных черт создавший поражающее своею стройностью логическое построение".

У Гончарова Добролюбов находил и высоко ценил «спокойствие и полноту поэтического миросозерцания". Гончаров, по его мнению, «ничем не увлекается исключительно, или увлекается всем одинаково. Он не поражает одной стороной предмета, одним моментом события, а вертит предмет со всех сторон, выжидает совершения всех моментов явления и тогда уже приступает к их художественной переработке. Следствием этого является, конечно, в художнике более спокойное и беспристрастное отношение к изображаемым предметам..." („Что такое обломовщина?").

Повесть „Накануне" привлекла к себе внимание Добролюбова тем, что, по его мнению, Тургенев уловил очередную „злобу дня" и художественно осветил коренной вопрос времени.

Разбирая стихотворения Никитина, Добролюбов пишет: „Пластика в поэзии—роскошь, прихоть, аксессуар; поэтому ничего не имеющим,

кроме пластического таланта, мы можем удивляться точно так же, как блестящему виртуозу, которого все достоинство состоит в искусном преодолении технических трудностей игры... Дело поэзии—жизнь, живая действительность, вечная борьба ее и вечное стремление человека к достижению гармонии с самим собою и с природой. Но причины разлада искали прежде—то в таинственных силах природы, то в дуалистическом устройстве человеческого существа, и сообразно с этим поэзия разрабатывала внешнюю природу и психологический антагонизм человека. Теперь более простой взгляд входит в общее сознание: обращено внимание на распределение благ природы между людьми, на организацию общественных отношений... Вслед за открытием, что человек мучится и томится, увлекается и падает, подымается и веселится—не от власти темных сил и неизбежной судьбы и не от того, что в нем сидят два противные начала, а просто от большей или меньшей неправильности общественных условий, под которыми он живет,—вслед за этим сознанием необходимо должно было последовать изучение всех общественных неправильностей. Для такого изучения прежде всего оказался весьма удачным роман и вообще эпический род... Теперь очередь за лирикой... но все это пока еще слабо, потому что поэты наши считают почему-то нужным сторониться от общественной деятельности" („Стихотворения Ивана Никитина").

В теоретических положениях Добролюбова не было ни оригинальности, ни самостоятельности. Путь, по которому пошел Добролюбов, был уже намечен Белинским в его последние годы, а Чернышевский помог Добролюбову выяснить принципы эстетики.

Плеханов называет Добролюбова критиком-просветителем, между прочим, по той причине, что Добролюбов смотрел на историю с той самой точки зрения, с какой всегда и везде смотрели на нее просветители, т. е. с точки зрения убеждения, что мнения правят миром".

Реабилитация действительности есть тоже чисто-просветительная задача. Защита Добролюбовым „естественных" стремлений человечества и была такой реабилитацией действительности.

Добролюбов был также мастером в области политического памфлета и общественной сатиры (его деятельность в издании „Свисток"—приложении к „Современнику"[252]).

Стиль критических статей Добролюбова прост и точен.

Полное собр. соч. п. ред. Е. Аничкова, 10 т.т. Изд. „Деятель". СПБ 1911—1914.
Собр. соч. п. ред. М. Лемке, 4 т.т. СПБ. 1911.
В. Полянский, „Добролюбов", (Кр.-биогр. б-ка). М. 1926.

XVI.

Дмитрий Иванович Писарев.

(1840—1868).

Родился в 1840 г. в имении Знаменском.
1851—56 г.г. В третьей Петербургской гимназии.
1856—61 г.г. В Петербургском университете на филологическом факультете.
1858 г. Вел библиографический отдел в журнале „Рассвет".
1861 г. Стал сотрудничать в „Русском Слове".
1862 г. Был арестован за разбор брошюры Шедо-Фероти.
1866 г. Освобожден из Петропавловской крепости.
Утонул 4-го июля 1868 г. в Дуббельне.
1861 г. „Стоячая вода", „Писемский, Тургенев и Гончаров",—„Женские типы в романах и повестях Толстого, Тургенева и Гончарова".
1862 г. „Базаров".
1864 г. „Цветы невинного юмора", „Мотивы русской драмы", „Реалисты",—„Промахи незрелой мысли".
1865 г. „Роман кисейной девушки"—„Разрушение эстетики",—„Пушкин и Белинский", „Погибшие и погибающие"—„Мыслящий пролетариат".
1867 г. „Борьба за жизнь".
1868 г. „Старое барство" („Отечественные записки").

Весь смысл движения 60-х г.г. заключается в борьбе с феодально-крепостным строем, оказавшимся в явном противоречии с насущными интересами страны. Разночинец, вооружившийся против этого строя, не имел ни хладнокровия, ни времени рассматривать его в деталях. Осуждены были весь дворянский режим, вся дворянская культура во всей совокупности их общественных и культурных отношений, сложившихся на почве крепостного права. „Что можно разбивать, то и нужно разбивать,—энергично выражает это настроение Писарев:—что выдержит удар, то годится, что разлетится вдребезги, то хлам; во всяком случае бей направо и налево, от этого вреда не будет и не может быть" [253]). Мировоззрение Писарева было характерно для второй половины 60-х годов.

Можно сказать, что общественное движение создало Писарева, и он овладел настроением эпохи (Кранихфельд). Главной задачей своей деятельности Писарев считал популяризацию естественно—научных и исторических знаний.

В письме к своей матери он писал: „Общие рассуждения и высшие взгляды составляют совершенно бесполезную роскошь и мертвый капитал для такого общества, которому недостает самых элементарных знаний. Поэтому обществу надо давать все необходимые знания, т. е. знакомить публику с лучшими представителями европейской науки. Мне эта задача во всех отношениях по силам и по душе".

Его общественный идеал—это мыслящий реалист, нашедший свое литературное воплощение в типе Базарова. „Писарев облюбовал этот тип, облюбовал, как эстетик, потому что для него жизнь мыслящего реалиста не только самая полезная, но и самая красивая“ [254]). Реалиста вдохновляет лишь красота самой работы, наслаждение, получаемое от нее, вдохновляет творческое осуществленные цели и влияние на жизнь.

Разумный эгоизм и реальный труд—таковы новые пути жизни для трезвого реалиста, по мнению Писарева. Он разбирает теорию Мальтуса, Рикардо, Милля, опираясь на то положение, что единственным фактором в образовании ценности является человеческий труд.

В художественном произведении ценна для Писарева личность автора, его индивидуальность. В поэте он ценил синтез индивидуального и общественного начала. „Когда поэт охватил своим сильным умом весь великий смысл человеческой жизни, человеческой борьбы и человеческого горя, когда он вдумался в причины, когда он уловил крупную связь между отдельными явлениями, когда понял, что надо и что можно сделать, в каком направлении и какими средствами можно действовать на умы читающих людей, тогда бессознательное и безцельное творчество делается для него безусловно невозможным“ („Реалисты“).

Писарев привел к весьма односторонним выводам принципы, лежащие в основе литературной критики 60-х годов.

Он об'явил, что эстетика, как наука, не должна существовать и что Чернышевский написал свою диссертацию „только для того, чтобы радикально уничтожить ее и навсегда отрезвить тех людей, которых морочит философствующее и тунеядствующее филистерство“ [255]).

„Эстетика, или наука о прекрасном, имеет разумное право существовать только в том случае, если прекрасное имеет какое-нибудь самостоятельное значение, независимое от бесконечного разнообразия личных вкусов. Если же прекрасно только то, что нравится нам, и если вследствие этого все разнообразнейшие понятия о красоте оказываются одинаково законными, тогда эстетика рассыпается в прах. У каждого отдельного человека образуется своя собственная эстетика, и, следовательно, общая эстетика, приводящая личные вкусы к обязательному единству, становится невозможной. Автор „Эстетических отношений“ ведет своих читателей именно к этому выводу, хотя и не высказывает его совершенно открыто“ [256]).

Впрочем, Писарев не столько отрицал искусство, сколько старался усвоить ему принцип полезности.

„Последовательный реализм безусловно презирает все, что не приносит существенной пользы; но слово „польза“ мы принимаем совсем не в этом узком смысле, в каком его навязывают нам наши литературные антагонисты... Мы требуем непременно, чтобы поэт, как поэт, и историк, как историк, приносили каждый в своей специальности действительную пользу“. („Реалисты“).

„Писаревщина“, по мнению Плеханова, „представляет собой не что иное, как ряд вполне правильных, хотя и очень крайних выводов из

некоторых неправильных посылок, выдвигавшихся Чернышевским в тех случаях, когда ему изменял его недостаточно разработанный материализм..."[257]).

Провозгласив утилитаризм в искусстве, Писарев сказал лишь последнее слово, логически вытекавшее из положений его предшественников.

В литературном произведении был важен для Писарева тот материал, который оно заключает в себе.

„Поэт должен воплощать в себе лучшие стремления своего века, должен страдать страданием мира и радоваться его радостью. Он пишет кровью своего сердца. А чтобы действительно писать кровью сердца, необходимо безпредельно и глубоко сознательно любить и ненавидеть, и чтобы эта любовь и ненависть были действительно чисты от всяких примесей личной корысти и мелкого тщеславия, необходимо много передумать и многое узнать".

Подобным же образом смотрел он и на критику: он требовал, чтобы критик боролся во имя своей любви и ненависти.

Вообще, по мнению Писарева, „литература во всех своих видоизменениях должна бить в одну точку; она должна всеми своими силами эмансипировать человеческую личность от тех разнообразных стеснений, которые налагает на нее робость собственной мысли, предрассудки касты, авторитет предания, стремление к общему идеалу и весь тот отживший хлам, который мешает живому человеку свободно дышать и развиваться во все стороны" („Схоластика XIX века").

В своей статье „Обломов" роман И. А. Гончарова" Писарев пишет: „Истинный поэт стоит выше житейских вопросов, но не уклоняется от их разрешения, встречаясь с ними на пути своего творчества. Такой поэт смотрит глубоко на жизнь и в каждом ее явлении видит общечеловеческую сторону, которая затронет за живое всякое сердце и будет понятна всякому времени".

В своих критических статьях Писарев подверг разбору главнейшие литературные явления своего времени.

Пушкинский период, который, по мнению Писарева, не характеризуется особенной напряженностью общественных стремлений, а отмечен преобладанием художественной стороны над другими, освещается критиком с отрицательной точки зрения, как малосодержательный, а потому малозначительный и полезный для общества.

Пушкин, по мнению Писарева, просто „ловкий версификатор", холодный эгоист, не принимавший во внимание нужды общества.

В статье „Писемский, Тургенев и Гончаров" Писарев пишет: „Романы Писемского, Гончарова и Тургенева имеют для нас не только эстетический, но и общественный интерес; у нас нет отдельно существующей нравственной философии, нет социальной науки; стало быть, всего этого надо искать в художественных произведениях" [258]).

С этой точки зрения трем романистам даются разные оценки. Весь „Обломов", по мнению Писарева, клевета на русскую жизнь, а Штольц—просто faux-fuyant, подставное решение вопроса, вместо истин-

ного, попытка разрубить фразами тот узел, над которым, не жалея глаз и костей, трудятся в продолжение целых десятилетий истинно добросовестные деятели. Да! автор „Обыкновенной истории“ напрасно прикинулся прогрессистом. Обращаясь к нашему потомству, Гончаров будет иметь полное право сказать: не поминайте лихом, а добром нечем!“ [259]).

Совсем иначе относится он к Писемскому и Тургеневу: „Имена двух романистов наших Тургенева и Писемского, чисты; никто не обвинит их, как людей и как писателей, в потакании и нашим и вашим“.

В статье „Базаров“, рассмотрев общее жизненное явление, вызвавшее собой роман Тургенева, Писарев указывает, как это явление отразилось в художественном произведении.

Он приходит к выводу, что «создавая Базарова, Тургенев хотел разбить его в прах, и вместо того отдал ему полную дань справедливого уважения». Базаров, по мнению критика, герой положительный—у Базаровых есть и знание, и воля. Мысль и дело сливаются в одно твердое целое.

„Цветы невинного юмора“ посвящены творчеству Щедрина. По мнению Писарева, Щедрин, вождь нашей обличительной литературы, с полной справедливостью может быть назван чистейшим представителем чистого искусства в его новейшем видоизменении. Щедрин не подчиняется в своей деятельности ни силе любимой идеи, ни голосу взволнованного чувства; принимаясь за перо, он также не предлагает себе вопроса о том, куда хватит его обличительная стрела—в своих или в чужих, в „титулярных советников или в нигилистов“.

Он пишет рассказы, обличает неправду и смешит читателя единственно потому, что умеет писать легко и игриво, обладает огромным запасом диковинных материалов и очень любит потешаться над этими диковинками вместе с добродушным читателем... Чтобы рассмешить читателя, Щедрин не только пускает в ход грамматические и синтаксические salto-mortale, но даже умышленно искажает жизненную и бытовую правду своих рассказов; главное дело—ракету пустить и смех произвести; эта цель оправдывает все средства, узаконяет собой всякие натяжки и разумеется, достигается, потому что все остальное без малейшего колебания приносится ей в жертву... беспредметный и бесцельный смех Щедрина сам по себе приносит нашему общественному сознанию и нашему человеческому совершенствованию так же мало пользы, как беспредметное и безцельное воркование Фета“.

Интересны взгляды Писарева на современную ему беллетристику: «Не знаю, как другие, а я радуюсь этому увяданию нашей беллетристики и вижу в нем очень хорошие симптомы для будущей судьбы нашего умственного развития. Поэзия, в смысле стиходелания, стала клониться к упадку со времен Пушкина; при Гоголе романисты или вообще прозаики заняли в литературе то высшее место, которое занимали поэты; с этого времени стихотворцы сделались чем-то вроде литературных башибузуков, плохо вооруженных, бессильных и неспособных оказать регулярному войску никакого серьезного содействия; теперь стиходела-

ние находится при последнем издыхании, и конечно этому следует радоваться, потому что есть надежда, что уж ни один действительно умный и даровитый человек нашего поколения не истратит своей жизни на пронизывание чувствительных сердец убийственными ямбами и анапестами».

...„В последнее пятилетие не было решительно ни одного чисто литературного успеха; чтобы не упасть, беллетристика принуждена была прислониться к текущим интересам дня, часа и минуты; все беллетристические произведения, обращавшие на себя внимание общества, возбуждали говор единственно потому, что касались каких-нибудь интересных вопросов действительности. Вот вам пример: „Подводный камень" роман, стоящий по своему литературному достоинству ниже всякой критики, имеет громкий успех, а „Детство, отрочество и юность" графа Л. Толстого, вещь замечательно хорошая по тонкости и верности психологического анализа, читается холодно и проходит почти незамеченной" [260]).

Писарев не создал никакой определенной критической теории. Реальная критика, которую он довел до крайности в своих выводах, была создана до него Белинским, Чернышевским и Добролюбовым. Его значение заключалось не в новых критических взглядах, но именно в отрицании старых взглядов не только литературных, но и общественных. Слог Писарева прост и близок к разговорному языку.

Полное собрание сочинений в 6 т. т.. Изд. 5-е Павленкова, 1911 г.

Дополнительный том, 2-е изд. 1907 г.

Плеханов. Собрание сочинений под ред. Рязанова 5-й том: „Белинский, Чернышевский и Писарев".

XVII.

Федор Михайлович Достоевский.

(1821—1881).

Род. 1821 в Москве, в семье врача.—Частный пансион.
1838—1843. Военное инженерное училище в Спб.
1843 Служба в инженерной команде; через год—выход в отставку.
1845. „Бедные люди".—Знакомство с Некрасовым и Белинским.
1849. „Неточка Незванова".—Арест по делу петрашевцев и ссылка на каторгу (в Омской тюрьме).
1854. Зачисление рядовым в сибирской линейный батальон в Семипалатинске; 1855—производство в офицеры.
1859. Выход в отставку и возвращение в Россию.
1861—1863. Журнал „Время"—1864-1865. Журнал „Эпоха".
1861. „Униженные и оскорбленные".
1861—1862. „Записки из Мертвого дома".
1866. „Преступление и Наказание".
1867. „Вторая женитьба (первая в Сибири).
1867—1871. Жизнь за границей (Женева, Италия, Дрезден).
1868. „Идиот".
1871. „Бесы".
1879—1880. „Братья Карамазовы".
1880. Речь на Пушкинских торжествах в Москве.
28 янв. 1881 г. умер в Петербурге.

Главные герои в произведениях Достоевского—мещане, борющиеся с нуждой, озлобленные, угрюмые, замкнутые мечтатели. Если иногда Достоевский и наряжает своих героев в костюм помещика или светского человека, то под этим костюмом скрывается все тот же мещанин. Психология этих переодетых героев—психология мещан.

Герой «Бедных людей»—Макар Иванович Девушкин, первый характер созданный Достоевским. Он живет в глубокой нищете и чувствует, что синонимом последней является унижение. Борьба с нищетой становится для него борьбой за свою честь. В его душе живет гордость от сознания своей независимости, но наряду с гордостью где-то в глубине и сознание своей ничтожности. И когда жизнь дает ему жестокий щелчок, когда он начинает впадать в нищету, сознание своего бессилия и ничтожности принимает обостренный, болезненный характер. Из гордости он впадает в самоунижение. В его груди „живут две души и одна борется с другой: душа гордая, ревнивая к своему достоинству, и другая, униженная, потерявшая всякую веру в себя... Двойственность социального положения мещанина, колебание между достатком и нищетой сказались в

этой раздвоенности психики. Двойник по социальному положению, мечущийся беспомощно между верхом и дном, он является двойником психически, переживая то приливы гордости и веры в себя, то приливы чувства унижения и беспомощности“ [261]). Излюбленным типом Достоевского был двойник, этот тип явился главным героем почти всех его произведений. Голядкин, герой второго произведения Достоевского, повести носящей характерное заглавие «Двойник»,—такой же бедный мещанин, как и Девушкин, но в этом двойнике психическая раздвоенность выливается в очень тяжелую форму, и он кончает сумасшедшим домом.

Над двойником работает Достоевский весь юношеский период, давая его разновидности то в Ордынове („Хозяйка“), то в отце «Неточки Незвановой», то в герое „Белых ночей“. Возвратившись к творчеству после каторги и ссылки, он рисует этот же тип в лице Фомы Опискина в повести „Село Степанчиково и его обитатели“. Если до каторги Достоевский отмечал в своих двойниках смиренно-страдальческие черты, то теперь он заинтересован злым самолюбием, раздраженной гордостью, хищной складкой, проглядывающей сквозь смиренной вид. Неудачник—литератор Фома Опискин—новый тип двойника, одновременно мучителя и мученика. Чем сильнее противоречие, тем чудовищнее формы и мучительства и страдания.

Переходим теперь к характерам более сложным, которые, оставаясь по существу теми же двойниками, отличаются чрезвычайно обостренной мыслью. Если раньше в определенных социальных условиях складывались определенные чувствования, то теперь в двойниках интелектуального типа, на основе этих чувствований в этих же социальных условиях возникает определенный склад мыслей. Наиболее яркий из этих двойников—Раскольников, герой романа „Преступление и наказание“. Об'ективным материалом мысли Раскольникова служит погибающее на дне города мещанство—Мармеладовы; его суб'ективным материалом—внутреннее противоречие гордости и смирения. Рассматривая общественную жизнь сквозь призму личной раздвоенности, Раскольников представляется нам, как гигантский, многоголовый двойник, „как противоречивое соединение людей верха и дна, людей высшей и низшей породы, людей своевольных, которым все позволено, и людей смирных, не имеющих совсем своей воли“. [262]). И противоречия общественного организма становятся для него законом природы; поэтому стремления разрешить эти противоречия в гармонию и общее счастье кажутся ему нелепой утопией. И раз по законам природы люди бывают только двух пород, то Раскольников и старается определить, к какой породе принадлежит он. «Вошь ли я или человек, тварь ли дрожащая или право имею»? мучается Раскольников. Для того, чтобы определить, себя, он убивает старуху—процентщицу. Но после этого эксперимента он сознает всю его нелепость. Ему предстояло разрешить загадку общества, но мещанин, у которого есть только три жизненных дороги—дорога труда, дорога наверх к „ликующим, праздноболтающим, обагряющим руки в крови“ и, наконец, дорога бедности, не в состоянии ни фактически, ни логически разрешить социальную проблему. Не разрешил ее и Раскольников и, не разрешив, погиб.

Самым углубленным философствующим двойником Достоевский изобразил Ивана Карамазова. Подобно тому, как Раскольников не был в состоянии представить себе гармонические отношения людей между собой, так и Карамазов не может понять глубокую гармонию между человеком и миром. Они для него не единое целое, а нечто двойственное, некое отношение господства и подчинения. Для него есть два выхода: или признать господство человека над миром—„человеко-бога", но действительность этому не соответствует, или же признать безграничное господство мира над человеком—„мир-бога", что возможно, но мучительно. Убедившись, что он не бог, а жалкая букашка, Карамазом, признавая бога, не хочет покориться его воле. „Я не бога не принимаю, я мира им созданного, мира-то божьего не принимаю и не могу согласиться принять—говорит Карамазов.—О, по—моему, по жалкому, земному, по евклидовскому уму моему, я знаю лишь то, что страдание есть, что виновных нет, что все одно из другого выходит прямо и просто, что все течет и уравновешивается, но ведь это лишь евклидовская дичь, ведь я знаю же это, ведь жить по ней я не могу же согласиться! Что мне в том, что виновных нет, что все одно из другого прямо и просто выходит и что я это знаю,—мне надо возмездие, иначе ведь я истреблю себя. И возмездие не в бесконечности где-нибудь и когда-нибудь, а здесь уже не земле, и чтоб я его сам увидел... Не для того же я страдал, чтоб собой, злодействами и страданиями своими унавозить кому-то будущую гармонию!" И Карамазов, переживая трагедию мещанства и не будучи в состоянии создать рационального идеала вне страдания и покорности, во имя человека отвергает будущую гармонию, купленную страданием.

Мурин—это первый образ „своевольного", нарисованный Достоевским. Это ответ на вопрос—чем станет „двойник", превратившись в своевольного. Мурин, первый «своевольный, это еще не характер, а призрак, абстракция без плоти и крови. Чтобы создать характер „своевольного", Достоевскому нужно было наблюдать его в жизни, и в этом помогла ему каторга, которая, не определяя направления его творчества, дала ему то, что в чем он нуждался. На каторге Достоевский получил возможность увидеть и понять характер «своевольного». В «Записках из Мертвого дома» в образе Орлова, Петрова и отчасти Лучки, нарисованы характеры „своевольных", у которых наболевшее чувство личности принимает форму влечения к преступлению. Характернейшей чертой своевольных является их асоциальность. Они одиноки, необщительны и относятя с презрением ко всем, кроме себя. Сочувственное страдание или радость они совершенно неспособны чувствовать. Как результат отсутствия социальных чувств, является у „своевольных" аморализм. Их воля управляется не социальными и моральными, а только физическими влечениями. Энергия их зиждется на господстве одной идей, монодеизме, придающем им характер маниакальности. Эти психические черты „своевольных" вполне согласуются с их общественным положением. Все это «бывшие люди», материально оторванные от общества, отчужденные от социального про-

цесса производства и распределения. Вынужденные жить вне общества и на счет общества, они невольно должны вступить на путь борьбы с ним, на путь преступления. Ясно, что при таких обстоятельствах общественные инстинкты только мешали бы им, и потому у таких представителей „своевольных", как Орлов и Петров, нет и следа социальных инстинктов. Между „двойниками" и „своевольными" существует генетическая связь. Изменяясь в сторону своеволия—психически и в сторону падения на дно—социологически, «двойник» превращается в „своевольного". „Причиной и своеволия, и падения на дно является процесс развития производительных сил в капиталистическом обществе, проявляющий себя в конкуренции и классовой борьбе и действуюший независимо от индивидуальных хотений. Конкуренция роет яму под ногами „бедных людей", она толкает их на дно и на преступление, она изменяет и их социально-экономическое положение и их душу" [263]). В характерах Федьки, Петрова и Орлова Достоевский дал элементарные образчики психики своевольных. Сложнее и страшнее их Петр Верховенский. Это происходит потому, что все черты, бывшие у примитивных натур инстинктами, у Верховенского становятся философски обоснованными принципами. Он даже создает своеобразную социальную философию имморализма и жестокости. Его общественным идеалом является покорность стада и безграничное своеволие хищника.

В некоторых случаях падение на дно ведет к психике тихой покорности, безответственности и религии страдания. Для этих „слабых сердцем" героев Достоевского в отрицании законности страдания—его ужас. Источники этой религии—нищета и социально-экономическая смерть. В таких условиях можно жить или своеволием или кротостью. Одни ищут спасения в изыскании средств для удовлетворения желаний; другие—отказываются от желаний; первые—„своевольные", преступники, вторые—„кроткие", подвижники. Свойства натуры кротких—Емели из „Честного вора", Сони Мармеладовой из „Преступления и наказания", Шумилова из „Слабого сердца" и др.—это пассивность, терпение, преувеличенная благодарность, и чувство униженности. „Бывшие люди" вроде Емели или Сони, никакой производительной функции в обществе не несут: они оторваны от труда, лишены „права на труд". Вынужденное бездействие, невозможность трудиться уродует личность, так изменяя ее физиологически и психически, что она совершенно утрачивает активные способности... стихийная сила отрывает их от трудового процесса, а с течением времени ими утрачивается и самое умение действовать, трудиться. Здесь лежит источник пассивности „кротких"... [264]). Кроме кротости и смирения, развивается фаталистический мистицизм с оптимистической окраской, потому что вера в промысел, в чудо скрашивает жизнь. Наиболее ярко эти идеи воплотились в мировоззрении „кроткого" старца Зосимы («Братья Карамазовы»), который философией оптимизма, праздности и нищеты пришел к разложению жизни, т. е. к тому же, к чему пришел и „своевольный" Верховенский. Произошло это потому, что несмотря на всю разницу между „кроткими" и

„своевольными“, они существенно схожи в одном: как первые, так и вторые—дети дна, «бывшие люди».

„Все мы вышли из „Шинели“ Гоголя“,—писал Достоевский. В этих словах он сам признает свою родственную связь с Гоголем [261]). Но и без этого признания ясна связь между творчеством Гоголя и творчеством Достоевского. Стиль Достоевского походит на стиль Гоголя порывистостью своего языка. У Достоевского мы находим гоголевскую манеру переплетения лиризма и шутки, или их свободного развития порознь. Лирика речи, торжественность, приподнятый тон находят себе выявление в музыкальных закругленных периодах, и произведения Достоевского, как и Гоголя, изобилуют такими периодами, особенно в первую половину его творчества. Совершенно схожи и сравнения Гоголя и Достоевского, сравнения, растянутые в длинные периоды. Как Гоголь, так и Достоевский, передавая быструю последовательность событий, прибегают к периоду. У обоих писателей часто встречаются риторические вопросы и восклицания, как характерная черта их порывистого стиля. Кроме этого очень часто попадаются фигуры умолчания. Общим у Гоголя и Достоевского является прием создания комического впечатления, говоря притворно серьезным тоном о совсем несерьезных вещах. Наконец, можно отметить почти тождественные места у Достоевского и Гоголя. (Напр. рассуждение Голядкина с самим собой перед зеркалом, повторяющего почти буквально слова Чичикова с теми же жестами). В заключение отметим, что Достоевский любил специфически гоголевские словечки: „финтить“, „субтительный суперфлю“, „предмет игривый“ и т. п.

Но сходство между Гоголем и Достоевским в формальном отношении не идет дальше указанных выше частностей стиля. „В композиции своих произведений Гоголь остался последователем пушкинской школы.

Заимствуя у Гоголя целый ряд свойственных ему приемов, Достоевский не принял от него тех, в которых Гоголь остался последователем пушкинской школы. Гоголь на фундаменте пушкинской школы построил новый верх, а Достоевский под этот верх подвел новый фундамент и таким образом построил здание в совершенно новом стиле“[266]).

Преемственная связь между Гоголем и Достоевским со стороны содержания имеет своей исходной точкой две гоголевские фигуры—Поприщина из «Записок сумасшедшего» и Акакия Акакиевича Башмачкина из «Шинели». Душа Поприщина, наполненная обидой, протестом против несправедливости, неравенства и привиллегий, данная у Гоголя в виде общих контуров, продолжается у целой вереницы героев Достоевского, развитая и психологически углубленная,

Психика Акакия Акакиевича, исполненная безграничным смирением, терпением и унижением, перешедшим в безответственность и забитость, у Достоевского «возродилась во множестве образов: они проходят перед нашими взорами от Прохарчина до Алеши Карамазова, от героев бессловесной и бессмысленной забитости и смирения—до героев, сознательных трубачей смирения». Поприщин дает Голядкина, Башмачкин—Прохарчина. В общем, как в области формы, Достоевский, «позаимствовав от

Гоголя ряд приемов, дополнил их новыми открытиями и создал совершенно новый стиль, так точно в области содержания, позаимствовав у него некоторые образы, он дополнил эти заимствования целым рядом новых образов, порывая окончательно с традициями старой школы. Вместе с новым стилем родилось и новое содержание»[267]). На почве уклонений Гоголя от Пушкинской традиции, роднится Достоевский с создателем «Мертвых душ».

В произведениях Достоевского самое реальное приобретает фантастическую окраску, и читателя охватывает впечатление таинственного. Для того, чтобы разобраться в причине этого впечатления, нужно уяснить композиционную манеру Достоевского.

Основное композиционное задание, которое ставил себе Достоевский—„разрушить предрассудок об органическом единстве материала, как основном условии артистически прекрасного. Он глубоко верит, что размах и мощь вихревого движения лиц и событий вокруг единого замысла должны преодолеть кричащую несовместимость этих враждебных элементов.

При этом он понимает всю гибельную опасность открытого им закона: чуть-чуть замедлить устремление этого урагана, еле-еле понизить размах его движения или же ослабить несокрушимую крепость основного замысла, вокруг которого проносится этот трагический калейдоскоп образов и происшествий, и он фатально распадется на свои составные, несхожие, взаимно чуждые части, и перед нами раскинется неподвижно, нелепо и беспомощно страница из библии рядом с заметкой из дневника происшествий, или лакейская частушка рядом с Шиллеровским дифирамбом радости. Мастерство Достоевского в том именно и заключается, что он почти нигде не ослабляет крепости станового стержня своего повествования и энергии его центробежного движения. Из пестрых кусков, из глубоко разноценных частиц и фрагментов он достигает того сплошного и цельного эффекта, который определенно свидетельствует, что в основе его поэтики лежит принцип динамичности, повышенный до последней степени напряжения“[268]).

„Необходимо было бы,—пишет Достоевский в повести „Слабое сердце“,—предварительно об‘яснить и описать и чин, и звание, и должность, и наконец, характеры действующих лиц; а так как много таких писателей, которые так именно и начинают, то автор предлагаемой повести единственно, чтобы не походить на них, решается начать прямо с действия“. И эта манера начинать произведение прямо с действия явилась его характерной особенностью. В этой манере кроется источник впечатления фантастичности. Вводя сразу в сутолоку событий и оставляя в неведении относительно завязки их, выхватывая средние моменты жизни и от них идя к заключительному, показывая начальный момент только в развязке, Достоевский этим создает впечатление неожиданности, случайности, фантастичности вплоть до развязки, где все это раз‘ясняется и делается понятным и необходимым. Излагая события, Достоевский дает происшествия прежде условий, их породивших, поступки

героев—раньше их характеров. Поэтому кажется, но только кажется, что все это фантастично, запутанно, случайно. На самом деле это не так а такой вид придается особенной стилистической манерой Достоевского.

Начиная прямо с действия, т.-е. со средины, Достоевский должен был каким-то образом знакомить с тем, что предшествовало действию, знакомить с началом. Для этого он заставляет своих героев не только действовать, но в определенные моменты рассказывать о прошлом и в длинных исповедях обрисовывать свой характер. Кроме того, когда Д. хочет высказать свою собственную мысль, он, избегая отступлений вкладывает ее в уста какого-нибудь героя, не считаясь с тем, соответствует ли эта мысль характеру героя. Поэтому дети у него изрекают глубокомысленные афоризмы и противоположные характеры высказываются подчас почти в одинаковых выражениях, хотя обычно язык героев Достоевского глубоко индивидуален. В полной мере гармонирует с вышеуказанным принципом динамичности и склонность Достоевского придавать своим произведениям форму „переписки“ или „мемуаров“. В подзаголовке его рассказов часто стоит приписка: „Из записок неизвестного“. Одно его произведение называется—„Записки из мертвого дома“. „Подросток“, “Бесы“, „Униженные и оскорбленные“—крупные его романы—написаны в форме мемуаров. Этот прием Достоевский избирает потому, что, как переписка, так и мемуар—чрезвычайно удобные формы для писателя, начинающего рассказ прямо с действия и, кроме того, пользуясь этой формой, можно легко и естественно вводить тайны и секреты, разрешая их только к развязке.

В связи со всеми этими особенностями композиции стоит еще одна из них вытекающая. Это—чрезвычайно быстрое развитие интриги и действия. Факты несутся головокружительно быстро. Действие ничем незамедлено. Процесс, подготовивший драму, изображается не прежде, а после ее в течение развития действия.

Описания, портреты, картины сравнительно редко встречаются у Достоевского и во всяком случае он не делает на них ударения. Изображая природу он прибегает не к ее звукам, краскам и движениям, а к восклицаниям, выражениям и движениям человеческого лица. Из этого следует одно различие в изображении комического Гоголем и Достоевским. Первый создает комические портреты, второй—комичные движения, комичные сцены, потому что Достоевский, по выражению Переверзева, «художник движения, а не художник форм».

Это преобладание движения отразилось и на построении фраз. Речь Достоевского,—судорожная, торопливая, перебивающаяся, отрывистая. «Его стиль беден красками, уныл, лишен соразмерности и изящной гладкости, зато он нервозно—неподвижен». [269]).

Проблема стиля занимала Достоевского не менее, чем философские темы его романов. «Его нервный, взбудораженный, богатый оттенками, бликами и пятнами язык свидетельствует о его постоянной озабоченности усилить и повысить изобразительность своих словесных средств. Отсюда обычный лихорадочный и взвинченный тон его рассказа, сочетаю-

щий непривычные слова, раскидывающий новые словообразования и постепенно осложняющий естественное течение речи отступлениями, оговорками, повторениями и подчеркиваниями. [270]). Он вводит в литературный язык термины петербургского жаргона, особенности речи чиновников и мастеровых и ряд других неологизмов. В «Дневнике писателя» целую главу посвящает Достоевский слову «стрюцкий» и еще более подробно описывает историю глагола «стушеваться».

Довольно широко пользовался Достоевский и способом образования глаголов от соответствующих существительных («огуманить», «докультурить», «окультурить». В некоторых случаях он пользуется галлицизмами: («конвульсионеры», «фурор»), употребляет от своего имени выражения—субдительность (III, 2, 63), профершпилиться (III, 2, 44) и от имени героев—ассюрировать, иногда вводит, не изменяя, иностранные термины: «хозяин наш покровительствовал вовсе не con amore» (I, 522), „волнение увеличивалось до nec plus ultra“ (I, 524). Склонность к неологизмам отличала писателя во все эпохи его творчества.

В произведениях, написанных Достоевским до каторги, заметно стилистическое влияние Бальзака и Гоголя. Обилие всякого рода фигур уснащает его стиль. После каторги количество фигур уменьшается. Он пользуется теперь сравнениями и главным образом эпитетами. Сравнения его отличаются сжатостью и высокой степенью суггестивности. Эпитеты отличаются чрезвычайным разнообразием и богатством. Редко пользуясь одним эпитетом, Достоевский обычно наделяет определяемый об'ект целой группой взаимно дополняющих эпитетов. Особенное обилие и разнообразие эпитетов вызывают различные болезненные душевные состояния. При желании изобразить что-нибудь трудно уловимое Достоевский употребляет составные эпитеты («бледно-желтый», «морозно-мутный» и т. д.). Некоторые эпитеты поражают неожиданными сочетаниями с определяемыми словами: «бледный вымученный восторг» (XII, 223), „горбатенький ангел“ (XII, 248) и т. д. Пользуется Достоевский и богатым материалом народного словотворчества.

Характеризуя в общих чертах язык Достоевского, нужно сказать, что его речевые средства «исключительно разнообразны. Диспуты его героев, их драматические диалоги, вся острая психологическая живопись его романов, все элементы его повествования облечены богатым и гибким, необычным и напряженным языком, сложным и пестрым по составу, обильно впитавшим речения русской деревни и петербургской улицы, каторожной казармы и армейского фронта, журнальных редакций, церковных служб и мистических книг». [271]).

Жизнь города составляет содержание произведений Достоевского. Он живописует городские углы, где ютится обедневшее мещанство, борющееся с ужасной нищетой. «Мир служащей мелкоты, мир неудачников всякого рода, которые одной ногой уже ступили на дно и в отчаянии цепляются, чтобы выбраться оттуда,—вот мир Достоевского». [272]). Картины жизни, зарисованные в произведениях Достоевского характеризуются вечной быстротой движений, непрочной связью с местом и отдельных

людей друг с другом, непрочностью мелькающих форм жизни, убогостью природы и убогостью ее красок и ароматов, мрачностью и грязью жалких комнатушек, одиночеством, замкнувшимся в себе молчанием, неумелым пользованием речью. И форма этих произведений вполне гармонирует с их содержанием. Достоевский редко рисует картины природы, но и те, что встречаются, блеклы и серы. Редко встречаются у него портреты и описания. Его эпитеты и сравнения овеяны угрюмостью сырых и мрачных городских закоулков. Речи его героев то неуклюжи и неровны, то чрезвычайно многословны, то кратки и отрывисты. „Где нет общения, где молчаливо замыкаются в углу, там нет места свободной легкой речи; общество - творец языка“ [273]).

Достоевский не привносит новых сюжетов в литературу; он не революционер, а продолжатель и углубитель заветов натуральной школы. Мотивы и темы произведений предшественников Достоевского, им расширяются и углубляются.

Три обычные темы в повестях Достоевского—темы чиновника, девушки и „значительного лица“—„развертываются тремя мотивами: любви, начальнических отношений и родственных отношений (или «соперничества») [274]). Трехчлен получается таким образом не только статически (персонажный), но и динамически (развертыванье мотивов). Все повести о чиновнике строятся на противопоставлении этих трех мотивов: отношениям чиновника с девушкой мешают его отношения с значительным лицом и значительного лица с девушкой. Напр., чиновник любит молодую девушку, но она дочь важного чиновника, и тот не соглашается ее выдать за бедняка («Ползунков», «Двойник»).

Мотив начальнических отношений развернут постоянными неудачами чиновников Достоевского по службе („Бедные люди“, „Двойник“). Им не дают по службе хода, и они сидят большей частью на переписке («Бедн. люди», «Слабое сердце», «Ползунков», «Скверный анекдот», «Прохарчин»).

Эти три мотива развертывают все повести о чиновнике, в различных лишь комбинациях и с различной функциональной ролью каждого мотива. Так, например, в „Бедных людях“ три основных мотива: любовь Девушкина, покорность Вареньки и происки Быкова, в „Слабом сердце“: мнительность Васи, любовь Лизаньки и безучастие его превосходительства, в „Ползункове“: любовь Ползункова, покорность Машеньки и по начальнически расчетливые отношения Федосея Николаевича к Ползункову.

Несмотря на индивидуальные различия, фабульный скелет всех повестей о чиновнике одинаков: чиновник любит девушку, она его большей частью также любит, но их счастью мешает „значительное лицо“. Их счастью не бывать—чиновник умирает, или сходит с ума („Двойник“, „Слабое сердце“ и „Прохарчин“). Таков родовой сюжет повестей (подобно тому, как в психологии мы находим родовые образы). Мы знаем уже, что этот родовой сюжет был и преобладающим сюжетом цикла натуральных повестей о чиновнике.

Следующей особенностью сюжета, которая доказывает сюжетно-композиционную однородность всех повестей, является его развертыванье, которое происходит одинаково (не взирая на различие композиции). Начинаются все повести экспозицией—характеристикой, бедного чиновника. Далее начинает развертываться мотив любви его к молодой девушке; за этим следует краткая экспозиция образа девушки, после чего часто оказывается, что она также любит чиновиика. Далее последовательно следует экспозиция отношений чиновника к „лицу", катастрофа, вызванная вмешательством последнего и, наконец, финал, в котором выясняется судьба действующих лиц" [275]).

Повести о бедном чиновнике имеют тенденцию превратиться в анекдот. Некоторые из них несомненно представляют анекдот („Ревнивый муж", „Чужая жена", „Роман в 9 письмах" и др.) Некоторые как будто и не таковы, но при анализе вскрывается частичная анекдотичность сюжета. „Морфологический анализ сюжета о „бедном чиновнике" обнаруживает наличие в нем чисто анекдотических мотивов, не углубленный и не развитых психологически-необычайных происшествий и приключений, мистификаций и обманов, смертей и сумасшествий, подслушиваний и ошибок, внезапных встреч, находок и открытий. Эти мотивы имеют настолько важное значение в композиции повестей, что и самые повести часто становятся анекдотическими.

Достоевский не только не составляет в этом отношении, исключения, но, наоборот, в огромном большинстве своих повестей о чиновнике идет по дороге, уже протоптанной его предшественниками.... Два уклона легко намечаются в повестях о чиновнике в 40-х годах: „чистого анекдота" (Даль, Гребенка, Бутков, Соллогуб) и „психологической повести" (Павлов, Панаев, Пальм и др.). Достоевский продолжает обе эти традиции" [276]).

Интересно отметить, что уже с детских лет Достоевский увлекается театром [277]). Сильнейшее впечатление производит на него, тогда только десятилетнего мальчика, представление „Разбойников" Шиллера с гениальным Мочаловым в роли К. Моора. Позже он знакомится с драматургами Аверкиевым, Островским и др., интересуется драматическими новинками. В его бумагах, относящихся к 1863 г., находится статья „об игре Васильева в „Грех да беда" Островского, где он дает подробный анализ игры Васильева и драматических характеров. В связи с этим интересом к театру следует отметить и драматические опыты Достоевского. Вне этой связи могло казаться, что эти опыты—случайные эпизоды, „проба пера", но то что это не так видно и того, что театральная техника оставила заметный след в его романах, в которых по подсчетам М. Лопатто, диалог более чем в $1^1/_2$ раза превосходит описание и к которым В. Иванов [278]), применял термин „романа—трагедии". На первые замыслы Достоевского оказали влияние Шекспир, Шиллер и Пушкин, которые были книжными увлечениями его юности. Но интересуясь характерами, в поисках их он приходит к Бальзаку, Гофману и Корнелю. Интерес его к Корнелю и отчасти к Расину об'ясняется тем, что клас-

сическая поэтика выдвигала в драме личность героя, в то время как романтическая поэтика интересовалась сложным внешним действием. Это еще раз показывает, что центр драмы для него лежал в характере героя. Шидловскому и своему брату М. М. Достоевскому он обязан своими симпатиями к драме.

На интимном литературном вечере 16 февраля 1841 г. Достоевский читал отрывки из своих драматических опытов—„Марии Стюарт" и „Бориса Годунова", которые бесследно исчезли. „Мария Стюарт" приводит нас к культу Шиллера, „Борис Годунов" написан под влиянием Пушкина. „В центре мирозерцания Достоевского 30-х—40-х годов, романтического по существу, стоит проблема личности и проблема призвания,—отсюда и его интерес к самозванству". Отсюда же и интерес Достоевского к „Борису Годунову". „Ясно различимые нити тянутся от монолога самозванца к основной проблеме „Преступления и Наказания". Отрепьев, видящий сон, Раскольников, которого после убийства старухи охватывает тот же „стыд неудачного посягательства, смехотворного самовозвеличения",—незваные честолюбцы, сами себя казнящие своим бесправием"... Конечный вывод этих сопоставлений: „два первых драматических опыта Достоевского тесно связаны с его последующей творческой работой; проблемы основных созданий Достоевского выросли и созрели на романтической закваске, значение которой еще не подчеркнуто с полной определенностью" [279]). Приблизительно к 1844 г. относится еще один драматический опыт Достоевского—„Жид Янкель", который приводит нас к Гоголю. У последнего „Жид Янкель" был типичным персонажем его повести.

Возвратившись из ссылки, Достоевский пишет комический роман—„Село Степанчиково и его обитатели", появившийся в окончательной отделке в „Отечественных Записках" 1859 г. В этом произведении сильно чувствуется его первоначальная комедийная форма. Достоевский, верный своему навыку и здесь набросал сначала отдельные сцены, а потом „начал сшивать их в одно целое", причем трудности этой работы могли быть облегчены тем, что в „Тартюфе" Мольера был готовый комедийный образец для всей композиции романа Достоевского. „В центре этого комического романа стоит Фома Фомич, хитрый и ловкий плут, лицемер, завладевший путем своего показного благочестия и смиренности всем домом помещика Ростанева и всем селом Степанчиковым. Ему противопоставлен владелец села хозяин дома Ростанев—искренний, слабый, добряк в душе и на деле, легковерный, способный стать жертвою первого проходимца, неуравновешенный в своих решениях и в своих предрассудках. Его мать, старая генеральша, упрямая и капризная старуха—во всем на стороне Фомы. Племянник его, пылкий и дерзкий юноша, вызывающе держит себя по отношению к Фоме, но недостаточно уравновешен, чтобы способствовать его изгнанию. Наконец, Настенька, до последней минуты остающаяся как-бы в тени—незримо вплетена в искусную интригу. Вокруг этих главных лиц группируется несколько второстепенных. Фома Фомич—центральное лицо романа. Этому типу можно было

бы подыскать множество соответствий в смежных литературных областях: „тип ловкого и искусного притворщика, вполне владеющего мастерством действовать на слабые стороны людей и под смиренной личиной твердо итти к намеченной цели — этот тип входит в круг древнейших и неизменных типов во всемирной литературе". (Алексей Веселовский, Тартюф, история типа и пьесы, М. 1879). Но центральный герой романа Достоевского ведет нас прямо к мольеровскому „Тартюфу", минуя некоторые промежуточные литературные звенья: за это ручается не только сходство этих двух типических характеров, которое само по себе не служит еще доказательством наличности влияния, но и вся композиция мольеровской комедии. Композиция „Тартюфа" построена на нескольких лицах: две морали противопоставлены одна другой; хитрости, ловкости и неуклонному стремлению к цели, прикрытому личиной внешнего благочестия Тартюфа, противопоставлено непостоянство, нерешительность, искренность и слабость Оргона (у Достоевского Ростанева). Клеант представляет собой „несокрушимую грань, проведенную через всю пьесу, чтобы отделить ложь от истины". Рядом с ними стоят образы Марианы и Валера, упрямой старухи г-жи Пернель, матери Оргона (у Достоевского — старая генеральша), Дамиса, юноши стремящегося к добру и справедливости, наконец, Эльмиры, жены Оргона. Динамике „Тартюфа" Достоевский следует почти буквально. Фома, подобно „Тартюфу", завладевает домом Ростанева—Оргона. В глубине сцены остается несколько лиц, которые подготовляют его падение: Дамис и Эльмира, роли которых принимают на себя племянник и Настенька; Бахчеев принимает на себя роль Клеанта—подготовляя племянника к действиям и появляясь в доме Ростанева—Оргона в решительную минуту. Еще поодаль стоят несколько слуг, как и у Мольера принимающих участие в ходе дела. Достоевский, как и Мольер, начинает с момента наивысшей власти и влияния Фомы—Тартюфа. До переработки в роман комедия Достоевского, конечно начиналась с приезда племянника в Степанчиково: до этого момента ведется повествование, и только с 3-ей главы начинается действие, так как именно здесь завязывается тот оживленный и полный комедийной силы диалог, который так характерен для всего произведения. Только в 12-й главе, где напряжение действия (высшая точка в композиции комедии) достигает высшего предела, он обрывается для того, чтобы уступить место краткому послесловию о дальнейших и заключительных событиях рассказа" [280]). У Мольера два первых акта проходят без Тартюфа, но его характер, внешность и привычки обрисовываются репликами предупреждающей характеристики, вложенными в уста остальных действующих лиц. Этим же приемом предупреждающей характеристики дается история знакомства Оргона с Тартюфом, появления его в доме и т. д. «Достоевский вполне следует примеру Мольера: медленно он подготовляет читателя к встрече с Фомой, вполне познакомив с его биографией, и как бы медлит, непрерывно подготовляя встречу. Герой повести спешит в Степанчиково, чтобы поскорее повидать этого злодея или чудака; по дороге он встречается с Бахчеевым, крестьянами: имя

Фомы у всех на устах. Но, приехав в Степанчиково, горя нетерпением повидать Фому, он добивается этого не сразу: Фома молится. Все вокруг говорят о нем, и вы чувствуете его приближение. Достоевский верно оценил этот мольеровский прием. Напряженности интереса к развитию действия, подобно Мольеру, Достоевский сознательно противопоставил медленные и долгие диалоги Фомы, уверенного в своей силе, спокойствие и размеренность его поступков и движений. Они именно и создают то впечатление предгрозового затишья, которое заставляет напряженно ждать внезапной развязки. Достоевский отчетливо подчеркивает этот момент высшего напряжения немаловажной в общей композиции деталью, чисто сценическим эффектом. В момент решительной ссоры Ростанева с Фомой разражается гроза, во время которой Фома, в припадке смирения, решается покинуть Степанчиково, побуждаемый к этому гневом и криком Ростанева. Казалось, что именно здесь Достоевский кончит повествование. Мольеров „Тартюф" кончается полным изгнанием Тартюфа и решительным, хотя и внезапным торжеством правосудия. Но, вероятно, в плане комедии Достоевского, за сценой высшего трагического напряжения, разряженной комическим появлением Коровкина, следовала сцена торжественного возвращения Фомы: это возвращение было обусловлено общей концепцией типа. Ростанев, как есть, без шапки, верхом отправляется в погоню за беглецом, об'ятый порывом великодушия, готовый вновь принять на себя всю вину, и мало тревожась о тех последствиях, которые влечет за собой возвращение Фомы. Но Фома сам идет обратно, уже актом своего возвращения признав себя побежденным. Здесь кончается драма. Занавес опущен, и Достоевский быстро и решительно стремится распутать все нити интриги в повествовании, уже мало напоминающем сценическую игру» [281]). Этот опыт является весьма характерным моментом в эволюции творчества Достоевского. Но и остальные романы Достоевского, грузные и громоздкие, благодаря драме и театру под пером своего творца приобрели четкую, строгую архитектонику.

В 1846-ом году на страницах „Петербургского Сборника" был напечатан первый роман Достоевского „Бедные люди", появление которого сопровождалось необыкновенным успехом. Благодаря этому роману Достоевский попадает в передовую группу русских писателей, ту группу, которой Белинский присвоил название «натуральной школы».

„В «Бедных людях» взята традиционная форма сентиментального „мещанского романа—переписка любовников, с внедрением записок излагающих Vorgeschichte одного из них, и с трагическим концом". [282]). Но здесь есть и некоторое изменение сентиментального жанра: в то время, как в этом жанре записки адресовались любовнику и, стало быть, центром действия была героиня, в „Бедных людях" в соответствии с поэтикой натуральной школы, запрещавшей сентиментальную любовь и отодвигавшей героиню на второй план, адресатом делается Варенька Доброселова. Главной же фигурой «Бедных людей» делается традиционный герой натуральной новеллы—титулярный советник. Сентиментальной канвой ро-

мана определяются и названия действующих лиц: Девушкин, Варенька (имя последней ведет к заглавиям сентиментальных романов начала 19-го века вроде «Катенька или Дитя несчастья» Дюкре дю Мениля). „Но имена действующих лиц в „Бедных Людях" интересны не только указаниями на сентиментальный тон, осложненный юмором (Девушкин—Макар): в них с резкой и преднамеренной подчеркнутостью обозначена цель сдвига старых сентиментальных тем и героев, которые должны, как Тереза и Фальдони, пойти в услужение героям и общим тенденциям поэтики натуральной школы. Ведь недаром Тереза и Фальдони, имена которых, по словам предисловия к этому роману, „были для любимейших наших писателей украшением их сочинений", сделаны слугами, исполняющими поручения Макара Девушкина". [283]).

К такой форме сентиментального романа „влекло Достоевского характерное для новелл натуральной школы требование бедности фабулы („Жизнь проста"...) и богатства аксессуарных деталей, требование, которое теперь необходимо было примирить с лозунгами психологического его использования в целях внутренней характеристики „микроскопической личности"... Аналитическая отделка деталей не только внешней обстановки, но и психических вибраций, филигранная четкость, которой так гордился Достоевский, удобнее всего умещалась именно в рамках сентиментальной, освобожденной от фабулярной пестроты, переписки, где вещи, нагромождаясь, и мелкие события, застывая, расцвечивались изменчивыми красками быстро сменяющихся эмоций и «нравственными» рассуждениями „бедных людей" [284]).

Необходимым дополнением к „Бедным людям" является повесть „Двойник". Замысел ея—зарисовка иного типа бедного человека, который, в противоположность Девушкину, несмотря на свою забитость—самолюбив и стремится к утверждению своей личности.

В повествовательном стиле „Двойника" на первый план выдвинута зарисовка движений, и основным стилистическим приемом служит регистрация их в застывших формулах, которые много раз повторяются. Поэма стилистически разбивается на два слоя—высокий и низкий. Основными, формирующими принципами „высокой" струи повествовательного стиля являются тавтологические повторения, в некоторых случаях соединяемые с градацией. В повествовательный сказ Достоевский внедряет канцелярский разговорный диалект, его строй, метафоры и лексику, ничем это не мотивируя, с целью создать комический эффект. Благодаря этому получилось сближение Голядкинской „звукоречи" с частями повествовательного сказа. „...Внесением „словечек" и выражений Голядкинской речи в повествовательный сказ достигается тот эффект, что время от времени за маской рассказчика начинает представляться скрытым сам Голядкин повествующий о своих приключениях. В „Двойнике" сближение разговорной речи Голядкина с повествовательным сказом бытописателя увеличивается еще от того, что в косвенной речи Голядкинский стиль остается без изменения, падая, таким образом, на ответственность автора. А так как Голядкин говорит одно и то же не только языком своим, но

и взглядом, видом, жестами и движениями, то вполне понятно, что почти все описания (многозначительно указывающие на „всегдашнее обыкновение“ г. Голядкина) пестрят не отмечаемыми цитатами из его речей“[285]) т. е. иначе говоря, герой сливается с рассказчиком. Речь Голядкина нервная, торопливая, с частыми перебоями служит своеобразным речевым аккомпаниментом нервной торопливости его движений, которые перебивают друг друга.

Лексический состав речи Голядкина образуется из основной массы специфических „словечек“ и выражений вульгарного чиновничьего жаргона („состряпал дело“, „закавыки“, „вгвоздить резону в забубенную голову“ и т. д.). В эту массу вкрапляются иностранные речения („турнюра“, „неглижировать“ и др.) и довольно много уменьшительных имен ласкательного или презрительного оттенков („селедочка“, „водочка“, „квартиренку... мебелишки“ и пр.) Вторым крупным лексическим базисом его речи служат пословицы и поговорочные выражения („коку с соком— это пословица русская“, „не удастся—креплюсь, удастся—держусь“, „дышит на ладан, как говорится“). Иногда же речь Голядкина преобразуется в высокий торжественный стиль с внедрением в лексическую основу архаических формул канцелярской фразеологии и книжно-заученных прописных изречений.

Архитектоника повести обуславливается особенностями ее повествовательного сказа, регистрирующего совершающиеся во времени движения. Этот стиль соответствует хронологическому принципу развертывания сюжета. Поэтому повесть скомпанована в форме последовательного рассказа о событиях четырех дней, в соответствии с чем она и разделяется на четыре части, причем каждая часть—это повествование о событиях одного дня. „Первые три из них... имеют почти тождественный зачин (пробуждение Голядкина); лишь в начале последней части изложению событий дня предшествует описание ночного кошмара, потому что тогда уже совсем исчезла у героя граница между сном и явью, бредовыми видениями и реальностью“.[286]) Характерна развязка повести—заключение Голядкина на „казенный кватир, с дровами, с лихт иприслугой“.

Художественная манера Достоевского делать главным формирующим фактором романа какую-нибудь центральную идею, центрального героя, эту идею воплощающего, и тесно примыкающие к нему образы, особенно ярко и отчетливо проявилась в „Бесах“. Центральной фигурой „Бесов“, является Ставрогин. Он „дан о п о с р е д с т в е н н о, не в собственном становлении духа, а в его „эманациях“, главным образом, в отражениях его на других,—в тех, которые, сформировавшись когда-то под его влиянием, теперь действуют как будто самостоятельно, на самом же деле осуществляют его волю, его идеи, целиком покорившие их волю и сознание. Ближе всех сплетены с ним четыре лица: Шатов, Кириллов, Петр Верховенский и Хромоножка. Первые три—односторонние отражения его духа, последняя—как высший идеал цельности и доподлинного знания высшей правды. Процесс его внутренней борьбы и степени его достижения символизируются его отношениями к ней“[287]). „Композиция первой

части такова: вся первая глава—почти четверть всей первой части романа—посвящена целиком биографии Степана Верховенского и матери Ставрогина. Пять подразделений второй главы—биографии Ставрогина, начиная с его детства и кончая загадочным петербургским периодом,—все это в строгом описательно-повествовательном стиле. Так, целую треть всей первой части Достоевский сам называет прологом: „отсюда", с шестого подразделения второй главы—„по настоящему и начинается моя хроника". Но, в сущности, ту же роль пролога, по крайней мере, поскольку речь идет о Ставрогине, играют и вторые две главы; вместе с предшествующими главами они несут на себе всю тяжесть сюжетную —это основная их задача—дают возможность Достоевскому набросать в общих чертах эти вспомогательные образы Шатова, Кириллова и Хромоножки. Нити сюжетные плетутся вокруг личности Ставрогина, к нему тянутся, как к узловому центру. До момента его вторичного появления в главе: „Премудрый змий", когда собственно и начинается настоящая драма, его образ дан дважды в двух контрастирующих аспектах; они и определяют характер дальнейшего развертывания образа по тому же способу контраста, во всех трех, обычных для Достоевского плоскостях: в общественно-бытовой, индивидуально—психологической и идейно-метафизической"[288]). Физический портрет Ставрогина дается сначала во время его первого эпизодического появления в городе. „Волосы его были что-то уже очень черны, цвет лица что-то уже очень нежен и бел...зубы, как жемчужины, губы как коралловые—казалось бы писаный красавец, а в то же время как будто отвратителен. Говорили, что лицо напоминает маску." И этой маске „соответствует автоматизм поступков (скандальная история в клубе с Гагановским носом и потом с откушенным губернаторским ухом), которому дается реалистическое об'яснение: Ставрогин заболевает белой горячкой. Но через несколько страниц дальше (напр., в эпизоде с Липутиным) Достоевский определенно дает понять, что об'яснение это по крайней мере недостаточно, и тем самым внешний облик маски и автоматизм поступков Ставрогина приобретает уже значение символическое"[289]). Третья глава „Чужие грехи", развернутая в психологическом плане выводит двух персонажей, являющихся отражением Ставрогинской души—Кириллова и Шатова. Следующая глава „Хромоножка" поднимается на большую высоту, ибо в личности Лебедкиной воплощается мистическая сущность религиозных исканий Достоевского. „В религиозно-метафизической концепции Достоевского „Земля", как обоженная природа, играет центральную роль. Не всегда приуроченная к образу богородицы, она появляется в целом ряде его произведений в самые высшие моменты религиозных переживаний его героев.

Но сюжетная тяжесть этой четвертой главы первой части романа падает не на «Хромоножку», и все таки заглавие ее не случайно, т. к. у Достоевского заглавие почти никогда «не совпадает ни с центральным сюжетным событием, ни с лицом, играющим главную роль в данном сцеплении событий. Заглавия точно обозначают какие-то вехи иного, не сюжетного порядка, определенно указывая на другие факторы, играющие главную композиционную роль в романе".

За «Хромоножкой» следует глава „Премудрый змей", в которой дается второй портрет Ставрогина, внешне как будто схожий с первым, но внутренне глубоко контрастный ему. Рассказчик говорит, что «теперь-же... он показался мне действительным неоспоримым красавцем, так что уже никак нельзя было сказать, что лицо его походит на маску". Кончилось состояние духовной косности, нарушается мертвое равновесие, и маска спадает, личина превращается в лицо. Ставрогин находится в самом центре событий, в вихревом кружении их. Эти события требуют раскрытия основной идеи, которая и дается приемом об'ективации, особенно сильно проявившемся в „Чорте" Ивана Карамазова. Здесь он дан в полярных друг другу идеях—идее Кириллова о человекобоге и идее Шатова о богочеловеке. И тот и другой идут по одному из путей Ставрогина, но т. к. у них путь один, то они цельнее, последовательнее и счастливее Ставрогина. [290]).

„Главой первой ,,Ночь" сюжет получил остановку в своем развитии с определенной целью—раскрыть перед нами истинные причины видимого, дать нам возможность в мире явлений узнать скрывающийся за ним мир идей.

В плоскости психологической движение в сторону зла определенно наметилось в течение этих восьми дней болезни после удара Шатова, после того, как Ставрогин успел «обдумать свои дела» и снова допустить к себе своего беса, «ко всему готового» Петра Верховенского. Как и в первый раз, отношением его к Хромоножке символизируется состояние его духа—во второй главе 2-ой части—«Продолжение ночи». Происходит второе в романе и последнее его свидание с ней. С лица исчезла та новая мысль, которая делала его тогда столь прекрасным, в его взгляде уже не было ни «нежности, ни искреннего уважения», а была „суровость, отвращение и даже злорадное наслаждение ее испугом". Теперь он видел в ней не больше, чем другие—внутренний свет погас, осталось одно только внешнее сходство с прежним Ставрогиным.

Трижды она поднимает глаза на него, и каждый раз в ее лице выражается совершенный ужас.

Особым знанием своим она первая предугадывает грядущие катастрофы, ясно видя, что он не спасется,—погубив двоих, погибнет и сам. Бесовское начало и есть в известном аспекте самозванство, которое она в нем изобличает, так впервые звучит мотив восьмой главы «Иван Царевич», где это же самозванство дано будет в плоскости общественно-исторической. Глава «Премудрый змей» в первой своей части и противостоит главе «Ночь (продолжение)», обозначая весь размах амплитуды его колебаний.

Ставрогин «бросился бежать», и с визгом и с хохотом вслед в темноту уже с крыльца успела ему еще прокричать: «Гришка От-репь-ев а-на-фе-ма»! С точки зрения композиционной, финал этой сцены созвучен финалу „Исповеди", то же кончающейся бегством Ставрогина после пророчества Тихона о том же преступлении, которое он неминуемо должен совершить. Две встречи Ставрогина с орудием исполнения бесовских

замыслов Верховенского, они же его собственные—с Федькой каторжным на мосту до и после свидания с Хромоножкой—обрамляют эту главу... Преступление, предугаданное Хромоножкой, вступает в первую стадию своей реализации в то самое мгновение, когда Федька ловит кредитки, брошенные ему Ставрогиным"...[291]). Третья глава второй части „Поединок" еще на один шаг приближает действие романа к «Исповеди». Поединок с Гагановым это второй порыв Ставрогина к возрождению «после резко контрастирующих между собою двух его встреч на мосту с Федькой каторжным—до и после ночного свидания с Хромоножкой, о чем рассказывается в предшествующей главе—„Продолжение ночи", которая в свою очередь контрастирует с первой главой „Ночь", тоже распадающейся по принципу контраста: на свидание с Кирилловым, потом с Шатовым».[292]). Последнее приближение к «Исповеди» дано в 3-ей главе III-ей части романа—«Законченный роман», где действие развертывается на фоне страшной ночи пожара и убийства Лебедкиной. «Здесь образ Ставрогина уже дорисован, остался один только момент: „письмо" к Даше и самоубийство; мотив «Исповеди» звучит в последний раз уже безнадежно трагически, точно для того, чтобы здесь напомнить нам ту первопричину, которая заранее и фатально предопределила разражающиеся сейчас катастрофы. Вводится в цепь главных моментов романа еще и эта ночь: три ночи наиболее тесно связаны между собою, и им противостоит ясный, солнечный день «Исповеди», в которой Ставрогин был так близок к доподлинному акту переживания истинного религиозного чувства".[293]), П. Гросман в своей статье «Стилистика Ставрогина»[294]) дал разбор художественной стороны Ставрогинской „Исповеди" [295]). В „Исповеди" избрана форма официального протокола, язык в ней какой-то разлагающийся, неправильный, грубо-разговорный. Достоевский стремился освободить «Исповедь» от литературности, стремился придать ей форму уголовной действительности, голого признания. «Расслоение традиционно правильной речи, разрушение синтаксиса, ломка «художественной прозы» создает совершенно новый эффект, обнажения преступного сознания.»[296]) Но эта «внелитературность» при ближайшем рассмотрении оказывается только видимостью. Рассказ Ставрогина подчинен традиции конфессионального жанра, установившегося в европейском романе середины XIX столетия.

Основным заданием в стилистике «Исповеди» Ставрогина, поставлен прием неправильности слога, прием странных ошибочных оборотов. Но изломанная, искаженная фраза служит обрамлением к резко-очерченным и рельефным образам.

Стилистика «Исповеди» тесно связана с ее тематикой: там где темы позорного преступления являются доминирующими, речь Ставрогина ломается осекающимися, необычными фразами, несмотря на его стремление сохранить протокольный тон. Зачин и концовка „Исповеди", ее обрамление, дано в казенном канцелярском стиле. Несмотря на все стилистическое своеобразие Ставрогинской исповеди, она по своей композиции примыкает к традиции классической исповеди. «Этот литератур-

ный вид был особенно в ходу в эпоху творческой работы Достоевского. В 1839 году Фредерик Сулье, которым интересовался молодой автор «Двойника», выпустил роман под заглавием: «Общая исповедь» („Confession generale"). Тогда же появился известный роман Альфреда де-Мюссе: «Исповедь сына века» («Confession d'un enfant du siécle». Незадолго перед тем была переведена на русский язык монография Томаса де-Квинси: «Исповедь англичанина, принимавшего опиум». („The Confession of an opiumeatscr")—книга, которую Достоевский читал в Инженерном училище. Один из поздних романов Жорж Занд, к которой Достоевский сохранил до конца чувство благоговейного поклонения, озаглавлен: «Исповедь девушки» («Confession d'une jeune fille»). В конце сороковых годов вышла книга Прудона: «Исповедь революционера». Наконец, две классические работы этого типа: «Исповедь блаженного Августина» и знаменитая „Исповедь" Жан Жака Руссо могли служить Достоевскому наиболее выразительными образцами для центральной главы «Бесов».[297]). Характерными признаками этого жанра являлись:—рассказ о тайном преступлении, стоящий в центре композиции исповеди; история тяжелых душевных блужданий и греха—основная тема, определяющая собой развитие экспозиции. Эпизоды могли нанизываться на некую моральную или психологическую тему исправления и поэтому сюжет, как таковой, мог отсутствовать. Рассказ Ставрогина вполне выдерживает этот канон и стоит ближе всего к „Confessions" Руссо, где ощущается такая же извращенность эротической темы, такая же сексуальная насыщенность.

«Исповедь» является кульминационным пунктом, вершиной трагического развития действия романа. Отсюда уже линия нисхождения борьбы, приводящая к трагической развязке—самоубийству.

В 1867 г. Достоевский писал из Дрездена своим друзьям (Ап. Майкову, Страхову и Ивановой-Хмыровой) о большом художественном замысле. „У меня на уме теперь... огромный роман", первому Ап. Майкову признается Достоевский, „название ему „Атеизм" (ради бога, между нами), но прежде, чем приняться за который, мне нужно прочесть чуть-ли не целую библнотеку атеистов, католиков и православных... Лицо есть. Русский человек нашего общества и в летах, не очень образованный, но и не необразованный, не без чинов,—вдруг уже в летах, теряет веру в бога. Всю жизнь он занимался одной только службой, из колеи не выходил и до 45 лет ничем не отличался (разгадка психологическая; глубокое чувство, человек и русский человек). Потеря веры в бога действует на него колоссально (собственно действие в романе, обстановка—очень большая). Он шныряет по новым поколениям, по атеистам, по славянам и европейцам, по русским изуверам и пустынножителям, по священникам; сильно. между прочим, попадается на крючок иезуиту-пропагатору, поляку; спускается от него в глубину хлыстовщины—и под конец обретает и Христа, и русскую землю, русского Христа и русского бога (ради бога, не говорнте никому, а для меня так: написать этот последний роман, да хоть бы и умереть—весь выскажусь"... И как бы приоткрывая тайну зарождения столь важного для него замысла, Достоевский

прибавляет: „Порассказать только то, что мы все, русскпе, пережили в последние 10 лет в нашем духовном развитии"...).

..... Ивановой-Хмыровой, Страхову и опять Майкову передает Достоевский как бы отдельные моменты развития своего замысла. Это будет последний его роман, итог всей жизни, ибо идея его—та, которой мучился сознательно или бессознательно, всю жизнь сам он,—существование божие. Сообщаются и подробности будущего романа: он будет распадаться на 5 больших повестей; действие первой—это детство героя; вторая повесть будет происходить в монастыре, в ней изображен будет Тихон Задонский; главный же герой всего произведения еще в I-ой части выступает 13-тилетним мальчиком, участвующим в совершении уголовного преступления; внутреннее развитие и постепенное приближение к богу этого человека—таково основное действие всей эпопеи в целом, которую теперь (1870 г.) Достоевский называет уже не первоначальным заглавием „Атеизм" (1868), а иначе,—„Житие великого грешника"[298]). В год своего пребывания в Дрездене Достоевский испытывает мучительные религиозные терзания и здесь, как ему казалось, он разрешил мучившее его противоречие между богом и миром в созерцательности. „Самое заглавие задуманного произведения, это своеобразное словосочетание,—„Житие великого грешника", ничто иное, как попытка Достоевского логически формулировать предполагаемое им в себе мистическое содержание. «Житие», т.-е. жизнь в боге или устремленная к нему, и „великий грешник", т.-е. средоточие противоположного начала,—эти три слова, соединенные вместе, дают как бы словесную формулу примиренного, гармонического воззрения на мир. Но ведь задуманное произведение—лишь последовательное и стройное развитие этого заглавия—тезиса, этой формулы. Поэтому особенно важно, что слово „Житие" здесь—далеко не поверхностная стилизация. Это сознательный выбор определенной художественной формы. Достоевский обдуманно стремился написать историю целой жизни, как эпический рассказ, жизнеописание[299]). Он сравнивает свой будущий роман с «Войной и Миром» Л. Толстого. „Этот сознательный выбор эпической формы для задуманного произведения отчетливо виден и в записях его. Среди них есть, например, ремарка Достоевского к способу осуществления замысла, разительно подчеркнутая, выделенная среди других записей, как особенно важная знаком № «Рассказ-Житие», гласит эта ремарка. Другая подобная заметка требует „сухости" в повествовании, подобной жизнеописанию Жиль-Бляза, т. е., вероятно, этой наивной четкости Лесажа в изображении временной смены происшествий, событий жизни. Наконец, самый сюжет, как он виден из записей и конструирован нами, явно выдает эпический свой характер. Это история одной жизни; периоды этой жизни определяют собой дробление на части задуманного художественного целого, малые единства его: первая часть—детство героя, дальнейшие части—юношество зрелость, старость и т. д. Законченность же произведеня, последовательная связь между собой всех этих 5—6-ти частей, на которые по замыслу распадается «Житие»,—художественное единство их определяется

этим же общим эпическим началом,—течением, сменой во времени изображаемого"[300]).

Многие мотивы и темы этого не реализованного замысла—были разработаны Достоевским в его гениальном создании—„Братьях Карамазовых». В письме к А. Н. Майкову Достоевский сообщает ему о замысле „Карамазовых". „Главный вопрос, который проведется во всех частях будущего романа',—тот самый, которым я мучился сознательно и бессознательно всю мою жизнь—существование бога. Герой в продолжение жизни—то атеист, то верующий, то фанатик и сектатор, то опять атеист". Действие романа развертывается в каком-то совершенно неопределенном городке, в описании которого Достоевский совершенно избегает «местного колорита» и название городка сообщает только в одинадцатой книге романа. («Скотопрогоньевск»). Описание лежащей по соседству с городом «тихой обители» также лишено конкретных, бытовых тонов. На фоне этой обстановки развертывается тяжелая семейная трагедия, закончившаяся скандальным процессом об отцеубийстве, о котором «повсеместно по всей России прошла слава». Действующие лица романа представляют собой как бы персонификации различных и порой противоречивых душевных черт. „Паучье сладострастие" воплощено в Федоре Павловиче Карамазове, у сыновей его—гордость и глубокий религиозно-философский конфликт у Ивана, необузданность влечений и безволие у Димитрия, внутренняя и светлая духовность у Алеши, злоба и приниженность рабская у незаконнорожденного Смердякова.

Но центральной фигурой романа является Иван и центральными главами—Бунт и Легенда о Великом Инквизиторе. «К Ивановскому кошмару Достоевский пробует подойти, как психиатр. Галлюцинация чорта об'ясняется тем, что у Ивана уже началась „белая горячка". Но на следующей странице забывается об этом физиологическом об'яснении, и чорт приобретает определенную реальность. «Ты—это я, только самые пошлые, самые глупые мои мысли»—говорит Иван чорту. А через несколько мгновений Иван уже восхищается остроумными его ответами, совсем забывает, что перед ним «приживальщик», и разговаривает с ним, как с равным. Так, наконец, находит свое высшее художественное выражение „идея", неудавшаяся в „Двойнике", с которой Достоевский носился всю свою жизнь. На основе психометафизической, вдали от обыденности, от департаментской реальности, она звучит убедительно" [301]).

Во всем творчестве Достоевского проходит мотив борьбы разума с волей, мотив, который разделяется на две части: первая—это признание абсолютности человеческого „я", ценности малейших волевых проявлений его, вторая—„наиболее полно воплощенная в „Великом Инквизиторе", слышится явно только в „Бесах"—в образе Петра Верховенского и в Шигалевщине, а еще раньше—как бы в потенции, лишь предчувствуемая—в теории Раскольникова о делении людей на обыкновенных и необыкновенных, на трусливую, слабовольную покорную массу, по которой пророк имеет полное право палить из пушек: „повинуйся дрожащая тварь", и на смелых и гордых властелинов—Наполеонов, Цезарей, Алек-

сандров Македонских, которым „все позволено". Великий инквизитор, конечно, избранный, один из десяти тысяч „знающих тайну", и к массе питает презрение. Раскольников—весь в первой части формулы, мучения его в том, что он «не выдержал», тоже оказался «несмеющим». Инквизитор же строит свою теорию на второй части формулы на том, что человек вообще не выносит свободы; свобода для всякого бремя непосильное. Но где тот конкретный реальный образ, тот частный случай, который всегда предшествует у Достоевского обобщающему символу?" [302]). «...В „Хозяйке" и проявилось в первый раз психологическое обоснование идеи Великого Инквизитора, зазвучала явственно вторая струя мотива воли. В рамках сюжета построенного, выдержанного до конца, по контрасту с сюжетом герценовского романа „Кто виноват", печатавшего в том же 46 году в „Отечественных записках", развертывается напряженнейшая борьба между „героем", одним из „избранных", смеющим переступать всякие грани, и человеком из „большинства", тихим и слабым мечтателем, воля которого, хрупкая, ломкая, вспыхивает лишь мгновениями. Победа. конечно, на стороне первого, и одерживает он ее без всякого насилия над своей жертвой. В неудачной литературной форме дан очень тонкий психологический анализ воли этого среднего человека из большинства, и на нем-то, на этом анализе, сосредоточена вся повесть. Вот как формулируется результат анализа:

„Слабому человеку одному не сдержаться. Только дай ему все, он сам же придет, все назад отдаст; дай ему полцарства земного в обладание, попробуй—ты думаешь что? Он тебе тут же в башмак тотчас спрячется, так умалится. Дай ему волюшку, слабому человеку—сам ее свяжет, назад принесет..." [303]).

Так почти от истоков творческого пути Достоевского, до его заключительных предсмертных аккордов, четким рисунком тянутся одни и те же тематические нити.

Стиль Достоевского, по словам Переверзева, создан не прихотью гения, „а общими условиями социального развития, выдвинувшими в качестве об'екта и суб'екта художественного творчества новую общественную группу" [304]).

В течение XIX века Россия превращается в буржуазно-капиталистическую страну из страны поместно-крепостной, втягиваясь в круговорот буржуазно-капиталистического, европейского хозяйства. Растет буржуазная культура, в которой значительную роль играет мещанская, мелко-буржуазная интеллигенция. Последняя обнаруживает себя и в литературном творчестве.

В 30-х годах XIX века появляется ряд заметных беллетристов, вышедших из буржуазной среды: Полевой, Греч, Даль, Вельтман, Павлов, Погодин и др. В их произведениях видны первые шаги той художественной манеры, которую блестяще развернул в своем творчестве Достоевский. Тема борьбы за честь и личное достоинство, тема „униженного и оскорбленного" мещанства—довольно обычная для них тема. В жанровой рамке и в герое романа Полевого „Аббадона" легко чувствуется

Достоевский. Повесть Даля „Бедовик“ напоминает мечтателя „Белых ночей“ Достоевского. В скрипаче—неудачнике, Вьельдамуре, заметно сходство с отцом Неточки Незвановой. Повести Павлова, героем которых обычно бывает плебей сталкивающийся со светской средой, вводят нас в мир оскорбленного мещанства. Герои романа Греча близки к кротким мещанам Достоевского. Среди всех этих предтеч Достоевского ближе всех приближается к нему романист 30-х г. г. Вельтман.

„Исключительная стремительность и причудливая запутанность действия, нарочитое стирание граней между реальным и фантастическим, мотив двойничества, доминирующий в романах Вельтмана от первых романов-сказок, в роде „Кащея Бессмертного“ или „Святославовича вражьего питомца“, до романов-былей, в роде „Приключений из моря житейского“, все в этом забытом беллетристе звучит намеком на Достоевского“ [305]). Есть много общего и в языке. Язык Вельтмана тоже неровный, капризный, иногда чрезмерно многословный, иногда же до неясности обрывистый. Но не только в языке, но и в сюжетосложении и в композиции его романов бросается в глаза манера Достоевского сразу начинать с середины действия.

Некоторая неразвитость стиля всех этих предтеч Достоевского об'ясняется тем, что в 30-х годах и в жизни и в литературе властвовал еще помещик. Но в середине 40-х годов развиваются буржуазные отношения и повышается роль мещанской интеллигенции, которая становится серьезным соперником помещичьей культуры. Как раз в это время, в 1846 году, появляется в печати первая повесть Достоевского „Бедные люди“. Эта повесть была выступлением против канона помещичьей литературы, своего рода художественной антитезой стилю гоголевской „Шинели“. Это—повесть пародия, где Макар Девушкин, ее герой, в своих письмах издевается над нравоописательным стилем Гоголя («Повесть об Иване Прокофьевиче Желтопузе»), над стилем исторических романов плеяды Загоскина («Ермак и Зюлейка»), над великосветским стилем Марлинского и Лермонтова. Эту борьбу с помещичьим стилем Достоевский продолжает и дальше. В «Двойнике» он дает отрицание «Записок сумасшедшего» Гоголя, в «Селе Степанчикове» язвительно пародирует Гоголя и его «Переписку с друзьями».

С 60-тых годов пушкинско-гоголевская школа начинает уступать место стилю Достоевского и, начиная с 70-х годов, русская литература развивается под знаком Достоевского.

Достоевский по стилю и духу близок популярнейшим писателям начала XX века и в произведениях Горького, Андреева, Арцыбашева, Сологуба, Ценского, Ремизова, А. Белого, Короленко, Чехова, Альбова и Баранцевича продолжают разрабатываться мотивы Достоевского. Можно сказат, что вся современная художественная литература идет по стопам Достоевского, как литература классическая шла по стопам Пушкина. Достоевский—все еще современный писатель; современность еще не изжила тех проблем, которые решаются в творчестве этого писателя“. [306]).

„Полное собр. сочинений“ изд. „Просвещение“ 23 т.
Собр. соч. 12 т. т. изд. Маркса (прилож. к „Ниве“ 94-95 г.).
В. Вересаев, Живая жизнь. О Достоевском и Толстом М. 1911.
В. Переверзев, Творчество Достоевского, М. 1922.
Достоевский. Сборник п. ред. А. С. Долинина. т. 1 и 2. П. 1922 и 1925.
„Творческий путь Достоевского“ Сб. п. ред. Бродского. изд. „Сеятель“. М. 1923.

XVII.

Лев Николаевич Толстой.

(1828-1910).

Род. 28 августа 1828 г., в Ясной Поляне, Тульской губ.—Раннее сиротство; графиня Остен-Сакен, Ергольская, Юшкова.

1841—1847. Жизнь в Казани.

1844—1847. Казанский университет; восточный факультет, потом юридический.—Проф. Мейер; „Наказ“ и Монтескье; Руссо.

1847—1861. Жизнь в Ясной Поляне; сельское хозяйство.

1851. Служба на Кавказе.

1852. „История моего детства“.

1853. „Набег“.

1854. „Отрочество“.

1854. Перевод на Дунай; осада Силистрии. В ноябре—Севастополь, до августа 1855—СПБ; кружок литераторов.

1856. „Севастополь в августе 1855 г.“—„Утро помещика“.

1857. Путешествие по Европе (Германия, Франция).

1860—1861. Второе путешествие. Смерть брата Николая.—Изучение школьного дела.

1861—1862. Мировым посредником Крапивенского уезда.

1861—1864. Народная школа.—Журнал „Ясная Поляна“.

1862. Брак с Софьей Андреевной Берс.

1864—1869. „Война и Мир“.

1873—1876. „Анна Каренина“.

1881. „Исповедь“.

1885. „Смерть Ивана Ильича“,

1886. „Власть Тьмы“.

1889. „Плоды просвещения“.

1891. Помощь голодающим.

1897. „Что такое искусство“.

1899. „Воскресенье“.

7 ноября 1910. Кончина на станции Астапово.

Питательной средою творчества Толстого было полуфеодальное русское поместье с его традиционным, устойчивым, патриархальным бытом. Эта социальная среда, духовно и физически породившая писателя, всецело определяет характерные черты его художественного творчества. По словам Горбачева, «та изумительная глубина анализа психических переживаний, которая и делает Толстого гением всемирно-исторического значения, могла в классовом обществе развиться до такой степени лишь в условиях медленно текущей, не омраченной ни торопливостью, ни постоянной борьбой, ни мелочными заботами, ни бурными переживаниями помещичьей жизни. Жизнь эта оставляла много времени для самонаблю-

дения и для наблюдения за сравнительно простыми и медленными переживаниями других. Жизнь, недостаточно заполненная деятельностью, располагала внимательно взглядываться в чужие переживания не только людей, но и животных, в детали всех явлений природы. Для импрессионистического беглого восприятия не было оснований: все можно было добросовестно рассмотреть и даже потрогать. Духовная жизнь в условиях крайне простых и устойчивых социальных отношений была в своих проявлениях ближе к своим физиологическим корням и легче разлагалась на элементарные составные части, чем в городе или чем в обстановке тяжелой борьбы за существование или за социальное первенство. Любовь, смерть, томление усталости или вожделения, болезнь, рождение детей, физический труд... легко поддавались анализу и связывались с их физиологическими причинами»...[307]). Близость природы, животных, полей дает много материала для «физиологических» тем. Толстой без всякого оттенка «парнографии» описывает различные моменты половой жизни и страсти, в целомудренных тонах пишет рассказ «Тихон и Маланья», в котором разрабатывается «рискованная» тема физиологически томящейся по мужчине здоровой женщины, надолго оставленной мужем. Эта «физиологичность», проникающая в жизнь людей, сближает их с животными и потому последние живут такой интересной жизнью у Толстого, потому они иногда бывают чуть-ли не умнее людей. Толстой вообще не любит сложных, запутанных, интеллектуальных обоснований действия. Вопрос о праве на личное счастье, вопрос о смысле жизни, взятый в индивидуальном аспекте—первый вопрос, дифференцировавшийся из традиционной дворянской стихии мысли и действия. Дворянин—интеллигент серьезно ставивший себе этот вопрос в условиях общественного застоя 30—50-х годов, неизбежно делался резонерствующим «лишним человеком». И потому интеллектуальные герои Толстого бездейственны, безжизненны и бесплодны, как для себя, так и для других. Наоборот, дядя Ерошка, Наташа и др., живущие физиологическим ощущением жизни, инстинктом—полны жизни и мудры.

Из той же социальной природы Толстого вытекает и его ироническое отношение к администраторам и всяким делам управления. Все «искусственное», условное, созданное жизнью города находит себе отрицательно-разоблачительное отношение в творчестве Толстого. Это отношение художественно реализуется в приеме «остранения». „Прием остранения у Л. Толстого состоит в том, что он не называет вещь ее именем, а описывает ее, как в первый раз виденную, а случай—как в первый раз происшедший, при чем он употребляет в описании вещи не те названия ее частей, которые приняты, а называет их так, как называются соответственные части в других вещах... Этот способ видеть вещи выведенными из их контекста, привел к тому, что в последних своих произведениях Толстой, разбирая догматы и обряды, также применил к их описанию метод остранения, подставляя вместо привычных слов религиозного обихода их обычное значение:—получилось что-то странное, чудовищное, искренно принятое многими, как богохульство,

больно ранившее многих. Но это был все тот же прием, при помощи которого Толстой воспринимал окружающее"[308]). Такую же функцию выполняет и его упрощенный, грубоватый «разговорный» стиль, как бы приспособленный для невладеющих обычным литературным языком.

Величина толстовских полотен, детальность описаний и эпическая неторопливость характерны для помещика большой усадьбы, с ее отстоявшимся патриархальным бытом и спокойным медленным темпом жизни. «Из той же усадебной боязни городской жизни и культуры, из настроений патриархального хозяина, мало нуждающегося в технических достижениях, порой от них страдающего, имеющего мало возможности ими пользоваться,—вытекает заметное и до 80-х годов отрицательное отношение Льва Толстого к отвлеченной науке и искусству, как к пустым забавам.

Так творчество Толстого было вызвано отрицательной реакцией на обуржуажение русской жизни, было борьбой полуфеодального барина с новыми принципами общественного бытия и сознания. Оно дало крайне ценные материалы для нашего познания жизни, оно усовершенствовало наши методы художественного письма, оно разоблачило много условных ценностей. Это—творчество здорового, выросшего рядом с природой, с трудящимися крестьянами, крепкого духом и телом барина. Оно заражает нас здоровой жизнерадостностью и учит любить жизнь во всех ее здоровых проявлениях. Но оно шло целиком не только из барского, но из барски—реакционного источника"[309]).

Анализ творчества Л. Толстого нужно начать с дневников и писем, в которых можно заранее ожидать вмешательства творческой и, тем самым, искажающей непосредственную душевную жизнь работы над своим я, ибо всякое оформление своей душевной жизни, выражающееся в слове, неизбежно искажает душевную жизнь, так как фиксируются только некоторые ее стороны, выделенные и осознанные в процессе самонаблюдения. Анализ дневника 1846—47 г.г., приводит к выводу, что в нем „внимание обращено на формулирование мыслей и установление правил для жизни". В связи с этим самое философствование основано на „интересе к самому процессу мысли, к самым движениям рассудка, идущего по логическим схемам, и самому теоретизированию, как методу воспитания рассудка". Все эти рассуждения, их синтаксис, обороты речи и общий стиль—роднят Толстого с философией 18 века. Закономерность и органичность последнего факта тем более замечательна, что английская и французская литература этой эпохи (18 в.) составляют главное и излюбленное чтение Толстого. „Здесь традиции многих его приемов и форм."[310]).

В дневнике 1850—51 г.г., носящем в основе построения тот же характер, что и предыдущий, отметим подведение итогов и изображение Толстым душевного «переворота», который последним „сочинен", ибо темная область душевной жизни разлагается им на определенные моменты: даются не промежуточные смутные состояния, а результаты. „Душевная жизнь в его представлении слагается из таких периодических

схем, характер которых каждый раз ясно определяется. Нечто подобное мы видим потом и в художественных произведениях: его герои (Пьер, Вронский, Левин) периодически переживают такого рода «остановки», во время которых все прошлое подвергается критике, и вырабатывается новый план действия." [311]).

С переездом Толстого на Кавказ характер его дневника меняется: „появляются наброски описаний, литературные размышления и т. д.". Первый литературный замысел упоминается в 1850 г. „К тому же времени, по словам П. Бирюкова, относится замысел повести «Из окна»; следы этого замысла или, может быть, вернее метода можно найти в I-й гл. «Отрочества» („Поездка на долгих"). Эйхенбаум придает громадное значение указанию Толстого о влиянии на него в период работы над «Детством» Стерна и Тепфера, ибо первоначальные замыслы Толстого, как и произведения последних, не связаны ни с какими сюжетными схемами и относятся к роду описательному[312]).

„Форма новеллы, как таковой, чужда Толстому, как чужд ему, по-видимому, и обычный тип романа с разработанной богатой фабулой, с центральным героем и проч". „В творчестве Толстого перед нами происходит процесс нового затруднения этих канонизированных форм путем, с одной стороны, их разложения и смешения, с другой—путем возрождения старых, уже давно забытых традиций".

От самонаблюдения и самоиспытания Толстой переходит к теоретическим размышлениям над литературными приемами, у него появляются „муки слова" и связанные с ними упражнения в слоге, изучение проблемы описания и искание новых не истасканных литературных средств. Из обзора первоначальных набросков и опытов видим, что:

1. Пейзаж у Толстого не играет обычной композиционной роли, как напр., в „Зап. Охотника" где он, окрашенный эмоцией, подсказывается как бы стремлением к своего рода перспективе: «последняя Толстому не нужна, как не нужен драматически движущийся диалог. Его вещи стоят—описания и диалоги в них самоценны».

2. Описание портрета, напр. Кноринга, выполняется 3-мя приемами: а) через психологию, в данном случае, брата, б) описание наружности, в) короткий набросок диалогов. «Особенное внимание при этом Толстой уделяет жестам и позам, которые в большинстве случаев осмыслены, психологически мотивированы, но есть случаи, где они даются в чистом виде» (Портрет казака Марка в дневнике).

3. «Душевные состояния изображаются здесь не в слитом, готовом виде, а в виде последовательности мыслей и чувств, причем обычно вводится момент противоречия, контраста или даже парадокса»[313]).

Органически связан с основными художественными тенденциями Толстого (отсутствие сюжета, героя, мелочность описания и пр.), первоначальный замысел автобиографического „романа", состоящего из описания 4-х эпох жизни (Детство, Отрочество, Юность и Молодость). Во время работы над «Детством» Толстой читает „Тристрама Шенди" и «Сентиментальное путешествие» Стерна, „Исповедь" Руссо, „Библиотеку

моего дяди" Тепфера, «Давида Копперфильда» Диккенса, и они оказывают несомненное влияние на работу Толстого. Влияние это выразилось в творческом, активном усвоении целой литературной школы, близкой по своим методам к намерениям молодого Толстого, стремившегося к разрушению романтической поэтики со всеми ее стилистическими и сюжетными построениями. В частности влияние Диккенса[311]) выразилось во-первых в теме матери, которая проводится и в «Давиде Копперфильде» и в „Детстве". Далее странное полудремотное состояние, в котором находились и Деви и Николенька. У первого это состояние доходит до того, что лицо его няни Пеготи начинает принимать колоссальные размеры, а у Николеньки, наоборот, мама его сделалась маленькой, маленькой, а лицо ее не больше пуговки. Совершенно аналогичны сцены прощания с матерями, так же и сцены первой детской любви Николеньки к Соничке и Деви к малютке Эмми. Одинаковые душевные состояния переживают оба мальчика после получения телесного наказания. Наконец, аналогичны состояния Николеньки и Деви после смерти их матерей.

В пределах самой русской литературы „Детство" Толстого стоит в связи с „Рыцарем нашего времени" Карамзина и повестями Николая М. (П. А. Кулиша)—«Яков Яковлич» и „История Ульяны Терентьевны".

Из анализа «Детства» видно, что Николенька—лишь «окно», через которое мы смотрим на ряд меняющихся сцен и лиц.

Внимание Толстого сосредоточено здесь на «описательстве», на «мелочности», восприятием ребенка мотивируется конкретность и резкость деталей. Связь сцен совершенно внешняя: каждая сцена исчерпывается до конца и механически уступает место следующей. «Общие характеристики, к которым иногда прибегает Толстой в «Детстве», очень своеобразны: в них, как будто без особого плана и без внутренней связи, сообщается ряд свойств, присущих самому описываемому лицу". Главного, об'единяющего эти черты, как бы не говорится. После создания „Детства", «Отрочества» и «Юности» у Толстого назревает внутренняя потребность в больших формах, которая сталкивается с отсутствием художественной зрелости. „Характерен поэтому переход Толстого от „Детства" к этюдам, к очеркам, хотя и разработанным на фоне тенденций к большему «роману». Маленькая «драматическая» или «трогательная» новелла—не в духе Толстого. Вместо коротеньких повестей естественно возникает общая программа „очерков Кавказа", выполненная потом частями в „Набеге", в „Рубке леса", в „Казаках"... „Рядом с этим возникает другой, чрезвычайно характерный замысел—„догматического романа". Разочарование в романе из 4-х эпох жизни приводит его к мысли о „романе русского помещика", в котором он не будет связан условиями автобиографической формы и развернет свой двойной масштаб—генерализацию и мелочность". Однако, роман не удается—возникает лишь небольшой отрывок („Утро помещика"), своего рода этюд к „помещичьим" главам будущих романов. Из особенностей формы данного „отрывка" отметим то, что Толстой, начав с изображения душевной жизни Нехлюдова (причем материалом здесь служит собственный душевный

опыт), в дальнейшем перешел к бытовому материалу—сценам из крестьянской жизни. «Герой начинает играть второстепенную роль—вроде Тургеневского охотника». Это внутреннее столкновение тех же сил (история душевной жизни „героя" повести и независимо от нее развернувшийся бытовой материал), найдет себе место и в „Казаках"[315]). Замысел „Кавказских очерков" вызван, повидимому, стремлением Толстого к преодолению романтических традиций в изображении Кавказа и романтического шаблонного изображения батальной темы с ее безумными удальцами или мрачными „байроническими" фигурами, живущими чувством презрения и мести. Так, „остранение" батальной темы и пародирование романтических храбрецов уже имеется в очерке „Набег", в композиции которого (стремление придать характер замкнутой новеллы и обрамление лирическим пейзажем) можно предположить влияние Тургенева.

Круг чтения Толстого нужно дополнить Стендалем,[316]) который занимает по отношению к французским романтикам положение аналогичное Толстому. Указывая на общий для обоих фон (поэтика романтиков), Эйхенбаум отмечает ряд общих у обоих художников приемов: детальный психологический анализ, приемы внутреннего монолога и «диалектики души», отсутствие сюжетной композиции, любовь к рубрикам, к генерализации, к рассудочному стилю, к теоретическим проблемам, нарушение романтического батального канона, пародирование «храбрецов».

Толстой временно оставляет большие формы и переходит к военным „статьям". Анализ „Севастопольских очерков" показывает, что в них появляются новые приемы. Так, в 1-м очерке „Севастополь в декабре 1854 г." появляется собственный тон Толстого, который „всегда имеет тенденцию развиваться вне описываемых сцен, парить над ними в виде генерализаций, поучений, почти проповедей", принимающих характерную декламационную форму с типичными реторическими «приемами». То же и во 2-м очерке „Севастополь в мае 1855 г.". В 3-м очерке («Севастополь в августе 1855 г.") Толстой уже повторяет самого себя. „Но построение 3-го очерка отличается некоторыми новыми чертами, особенно характерными для будущего Толстого": описания совершаются на протяжении не одного, а нескольких дней; количество изображаемых лиц больше; вместо простого обрамления или замыкания в кольцо—движение 2-х линий, временной параллелизм, который мотивируется двумя братьями; впервые применяется мотивировка родством—частый у Толстого композиционный прием для соединения нескольких лиц и групп воедино[317]).

Так закончился у Толстого период созревания, период искания новых форм.

Расцвет творчества Толстого—это период больших форм. В этот период им созданы две огромные эпопеи—«Война и мир» и «Анна Каренина».

В 1863 году Толстой задумал написать роман „Декабристы" и начал уже собирать материалы. „Стремясь воссоздать время декабристов, —говорит гр. С. А. Толстая,—он невольно переходил мыслью к преды-

дущему времени, к прошлому своих героев. Постепенно перед автором раскрывались все глубже и глубже источники тех явлений, которые он задумывал описать: семья, воспитание, общественные условия и проч. избранных им лиц...“ Таким образом Толстой подходит к эпохе наполеоновских войн и в конце 1864 года начинает писать роман «Война и Мир» Место действия романа развертывается во всей Европе, от Волги до Аустерлица.

Действующие лица романа и стотысячные армии,и солдат Платон Каратаев, и девочка Наташа и изображенный с оттенком сатиры „великий Наполеон“.

Основная масса героев „Войны и Мира“—представители пяти дворянских русских фамилий: Болконские, Ростовы, Безуховы, Друбецкие и Курагины. Эти семейные группы людей, об'единенные породой, помогают Толстому в его характеристиках. Герои вводятся в роман контрастными парами. Сцены в композиции романа даются в контрастном чередовании. По мнению М. А. Рыбниковой, эти черты композиции романа отражаются на его языке, который изобилует антитезами. Цель этих антитез дать не раз'единение, а сопоставление и скрепление образов. „Бесчисленные листы этой на редкость длинной книги, „Войны и Мира“, сшиты не только общей идеей, которая скрепляет разнообразие всех мыслей и чувств, не только одной философией скреплены тысячи этих листов, нет, они чувствуются нами одним целым и через игру этих бесчисленных антитез и в языке и в цельных образах, и через удивительную устойчивость чего-то всегда сопутствующего. Так, например, первому тому сопутствует слово молодость. Всюду подчеркнута молодость князя Андрея, Пьера, Бориса, Николая. Во всем своем многоразличии—это все молодые люди; и все, что они делают, они делают с порывом и азартом молодости“. [318]) И завершение I-го тома, Аустерлицкое сражение разыгрывается по настоянию партии молодежи. Обычный прием письма в „Войне и Мире“: от сопоставления к слиянию. И заглавная антитеза „Война и Мир“ разрешается в эпилоге светлой картиной семейного счастья.

Связующим элементом огромных полотен „Войны и Мира“ является идея „преклонения личности перед силой сверхличной, этой идеей сведены к единству все искания Андрея и Пьера, сложены в одну группу все исторические деятели. Идея выполняет роль композиционную... ясность этой идеи дала ясность плану, ясность характерам, она оформляет всех и все, она собою зиждет роман, дает многообразию единство“. [319]) Пейзаж в романе дается для оттенения главнейших моментов жизни героя, как-бы усиливая его переживания. Характерною манерой в „Войне и Мире“ является и соединение звука и света в одном временном моменте, к чему иногда присоединяется и резкое движение; цель этого приема усилить резкость впечатления. Таковы, напр., сцена с Пьером: „Вдруг страшный толчок откинул его назад, на землю. В то же мгновение блеск большого огня осветил его, и в то же мгновение раздался оглушающий, зазвеневший в ушах гром, треск, свист“. Тут соединение

толчка, блеска и грома. В изображении войны Толстой идет путем, намеченным в „Севастопольских рассказах".

С одной стороны, он рисует обыденщину войны, ее „быт"—жизнь в обозах, госпиталях, окопах; с другой стороны, рисует батальные сцены, наиболее грандиозные моменты войны—Бородинское сражение, пожар Смоленска, причем эти массовые картины нарисованы так, „как они представляются одному из участников, а не с птичьего полета; это дает возможность автору передать ощущения—физические и психические; наряду с ужасом, читатель воспринимает напряжение и захватывающий под'ем участника". [320]) Изображая характеры, Толстой сосредоточивает свое внимание на внешних чертах—на наружности и особенно, на манерах и движениях. Набросав эти черты, Толстой по мере развития романа, путем повторения усложняет и углубляет их и лишь тогда помогает читателю познать внутренний мир своих героев. Разрабатывая психологию характеров, Толстой подчеркивает зависимость между последней и физическим состоянием человека. Прекрасной иллюстрацией этого приема служит изображение старой графини Ростовой: „В ее жизни не видно было никакой внешней цели, а, очевидно, была только потребность упражнять свои различные склонности и способности. Ей надо было покушать, поспать, подумать, поговорить, поплакать, поработать, посердиться и т. д. только потому, что у нея был желудок, был мозг, были мускулы, нервы и печень. Все это она делала не вызываемая ничем внешним, не так, как делают это люди в полной силе, когда из-за цели, к которой они стремятся, не заметна другая цель приложения своих сил. Она говорила только потому, что надо было просморкаться и т. д. То, что для людей в полной силе представляется только целью, для нее, очевидно, был предлог". (Эпилог, ч. I гл. XII). Любя описывать внешнее в человеке, Толстой при этом любит прибегать к одному какому-либо определению, которым он разрисовывает облик героя. Так напр., у Каратаева „круглое тело", „круглая голова", „круглые движения", круглые речи", „что-то круглое" даже в запахе. Или в сцене где граф Ростопчин перед раз'яренной толпой указывает на ни в чем неповинного Верещагина, как на шпиона и „мерзавца", в описании последнего даны—„тонкая шея", „тонкие сапоги", тонкие, слабые ноги", „тонкие... руки".

О душевном состоянии Верещагина не говорится ни слова, но зато на пяти страницах восемь раз повторено определение „тонкий", и этот внешний признак вполне определяет слабость и беззащитность Верещагина перед зверской силой раз'яренной толпы. „Таков обычный художественный прием Л. Толстого: от видимого—к невидимому, от внешнего—к внутреннему, от телесного—к духовному"... [322]) Толстой вообще уделяет большое внимание физическому облику творимых им людей. Он любит останавливаться на совершенно индивидуальных мелочах, возвращается к ним, повторяет их, по собственному признанию, „пристает к читателю с художественной подробностью". Эту способность Толстого описывать тела и их движения и через физическую сторону раскрывать духовный мир Мережковский назвал ясновидением плоти. Описывая ме-

лочи, Толстой „замечает незаметное“ и прибегает к синкретизму. Пьер чувствует „что-то круглое и в запахе Платона Каратаева“, звук лошадиных копыт кажется „прозрачным“. Наконец, когда не остается кажется средств для передачи ощущения слишком нового и тонкого, Толстой в „Войне и Мире“ прибегает к звукоподражанию. Так, лежащий в бреду „князь Андрей услыхал какой то тихий, щепчущий голос, неумолкаемо в такт твердивший: „И пити—пити—пити“, и опять „и ти-ти“... „Тянется! тянется! растягивается и все тянется“, говорил себе князь Андрей... И пити—пити—пити и ти—ти, и пити—пити—бум—ударилась муха“.

Закончив в 1869 году „Войну и Мир“, Толстой собирается написать большой исторический роман из эпохи Петра I. Он собирает и изучает материалы, но в начале 1873 года бросает всякую мысль об этом романе. 19 марта того же года Толстой начал писать „Анну Каренину“. Работа над „Анной Карениной“, продолжавшаяся четыре года (с 1873 по 1877 г.г.), проходит под влиянием Пушкина, прозу которого Толстой, между прочим, перечитывает в марте 1874 года.

С точки зрения архитектоники, „Анна Коренина“ разделяется на восемь частей с общим количеством в 238 глав. „Главные массивы этого формального деления расположены по линиям Китти—Левин и Каренина—Вронский. 117 глав отведены под первую сюжетную линию, 103 под вторую. Остальные 18 глав служат связующими звеньями между этими главными отрогами сюжетных хребтов романа“. [323]) Сосредоточие действия романа приходится не только на главных лицах повествования, но и на второстепенных. Герои романа распадаются на ряд отраженных и повторных характеров. В. Шкловский указывает на персонажный параллелизм в „Анне Карениной“, где группа Анна—Вронский противопоставлена группе Левин—Китти, причем связь этих группп мотивирована родством. С другой стороны, Шкловский же указал на ступеньчатость построения главных персонажей романа. Долли—является прообразом несчастной Китти. „Стива Облонский открывает одну сторону построения души Анны Карениной, связь дана через слово „немножечко“, которое Анна говорит голосом Стивы. Стива ступень к сестре“ [324]). Он „об‘ясняет“ легкомысленные черты в характере Анны, которые привели ее к падению. Итак в „Анне Карениной“ действует „родовой герой“, герой, расщепленный на несколько персонажей, которые подчеркивают и дополняют те или иные черты главных лиц. Асеев добавляет, „что прием этот—прием пародийно-повторного описания употребляется Л. Толстым не только в отношении лиц и характеров, но и в отношении самого действия. Вспомните хотя бы неудачный роман Кознышева с Варенькой, которому посвящены II, III, IV и V главы VI части. Он как будто совершенно случаен и не входит в план сюжетного строения. И только биографической пародийностью об‘ясняется его введение на фоне расцвета любви Китти и Левина“. [325]) Сначала дан разговор Китти и Левина, а затем уже разговор Кознышева и Вареньки. Они должны говорить о любви, но Толстой вместо этого делает пародийную подстановку разго-

вора о грибах. Этот насмешливый эпизод контрастирует с расцветом любви Левина и Китти и, вместе с тем, пародирует их же первое неудачное об'яснение.

Стива Облонский, опошленный образ его сестры Анны, изменяет своей жене; этим эпизодом, аналогичным положению Анны в доме Каренина, начинается роман. Анна Каренина нужна Толстому, не как любимый им образ, а как персонаж, способствующий сюжетному строению, т. е., в понимании Н. Ассеева, образованию конфликта между биографической жизнью действующих лиц и „катастрофой", их „сюжетной жизнью". И трагедия Анны дает возможность Толстому ввести его „любимцев" Китти и Левина. „После сильнейшей сцены падения Анны, когда внимание читателя утомлено и потрясено этими страшными сравнениями любовника с убийцей, режущим труп на куски, после того, как дано зрительное описание всей будущей сюжетной жизни Анны, когда в фразе „чем громче он говорил, тем ниже она опускалась" схематизирована уже вся будущая судьба Анны, одним словом, после конфликта между сюжетной жизнью и биографией одной пары своих героев, Толстой находит нужным отпустить туго завинченные скрепы повествования. Он ослабляет напряженность сюжетной жизни, дав непосредственно вслед за этим описание жизни Левина в деревне. Шесть глав посвящены этому описанию, которое, в сущности, пытается показать читателю „как бы жил Левин без любви к Китти". Картины охоты, хозяйствования, деревенской жизни вставлены в роман, как отдых после трудного и напряженного описания городского существования героев „Анны Карениной". Вслед за этим идет описание полковой жизни Вронского, т. е. опять-таки биография, опять-таки история о том, „как жил бы Вронский, если бы он не встретился с Анной". Красносельскими скачками и заключительным эпизодом с искалеченной Вронским лошадью, служащим аллегорией взаимоотношений Анны и Вронского, снова отводится в сторону сюжетная жизнь для утверждения в восприятии читателя реальности действующего лица. Весь этот орнамент полкового быта необходим Толстому для того, чтобы рельефнее выступили перед читателями черты страстной настойчивости, упорной стремительности характера Вронского, которые вскрыты здесь именно биографически, не в плане его отношений с Анной, вне связи с сюжетной жизнью данного лица.

То же самое повторяется в описании путешествия Щербацких на воды. Черты характера Китти, которые были бы очень неясны в ее сюжетной жизни—любви к Левину,—даются в добродушно—насмешливом любовании ее подражанием Вареньке, ее попытками заняться „не своим делом", так как „ее дело" в романе—это выйти замуж за Левина. Таково отчетливо различаемое сложное строение „Анны Карениной". [326])

Роман „Анна Каренина" интересен и как история нравственных исканий Л. Толстого, связанная с классовой жизнью дворянства 70-годов.

Левин, „представляющий класс, окруженный угрожающими социально-экономическими силами", после полосы пессимизма, приходит к мысли порвать со своим классом, отречься „от старой жизни, от своего ни

к чему ненужного образования“ и слиться с классом, в котором есть „здоровое веселье“ и „радость жизни“—приписаться в крестьянское общество и даже жениться на крестьянке. Последняя мысль была лишь отзвуком барского сентиментального восприятия жизни начала XIX века, и через несколько часов Левин „с отвращением вспомнил свои мечты о женитьбе на крестьянке“. До отрешения от своего классового бытия Левин не дошел, но в дальнейшем сошел со своего идеологического распутья и утвердился на крестьянской идеологии „на идеях исторически и экономически близкого к нему класса, радости жизни которого он завидует“. „Под влиянием экономического кризиса и разрушения основ дворянской жизни, Левин ставит вопрос о жизни вообще и, пройдя полосу пессимизма, приходит к религиозно-народническому учению. Это—образное воплощение душевных переживаний самого Л. Толстого, происхождение идей которого исторически следует отнести к тому же самому социально экономическому моменту“.[327])

К последнему периоду творчества Л. Толстого относятся его драмы „Плоды просвещения“ и „Власть тьмы“. Последняя представляет из себя бытовую драму с трагедийной идеологией. Сластолюбие героя Никиты развивается под знаком трагической-религиозной вины. Как в своем повествовательном, так и в драматическом жанре Толстой был „органическим“ прозаиком. Он никогда не делал попыток ритмизовать прозу; проза его характеризуется своей логичностью и имеет все особенности логического языка, „языка мысли“. Творчество Толстого развивается в стихии прозы, резко противопоставленной стиху.

„Сочинения“ 20 т. т. Изд. 12-ое С. Толстой, М. 1911.
„Полное собр. соч.“ под ред. П. Бирюкова, 20 т. т. изд. Т-ва Сытина М. 1912—1913
П. Бирюков, Л. Н. Толстой. Биография 4 тома.
Д. Овсянико-Куликовский, Толстой как художник, Соч. т. IV.
В. Вересаев, Живая жизнь (о Достоевском и Толстом) М. 1911.
Л. Аксельрод-Ортодокс, Л. Н. Толстой. М. 1920.

XVIII.

Антон Павлович Чехов

(1860—1904).

Родился 17 января 1860 г. в Таганроге.
1869—1879. В таганрогской гимназии.
1879—1884. В Московском университете на медицинском факультете.
1880—начало литературной деятельности.
1884. Работает в земских больницах.
1890. Поездка на Сахалин.
1892—93. Заведует в Мелихове медицинским участком по борьбе с холерой.
1890. Избран почетным академиком по разряду изящной словесности.
Умер 2 июля 1904 г. в Баденвейлере (Шварцвальд).
1884. „Сказки Мельпомены". 6 рассказов А. Чехонте.
1886. „Пестрые рассказы". 1887. „В сумерках". 1888. „Иванов". 1889. „Детвора". Рассказы. 1890. „Хмурые люди". 1892. „Палата № 6", „Каштанка".
1893—94. „Остров Сахалин". 1894. „Повести и рассказы".
1896. „Чайка", „Моя жизнь". 1897 „Мужики", „Пьесы".
1900. „ В овраге". 1901. „Три сестры", 1902 „Архиерей".
1904. „Невеста", „Вишневый сад".

К концу 70-х, началу 80-х годов народничество стало выветриваться и приобрело черты эпигонства. Интеллигенция в то же время численно росла и имущественно крепла. Но вместе с тем она перестает верить в свои революционные силы, отмирают революционные тенденции, и интеллигенция чувствует себя в тупике. По словам Луначарского, «самые лучшие из интеллигентов продолжают биться головой об стену, ища революционных путей и, в конце концов, обретают марксизм. Самые худшие опускаются в обывательщину, иногда приправленную нейтральным эстетизмом. Посредине остается большая толща, не могущая подняться до марксизма, не желающая предаваться эпигонскому, явно бессильному народничеству, но не желающая также погружаться в тину обывательщины. Такая интеллигенция т о с к у е т.

Тоска интеллигенции 80-х и отчасти 90-х годов выражает не только настроение интеллигенции, как группы, эта тоска выражает собою бездорожье всех оппозиционных элементов общества, хотя бы и таких, которые оппозиции своей не сознавали, но в которых она об'ективно жила. В этом смысле можно сказать, что пессимисты 80-х и 90-х годов выражают собой настроение чрезвычайно широких кругов». [328])

Среди этих пессимистов были пессимисты безнадежные, доходившие до самоубийства и сумасшествия, были и искавшие исхода. Одни из них этот исход находили в забвении страха смерти в празднике жизни.

другие—в претворении его в красивую печаль. К этой части русской интеллигенции принадлежал и Чехов с его юмором и лирической печалью. У него был «зоркий глаз ко всему человеческому, притом конкретно человеческому. Он великолепно подмечает все реалистические черты окружающего быта. Он дает поразительный анализ крестьянства, мелкого мещанства, интеллигенции всех типов, чиновничества и т. д. Нет, пожалуй, ни одного класса, ни одной социальной группы, которую Чехов скорбно или юмористически не отразил бы в волшебном зеркале своего искусства». [329])

Эпоха 80-х годов памятна не только реакцией, «но и резким понижением жизненного тона, обилием невропатии и психозов, разными формами умственного и нравственного упадка. Это не значит, конечно, чтобы не было тогда и других явлений противоположного характера, не было признаков здорового развития, новых, более счастливых всходов жизни. Все это было,—и тот же Чехов не преминул их заметить и увековечить». [330])

Все-таки, большая часть чеховских тем взята из жизни обреченного на гибель общественного строя, и в пьесах, например, он изображает только один момент из жизни «лишних людей»—их гибель. Но Чехов никогда не впадает в каррикатуру, не рисует острых углов, не издевается; как юморист, он всегда остается мягким.

В Чехове рядом с художником. уживался естественник и врач. Свои планы—заняться медицинской микроскопией, он из области медицины перенес в область литературы и выработал здесь точные приемы для изучения и фиксирования микроорганизмов человеческой жизни. Незаменимым качеством казалась ему научная точность в поэтическом творчестве [331]).

Литературная школа, пройденная Чеховым, в общем довольно разнообразна и обширна. Он очень много читал по различным отраслям литературы и науки, но господствующую роль в этой обширной литературе играют его французские современники. Полоса натурализма в современной французской литературе нашла в нем убежденного приверженца. К литературным теориям Золя он был подготовлен Дарвиным, увлечение которым засвидетельствовано его ранними письмами. «Мне ужасно нравятся его приемы», пишет он брату. Золя принадлежит одно из первых мест в литературной школе Чехова; судя по переписке, он не переставал следить за всеми его новинками. Метод их творчества, в сущности, был одинаков: оба они признавали, что писатель должен относиться к своему материалу, как ученый. Несмотря на разницу в форме (громадные эпопеи у одного и миниатюры у другого), чеховские крестьянские повести («Мужики», «В овраге»), обнаруживают близость к «La Terre» Золя. Но во главе учителей Чехова стоит Мопассан. Всегда и во всем Чехов уделяет ему исключительное внимание.

«Сила Мопассана—в умении создавать иллюзию подлинной жизненности в самых маленьких обрывках художественной ткани... Быстро и легко оперируя своими маленькими зеркальными обломками, он умел в

каждом из них четко отразить новую сторону жизни, раскрывая за разрозненными линиями крохотного узора широкие пространства уходящих горизонтов. Этим Мопассан прежде всего ответил основной потребности писательского темперамента Чехова—его любви к миниатюре». [332])

Небольшой рассказ является характерным литературным родом для французской литературы. Его историю можно проследить через весь ход этой литературы. На некоторое время этот род был вытеснен романом, но он возродился вновь под пером Мопассана и достиг у него высокой степени совершенства.

В русской литературе до Чехова эта форма не была широко распространена и никогда не была исторически типичной для нашей литературы. Ее распространению в последнее время русская литература в сильной степени обязана Чехову. Но нельзя говорить, что в выборе формы Чехов подражал Мопассану: несомненно влияние Мопассана было велико, но Чехов, как и всякий писатель, в выборе формы руководился вкусами читающей публики и личными симпатиями. Сходство между Чеховым и Мопассаном проявляется, прежде всего, в выборе сюжетов и героев. И у того и у другого сюжеты всегда имеют реальную подкладку, герои обоих скорее портреты, чем типы (за эту способность фотографировать критика упрекала Чехова в общественном индифферентизме). Герои обоих имеют почти исторически—документальную ценность. Вторая черта, сближающая обоих писателей—это стремление придать своим произведениям «об'ективность», т. е. скрыть в них личность писателя.

«Итак излюбленная у обоих литературная форма—короткий рассказ, стремление наивозможно точно воспроизвести современную действительность, а отсюда, как следствие, отсутствие придуманности сюжетов и почти портретное изображение действующих лиц, сжатость форм и точность выражений, вот те черты, которые несомненно общи тому и другому автору». [333])

К этому нужно прибавить умение обоих давать высоко-художественные описания картин природы.

Помимо Золя и Мопассана, в процессе литературного воспитания Чехова большую роль сыграл Флобер.

Его влияние сказывается у Чехова в обрисовке некоторых женских образов. Обычные героини Чехова—это грустные задумчивые мечтательницы и скорбницы, но, в противовес им, Ариадна, Сусанна, Анна Петровна („Анна на шее"), Наталья Прозорова („Три сестры"), эти женщины—хищницы, несомненно родственны Madame Bovary. В характеристке этих героинь Чехов нередко употребляет один типичный флоберовски—мопассановский прием: решительным моментом в проявлении их основной натуры часто является случайное посещение необычной роскошной обстановки. Тот-же флоберовски—мопассановский прием—требование „об'ективности": „Чем об'ективнее, тем сильнее выходит впечатление", писал Чехов в 1892 г. Наконец, был им воспринят и флоберовский принцип жизненности в описаниях. Завет Флобера:—когда вы описываете закат, страница должна казаться кровавой, когда изображаете луг—зеле-

БІБЛІОТЕКА НАУК. ТОВ. ІМ. ШЕВЧЕНКА

ной,—нашел свое осуществление в импрессионистической манере рисовки Чехова.

Но, все-таки, главным учителем Чехова всегда оставался Мопассан, который „раскрыл Чехову первые приемы перехода от бытового реализма к реализму символическому“ [334]).

Апогеем чеховского символизма обычно считается заключительная сцена „Вишневого сада“, где старый Фирс, забытый в заколоченной усадьбе и тихо умирающий, символизует раздумья Чехова о тайне жизни и смерти. Здесь особенно отчетливо сказалась мопассановская школа, и смерть Фирса очень напоминает смерть Оливье Бертона в романе „Mont-Oriol“,

Из русских художников, несомненно, наиболее сильное влияние на Чехова оказал Толстой.

Литературная деятельность Чехова началась в 1897 г.. когда он под псевдонимом Чехонте начал помещать мелкие рассказы в юмористических изданиях: „Стрекозе“, „Будильнике“, „Осколках“ и др., затем он перешел в „Петербургскую газету“ и „Новое время“. В 1886 г. вышел первый сборник его рассказов „Пестрые рассказы“, в 1887 г. второй —„В сумерках“. Успех был огромным, вскоре Чехов становится сотрудником ежемесячных журналов—„Северного Вестника“, “Русской мысли“, позднее „Жизни“. Особенным успехом пользовались „Степь“, „Скучная история“, „Дуэль“, „Палата № 6“, „Рассказ неизвестного человека“, „Мужики“, „Человек в футляре“, „В овраге“. В 1895 г., после путешествия на Сахалин (1890), Чехов выпустил целую книгу „Остров Сахалин.“

Обычно творчество Чехова делят на два периода: период „Антоши Чехонте“ и период „Антона Чехова,“ причем главным отличием первого периода от второго считается сфера наблюдения и воспроизведения, т. к. если в первый период Чехов не шел дальше мелочей обыденной жизни, то во второй, начало которого приурочивается к моменту появления „Скучной истории“ в 1888 г., он стал захватывать высшие стороны жизни и отражать общественные течения. Но чеховские темы и мотивы уже с первых дней его литературной деятельности вращались в сфере „ужасов русской жизни“ и ее глубокого мещанства... „Мрак, духовное рабство, духовная слепота, приниженность рабов и тупое и жестокое самодурство сильных, запуганность и забитость обывателя, трепет чиновника и грязная лень обывателя—вот главные темы чеховского творчества. [335]).

Русская жизнь совсем не подвинулась вперед, в ней то же отвращение к свободе, что и 300 лет назад, тот те трепет перед мыслью и перед старшими, та же готовность добровольческого сыска („Моя жизнь,“ „Тонкий и толстый.“) „Человек в футляре“ Беликов является символом обывательского трепета, в „Унтер-офицере Пришибееве“ воплощена вся административная мудрость веков. В русском человеке нет энергии, нет чувства собственного достоинства, нет самостоятельности мнений, нет сильных порывов, знания, умения и желания трудиться. Горькому Чехов говорил: „Вся Россия—страна каких-то жадных и ленивых людей, они

ужасно много и некрасиво едят, пьют, любят спать днем и во сне храпят. Женятся они для порядка в доме, а любовниц заводят для престижа в обществе. Психология у них собачья; бьют их—они тихонько повизгивают и прячутся по своим конурам, ласкают—они ложатся на спину и лапки кверху и виляют хвостиками."

В русском обывателе совсем нет уважения к человеку, он до сих пор еще верит в „белую кость," нечестность, взяточничество и плутовство вошли в его плоть и кровь. Рукоприкладство не вышло из употребления со времен крепостного права, обычное удовольствие обывателя—унизить человеческое достоинство. Особенно поражает Чехова быстрое увядание т.—наз. интеллигенции, которая так быстро и плотно врастает в обывательское болото. Не умея бороться, русский человек быстро свыкается с формализмом, с штампованным обычием и предписанием начальства. Жизнь построена на насилии, на полной безнаказанности сильного и богатого, на принципе усмотрения. Нет прав, нет равенства перед законом, на помощь обывательской темноте идет невежество администрации. Социальные источники вырождения Чехову совершенно ясны. В целом ряде рассказов изображает он оскудение земледельческого центра („Мужики," „Новая дача" и др.). Чехов нисколько не идеализирует мужика, показывая его невежество, жестокость, лень, тупую враждебность всякому новому начинанию. В „Мужиках" он нарисовал весь ужас и гибель разоряющегося „крестьянского гнезда." А „В овраге" он дал обратную сторону этого же процесса—картину „первоначального накопления"—хищнической стадии развития капитализма.

И в соответствии с этой жизнью, пейзаж Чехова—избитые дороги, кривые улицы, тесные грязные дома, разрушающиеся усадьбы, вырубающиеся сады.

„Как художник, Чехов для своего времени был подлинным революционером, сломавшим старые формы русской прозы.

„Все, мною написанное, забудется через несколько лет, но пути, мною проложенные, будут целы и невредимы,—и в этом моя единственная заслуга," пророчески указывал он. Новые пути—это создание „маленького рассказа" со сгущенным, сконцентрированным содержанием, новеллы, насыщенной психологически, но лишенной стержня действенно развивающегося сюжета" (хотя о бессюжетности Чехова надо говорить очень осторожно). [336]) Отличительной чертой художественной манеры Чехова является необыкновенная сжатость формы. Даже относительно большие его вещи, напр., „Степь"—в сущности собрание отдельных сцен, об'единенных только внешним образом. Чехов никогда не исчерпывает свой сюжет всецело и всесторонне, он рисует обычно контурами и схематично, выдвигая в данной фигуре только то, что кажется ему существенным и преобладающим, но не обрисовывая всего человека, не давая его целой биографии: он берет своих героев в настоящий момент их жизни и отделывается двумя—тремя словами от их прошлого. Его герои даже не портреты, а скорее силуэты. Но от этого они чрезвычайно отчетливы.

Все большие произведения Чехова: „Степь," „Холодная кровь," „Именины" „Три года," „Бабье царство," „Мужики" страдают слабостью динамики. „Мужики"—такая энциклопедия мужицкой жизни, как „Степь"—энциклопедия степной. Начало и конец обозначены теми же хронологическими вехами: приехали и уехали, сюжета—событий, в сущности, нет. Есть только быт, повседневность и обыденность. Связующие элементы в обеих повестях—это единство темы, единство точки зрения (в первом случае Егорушки, во втором—Ольги), и некоторое наростание настроения. Но динамики, наростания действия нет. „Читатель видит лишь очерки и не находит повести" [337]). То же и в другой большой повести—„Моя жизнь." Есть отдельные эпизоды, яркие и сценичные, но их сцепление не всегда понятно; не убедительны ни последовательность глав, ни соседство в одной главе многих разнородных и к тому же мелких сцен.

Чехов долгое время писал роман, об этом есть множество упоминаний в его письмах, начиная с 1888 г. и кончая 1895 г., но никаких следов романа не осталось,—повидимому, Чехову не удалось справиться с техникой романа, с многолюдством и сложностью композиции. Чехову обычно не удавалось соотношение главного героя с боковыми, т. к. он привык в рассказе к одному—двум действующим лицам. Но основные неудачи Чехова—всегда в области развития действия. Еще современники указывали на слабость развязки в чеховской повести—„и действительно, большая повесть Чехова всегда настолько тяготеет к быту, что событие в ней растворяется и гаснет. А раз нет событий, то не может быть и развязки" [338]). Таковы повести Чехова.

В области рассказа первые опыты Чехова можно определить, как рассказ—анекдот. Этот анекдот малолюден, имеет одного—двух героев, не нуждается в разработке фона, крепко держится на основном событии и замыкается развязкой острой и ясной—такие концовки Чехов называл „фейерверочными." Таковы, напр., „Налим," „Хирургия," „Канитель," „Ордена" „Шило в мешке", „В цирульне" и др.

В дальнейшем Чехов создает еще два типа рассказов, по терминологии Рыбниковой—рассказ лирической окраски и рассказ—новеллу. К первым она относит: „Мечты," „Свирель," „Счастье," „В ссылке," „Святою ночью," „Студент." Все эти рассказы характеризуются лирическими признаниями, светлой или тяжкой печалью, изливающейся в чьей-то исповеди. В них нет действия и интриги. Центральное место обычно занимают чьи-нибудь интимные признания. Движение этих пьес—в захватывающей волне настроения, которое передается от рассказчика к слушателю. Все эти рассказы крепко связаны с пейзажем. Рядом с ними стоят чеховские новеллы уже в духе Мопассана. Таковы, напр., „Враги," „Ведьма," „Тина," „Володя," „Страх," „Попрыгунья" и др. Чаще всего в них изображается любовь. Они немноголюдны, но в них много действия и движения и ясно очерченная интрига.

В конце 80-х, начале 90-х годов, благодаря гастролям Мейнингенцев, русский театр сблизился с реалистическим театром запада. Начинают уделять усиленное внимание ансамблю и обстановке, и это пере-

мещает интерес драмы с героя на среду, от актера к режиссеру. Это обстоятельство выдвигает целый ряд пьес, где отсутствуют отдельные, выделяющиеся на общем фоне роли, и интерес сосредоточивается в массовых сценах. Только благодаря этому изменению в сценической постановке впервые выдвинулись пьесы Чехова, которые до тех пор не имели успеха. Новая драма Чехова рисует групповой трагизм, трагизм медленного умирания.

Приемы своей „новой драмы" Чехов, устами Треплева, сам охарактеризовал в „Чайке."

Сорин: Без театра нельзя.

Треплев: Нужны новые формы...

Нина: В вашей пьесе мало действия, одна только читка. И в пьесе, по моему, непременно должна быть любовь... Впоследствии оказывается, что малый успех пьесы, по словам одного из героев об'ясняется тем, что автор ее не имеет „определенных задач," „производит впечатление и больше ничего." За все это, в свое время, критика упрекала и Чехова—драматурга. Его драмы—драмы настроения, создаются особыми приемами, особым подбором персонажей, создающих тон этих драм, нытиков и неудачников, „умирающих." Чехов изображает не страсти, а лишь чувства, поэтому персонажи Чехова не выступают такими яркими и выпуклыми фигурами, как у Островского или Гоголя, но обозначаются лишь осторожными намеками и мягкими контурами, дорисовывать и углублять которые предоставляется искусству и вдохновению актера. Автор все время имеет в виду не отдельные роли, но весь ансамбль: и совокупность находящихся на сцене лиц и декораций и аксессуары. [339]).

Вот, например, ремарка из „Вишневого сада:" „Все сидят, задумались. Тишина. Слышно только, как тихо бормочет Фирс. Вдруг раздается отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный." Таким образом, отличительным признаком чеховской драматургии является сведение всего драматического содержания к настроениям, к осуществлению которых стремится театр данного вида, и поэтому она может быть названа театром настроения."

Предшественником Чехова—драматурга можно считать Тургенева, хотя его связывают обычно с Островским. Но если последний отличается своей эффектной действенностью, в театре Тургенева давно уже отмечены отсутствие действия и ярких красок, некоторая растянутость, инертность выведенных лиц, вялость темпа. Все это позволяет предпослать его Чехову.

Все сказанное нужно отнести ко всем драматическим произведениям Чехова, начиная с „Чайки" (1896 г.) („Дядя Ваня" 1897, „Три сестры" 1901, „Вишневый сад" 1903). Первые драматические опыты Чехова —„Медведь," „Предложение" и „Свадьба" ничем не отличаются от бытовых пьес, бывших в обиходе в 80-х годах. Пьесы "Три сестры" и „Вишневый сад" в постановках делались, обычно, более драматичными, чем это должно было быть по замыслу Чехова. По утверждению Ю. Соболева, основанному на эпистолярном материале Чехова, последний был убежден, что

его „Три сестры“ не драма, а веселая комедия, а „Вишневый сад“—почти водевиль.

Своеобразие его сценических приемов исследовано М Григорьевым. Так, в целях эмоционального воздействия на зрителя все его пьесы идут под музыкальный аккомпанимент: „Иванов“ начинается с музыки, в „Трех сестрах“ в первом же акте тихо аккомпанируют, и музыка проходит через всю пьесу. Та же своеобразная музыка в „Дяде Ване“ и в „Вишневом саду.“ Отсутствие звукового аккомпанимента обычно отмечается Чеховым в ремарке: тишина („Вишневый сад,“ „Дядя Ваня“). Звуки всегда налицо в чеховских пьесах. Для воздействия на эмоциональную психику зрителя употребляет Чехов также прием „проводов и встреч“.

Для той же цели пользуется Чехов и приемом обнаружения некоторых черточек семейного быта (День именин Ирины в „Трех сестрах)“. „В пьесах Чехова много трагического, но оно не излагается в формах трагедии: у него трагическое, фатум, смешивается, сочетается со случайным, нелепым и потому смешным“ [340]). Так, напр. в „Чайке,“ после провала театральной попытки Треплева, когда все испытывают чувство неловкости, Шамарев, исключительно в силу внешней ассоциации со словом „театр“, рассказывает совершенно неподходящий анекдот о знаменитом Сильве. То же сплетение трагического с комическим и в „Иванове“, и в „Трех сестрах“, и в „Дяде Ване“ и в „Вишневом саду.“

Употребляет Чехов в своих пьесах и приемы воздействия на низшие стороны психики, в частности на вкусовые (в III акте „Иванова,“ напр., дана целая гамма вкусовых ощущений). Из других приемов сценического воздействия—можно упомянуть „страшные воспоминания“, напр., воспоминания Астрова и Чебутыкина о неудачном лечении пациента со смертельным исходом, суеверный страх, предчувствия и др.

Полное собр. соч. в 12 т. т. Изд. Маркса (прил. к „Ниве 1900, 1904 г.)
Письма Чехова Изд. М. Чеховой, т. I—VI. М, 1912 – 1916г.
А. Измайлов, А. Чехов. М. 1916.
В. Львов—Рогачевский. Чехов и его творчество. СПБ 1907.
Д. Овсянико—Куликовский, Этюды о творчестве Чехова. 1907.

XX.

Владимир Галактионович Короленко.

(1853—1921).

15 июня 1853 г. родился в Житомире.
1870 г. окончил ровенское реальное училище.
1871 г. В Петербургском технологическом институте.
1872—74 г.г. В Петровско-Разумовской академии, откуда был исключен.
1879—84 г.г. В ссылке (Глазов, Пермь, Якутск. область.
1893 г. За границей (Англия, Америка, Франция).
1895 г. Участвовал в качестве корреспондента в Мултанском деле (Елабуга).
1896—1900 г.г. В Петербурге; участвовал в редакции „Русского Богатства".
1900 г. Избран почетным академиком по разряду изящной словесности.
1902 г. Отказался от звания почетного академика после неутверждения в нем М. Горького.
1904 г. Утвержден официальным редактором „Русского Богатства".
25-го декабря 1921 г скончался в Полтаве.
1879 г. „Эпизоды из жизни искателя".
1885 г. „В ночь под светлый праздник". „Сон Макара", „Старый звонарь", „Очерки сибирского туриста", „Соколинец", „В дурном обществе".
1886 г. „Слепой музыкант". „Лес шумит", „Очерки и рассказы", кн. I.
1887 г. „Прохор и студенты".
1888 г. „С двух сторон", „Ночью".
1890 г. „Павловские очерки".
1891 г. „Иом-Кипур", „Тени".
1893 г. „В голодный год", „Очерки и рассказы" кн. 2.
1894 г. „Парадокс".
1895 г. „Без языка".
1896 г. „Дело мултанских вотяков". „В облачный день".
1899 г. „Маруся".
1901 г. „Сибирские рассказы", „Огоньки".
1903 г. „Очерки и рассказы", кн. III. „Не страшное".
1906—1908 г.г. „История одного современника".

В. Г. Короленко занимает в русской литературе срединное место между создателями русского романа и писателями 90—900-ых годов.

„По своим наследственным данным он примыкал к старшей, дворянской писательской линии. А по данным благоприобретенным—он начинал писательскую линию новой формации, корни которой не в дворянских и даже не в разночинных верхах, а в податных глубинах"[341]).

В эту эпоху, вместо широких картин жизни прочно сложившихся классов, в литературе обращается внимание на отдельные уголки жизни еще не сложившегося быта не определившихся классов, на психологию отдельных индивидуальностей, чему уделяет особенное внимание и Короленко.

Хотя чисто беллетристических вещей написал Короленко сравнительно мало, но первое, что бросается в глаза в его произведениях, это разнообразие его портретов и широта охватываемого им горизонта — тут и Украина, и Поволжье, и Крым и Сибирь, во всем многообразии их географии и быта.

Деятельность Короленко, как писателя, окончательно определилась лишь после возвращения из ссылки во второй половине восьмидесятых годов.

Из предшествующих писателей прежде всего литературными образцами для Короленко служили Гоголь и Тургенев, в последующую пору —Достоевский. Родственное настроение сближало его и с Гаршиным.

С Гоголем общее у Короленко—юмор, ощущение природы, лирические вставки, порой даже фантастика. Совсем в гоголевском стиле написан очерк «Иом Кипур», правда, позднейшей поры (1891 г.).

Самую легенду, послужившую основой рассказа, Короленко слышал в юности и рассказывает ее в очерке «Ночью». Позже, очевидно, ему пришло в голову избрать ее сюжетом самостоятельной обработки, и он невольно впал в манеру «Вечеров на хуторе близ Диканьки».

.... Короленко не пошел по стопам Тургенева в смысле обрисовки героев и героинь русского общества и смены нарождавшихся новых типов в русской действительности, но в описаниях природы, в языке, в мягкости письма в некоторых очерках, в целомудренной обрисовке женского образа Эвелины в «Слепом музыканте», даже в изображении некоторых типов простонародья, чувствуется воздействие школы Тургенева, особенно «Записок охотника». Мы бы назвали рассказ Тургенева „Бирюк“, с которым поддается сближению очерк «Лес шумит», пропитанный, вообще, атмосферой тургеневского творчества.

.... Воздействие Достоевского на творчество Короленко, странным образом сказалось в значительно позднейшую пору: под его влиянием написан, правда в оригинальной обработке, рассказ „Нестрашное“, появившийся уже в 1903 году, причем воспринята целиком одна из основных мыслей Достоевского о взаимной нравственной ответственности друг за друга“.[342]).

Немного общих штрихов можно найти между манерой писать Гл. Успенского и Короленка. Однако, несомненно общее влияние народнической литературы, в особенности Глеба Успенского, причем в частности Короленко мог усвоить от него прием чередования публицистики и художественных картинок: внимательное изучение и описание самой действительности, как таковой, и, вспышками,—претворение этой действительности в художественные образы, слияние двух видов литературы: рассудочно-описательной, публицистического пошиба и эмоционально-творческой, как в настоящей художественной литературе, обще обоим писателям. Из отдельных мотивов можно отметить отражение любимой Гл. Успенским темы о «больной совести» в рассказе Короленка „Мороз“, где речь идет о том, как у человека совесть „замерзла“.

Но по художественности своих образов Короленко, конечно, далеко позади оставил бытописателей—народников, дававших большей частью в

своих произведениях непретворенные художественно, непосредственные человеческие документы.

В своих беллетристических, как и в публицистических, произведениях Короленко „сумел отвлечься от публицистического представления о каком то особом народном укладе. Всю свою жизнь он срывал романтическую оболочку и обнажал реальное ядро жизни. В народнической доктрине была эта оболочка, и Короленко нанес ей удар".

Батюшков указывает на «специализацию нашей литервтуры» 80-х и 90-х годов. „Не миновал такой специализации и Короленко. Он выдвинулся в первые ряды деятелей нашей литературы и занял надолго особое положение, как знаток и мастер описания быта наших ссыльных в Сибири, поселенцев и туземцев в той же области, и на протяжении почти двадцати лет литературной деятельности, с 1885 г., появляются очерки из той-же „области", в мастерской обработке. „Марусина заимка" относится к 1899 году, «Сибирские рассказы»: «Мороз», „Последний луч", „Государевы ямщики" к 1901 г., «Феодалы» к 1904 г., а «Искушение», тоже из сибирской жизни автора, могло появиться в печати, правда, по цензурным условиям, лишь после нашей революции".

„В результате своих «хождений» он дал целый ряд превосходных очерков, как „За иконой" (1887), „На затмении", „В пустынных местах", (1890), „Павловские очерки" (того же года), «Река играет», и т. д.вплоть до «У казаков» (из летней поездки на Урал, 1901 г.). В последних очерках, написанных уже по переезде в Петербург, художественное воссоздание бытовых явлений жизни едва ли не доведено до наибольшего совершенства» (Батюшков В. Г. Короленко „Задруга" Москва 1922 г., „Следуя своей обычной манере—давать сперва отдельные очерки по поводу отдельных поразивших его явлений по пути, Короленко и из своей заграничной поездки дает серию таких набросков: „Драка в доме", (Парламент в Англии), „Борьба с дьяволом" (Армия спасения), „Фабрика смерти" (Бойня в Чикаго).

Общее же впечатление своей поездки он выразил в рассказе, которому придана беллетристическая форма „Без языка"[343]).

Повесть „Слепой музыкант", содержание и развитие фабулы которой построено как бы на анализе душевного состояния, создаваемого физической слепотой, сохраняя свой интерес и значительность и с этой точки зрения, имеет и другой, сокровенный смысл, раскрытие которого требует большой творческой работы самого читателя. Художник ограничивается полунамеками, он не нарушает композиции произведения, чтобы подсказать нам свой замысел. Мы читаем, как мать слепого мальчика говорит о „грусти о невозможном", мы напряженно следим за огромным душевным напряжением героя, с каким он ждет сообщения, не родился ли и его ребенок слепым,—по этим немногим штрихам произведение озаряется для нас новым светом, и мы постигаем, что Короленко писал о всех нас, «слепых» перед многими явлениями мира, со своей слепотой не мирящихся"...

Горнфельд полагает, что не о слепых написан «Слепой музыкант», а о зрячих и ради зрячих. Или, точнее, о людях вообще, не только о слепых...

О нелепом и несуществовавшем, о слепом, не примирившимся со своей естественной, безысходной, необходимой слепотой, о безумном; захотевшем преодолеть естество и его преодолевшем, рассказал Короленко.

.... Не с точки зрения психологии слепых важен и интересен для нас слепой Петр Попельский, а с точки зрения неистребимых запросов нашего духа,—запросов, равно живых и законных и для слепого и для зрячего".[344])

Об этом ясно говорит один эпизод в повести Короленко.

„Мальчику остается только свыкнуться со своей слепотой, а нам надо стремиться к тому, чтобы он забыл о свете,—говорил дядя Максим.—Я стараюсь, чтобы никакие внешние вызовы не наводили его на бесплодные вопросы, и если бы удалось устранить эти вызовы, то мальчик не сознавал бы недостатка в своих чувствах, как и мы, обладающие всеми пятью органами, не грустим о том, что у нас нет шестого.

— Мы грустим,—тихо возразила молодая женщина.

— Аня!

— Мы грустим—ответила она упрямо...

— Мы часто грустим о невозможном".

Горнфельд считает, что „грустим"—слово характерное для Короленко и для действенно-оптимистического воззрения.

„Истории Петра Попельского недостает нужной концентрации. Он двояко слеп и дважды прозревает: прозревает морально и на миг прозревает физически. Это раздваивает впечатление и ослабляет его; ослабляет еще и потому, что в заключительном эпизоде автор, не позволяя читателю додумать недосказанное, дает ему больше, чем должно, готовым и подчеркнутым. Но замысел его ясен, и если переход слепого музыканта от тягостного эгоистического пессимизма к восторгу альтруистического творчества еще находится в пределах мыслимого, то другое прозрение,—поскольку в нем не отразился самообман возбужденного счастьем слепца.—всецело в области невозможного"[345]).

„История моего современника", как назвал Короленко свои воспоминания, есть, конечно, крупное явление в современной литературе и останется таким надолго как по своему суб'ективному значению,—именно как автобиография выдающегося писателя и общественного деятеля, так и потому, что это ярко написанные страницы, характерные для истории быта и умственного движения русского общества данной эпохи и переживаний представителей поколения с 70-х по 90 годы XIX века.

„Хотя это произведение отнюдь не беллетристика по содержанию, но форму ему автор придал беллетристическую, поскольку „непосредственный материал памяти" облекался в живые и красочные картины прошедшего. В сущности, тот же прием и в бытовых очерках „с натуры",

только на этот раз натурой для автора послужили его личные воспоминания и обстоятельства его жизни“[346]).

В четырех частях этой книги Короленко рассказал о своих скитаниях, начиная с Вятской ссылки, чрез Вышневолоцкую политическую тюрьму и Пермь, вплоть до ссылки в Якутскую область.

Первая часть—„Лесная глушь“. Это, преимущественно, социально-бытовые очерки народной жизни. „Глубокая наблюдательность автора и его способность проникать в тайники народного быта и психологии, так характерные для его сибирских рассказов, сказались также и в этой части его книги“.

Форма повествования мемуариста чередуется с формой новеллы, „когда сам автор как бы уходит на задний план и вместо себя заставляет говорить своего собеседника. Уменье передать своеобразные черты оригинального языка окружающей среды придает еще большую колоритность художественному мастерству бытописателя.“

„Первая часть в этой книге—это типичные короленковские сибирские очерки по манере письма и подходу к об'екту изображения, и только вскользь как бы далекий отзвук, мелькают здесь кое—какие, едва долетающие до автора в его глуши, известия о революционном движении в России конца 70-х годов“. В последующих частях книги: „Вышневолоцкая политическая тюрьма“ (ч. 2-ая), „В Перми“ (ч. 3-ья), „По пути в Якутскую область“, и „В Иркутской тюрьме“ (ч. 4-ая) бытописатель в Короленко уступает место мемуаристу. Эти части богаты историческим материалом—характеристики ряда революционных деятелей 70-х и начала 80-х годов, множество эпизодов и деталей—из жизни революционной ссылки в художественности уступают первой части.

Для историка литературы эта книга представляет интерес не только как художественное произведение, но и как литературный источник, который дает ряд ценных показаний относительно некоторых из предыдущих произведений того же автора[347]).

По приемам письма Короленко примкнул к течению реализма, господствовавшего в нашей литературе, и стремился наивозможно к воспроизведению об'ективной правды образа.

„Художник, по словам самого Короленко,—зеркало, но зеркало живое. Он воспринимает из мира явлений то, что подлежит непосредственному восприятию. Но затем в живой глубине его воображения воспринятые впечатления вступают в известное взаимодействие, сочетаются в новые комбинации, соответственно с лежащей в душе художника общей концепцией мира. И вот в конце процесса зеркало даст свое отражение, свою иллюзию мира, где мы получаем знакомые элементы действительности в новых, доселе незнакомых нам сочетаниях. Достоинство этого сложного отражения находится в зависимости от главных факторов: зеркало должно быть ровно, прозрачно и чисто, чтобы явления внешнего мира проникали в его глубину не изломанные, не извращенные и не тусклые...

...Одно и то же лицо может быть отражено в зеркале плоском или вогнутом или выпуклом. Ни одно из этих зеркал не солжет—элементар-

ные процессы природы лгать не могут. Но если вы отразите все эти изображения на зеркале и измерите их очертания, то увидите, что только прямое зеркало дало вам отражение, размеры и пропорции которого об'ективно совпадают с размерами и пропорциями предмета в натуре".

В приведенных словах „вскрылся художественный идеал Короленко, ставящий в основу своего творчества правду и только правду"[348]).

Однако, Короленко отдавал должное и „суб'ективному" в произведении, отношению художника к создаваемому им миру явлений. „В художественном произведении, по словам писателя, мы имеем мир отраженный, преломленный, воспринятый человеческой душой. Это не просто беспочвенная иллюзия,—а это новый факт, новое явление вечно творящей природы. Дух человека вечно меняется. На одну и ту же старинную башню каждое поколение смотрит иными глазами. Но и природа вечно меняется,—отсюда ясно, что область художественного творчества, во-первых, бесконечна, во-вторых, находится в вечном движении, создавая все новые комбинации, которые сами, как совокупность „явления" и отражающего явление человеческого духа—суть живые явления природы.

...Мы не просто отражаем явления, как они есть, и не творим по капризу иллюзии несуществующего мира. Мы создаем или проявляем рождающееся в нас новое отношение человеческого духа к окружающему миру. Совершенно понятно, что вовсе не безразлично, каково это новое отношение. В этом вечном стремлении к совершенству, которое я допускаю, как закон, есть движущая сила и сопротивление: одно рождается и развивается, другое отметается и гибнет. (Из письма Короленко к В. А. Гольцеву).

Истинным искусством считает Короленко такое, в котором сочетаются, сливаются в одно два равноценных элемента: отражение реального мира и отношение художника к этому миру.

И в своем собственном творчестве Короленко, по мнению Григорьева, действительно, достигает этого равновесия, дает на редкость гармонический синтез об'ективного и суб'ективного, реализма и романтизма, мысли и чувства. Этот синтез является самой характерной чертой короленковского „стиля".

Отражая жизнь,—не иллюзорный, а существующий мир явлений,—Короленко реалистической манерой письма примыкает к великой литературной „школе", мастерами которой были и Гоголь, и Тургенев, и Успенский.

Влияние этих писателей на Короленко несомненно, но уже в самой технике его реалистического письма есть нечто глубоко своеобразное и оригинальное".

„Двумя величайшими дарами наградила его природа: даром мнемоническим, «гением поэтической памяти», по выражению одного критика и даром фонетическим, звуковым, гением музыкального слуха".

„Изощренность слуха сказывается у Короленко не только в передаче разговоров действующих лиц,—все в художественном мире писателя наполнено звуками, шумами, шорохами, звоном и шопотом, вся вселенная выполняет у него сплошную величественную симфонию"[349]).

Природа в произведениях Короленко занимает исключительное место, играя роль не декоративного ландшафта, а органического, равноправного человеку элемента творчества.

И, с одной стороны, изображая природу, Короленко одушевляет ее, наделяет человеческими свойствами, а с другой—изображая человека, никогда не отрывает его от природы".

Реализм короленковского стиля строится на трех „китах"—зрительной и „душевной" памяти, памяти слуховой и чувстве природы.

„При сильно развитом чувстве природы у Короленко, не удивительно, что он часто обращается к сравнениям и метафорам, заимствованным из области явлений природы. Особенно часто прибегает он к световым метафорам. Чрезвычайно сознательный в приемах своего творчества, Короленко дает себе вполне отчет даже в непроизвольных движениях души и в одной из своих статей,—именно по поводу сравнений с природой,—указывает, что „нельзя не признать факта, что человеческое настроение ищет отражения, своего рода резонатора в природе". В то же время он предостерегает против злоупотребления этим приемом: „если бы, например, романист вздумал оттенять каждый раз гнев своего героя небесными громами и молниями, то этот прием показался бы нам очень наивным, потому что вероятность таких совпадений имеет свои границы". («Две картины», гл. III). Уклоняясь от таких «совпадений», Короленко ограничивается уподоблениями.

Поколения у него тают как облака, проносятся как волны и пр. и пр. Но и сама природа в его изображении наделена особой жизнью, как органическое существо. Еще при описании своей первой прогулки по сосновому бору, рассказывая о впечатлении, произведенном на него шумом леса, в „Истории моего современника", Короленко сообщает, что ему слышались—„то тихий свист, то звон, то смутный говор и вздохи леса, сливавшиеся в протяжную, глубокую, нескончаемую и осмысленную гармонию, в которой улавливались одновременно и общий гул и отдаленные голоса живых гигантов"[350]).

Но у Короленко художественность не исчерпывалась реализмом воспроизведения,—реализм, по его выражению, является условием художественности, а не самой художественностью. Есть еще другой, столь же обязательный элемент: привнесение художником его „точки зрения", его отношения к миру,—освещение будничного не будничным светом, как мечтал писатель еще гимназистом...

Здесь писатель применяет самые разнообразные приемы.

Порой он идет по линии наименьшего сопротивления, делая вставки от своего имени, так называемые «лирические отступления». Эта наиболее легкая и наименее счастливая форма раскрытия своей личности не дает большого эффекта и у Короленко, который ею и не злоупотребляет. Гораздо чаще прибегает он к символизму в самых разнообразных его проявлениях. Иногда это легенда, сказка, фантазия—как «Необходимость», «Тени», «Сказание о Флоре»,—жанр, очень удающийся писателю, благодаря его стилизаторскому мастерству и большой историче-

ской интуиции. Как способ же лирического выявления, подобный прием тоже в достаточной мере элементарен. Неизмеримо сложнее символы, обладающие всей конкретностью реально существующей, живой личности. Таков Тюлин, таков Петр Попельский. Это не просто типы, это именно символы, распознавание которых дается уже не так легко, не с первого взгляда, как в фантазии или сказке, а требует вдумчивого анализа.

В своей статье „Лиризм Короленко“ Пиксанов утверждает, что Короленко глубоко лиричен, и что лиризм есть не только придаток к его эпическому повествованию, как „отступления“, но являет собой истинную стихию его творчества, имманентен его поэзии“...

„Переживания природы, культ человека, любовь к свободе, вера в разум, протесты против философского детерминизма в пользу свободной воли—вот элементы этого лиризма“[351]).

.... Лиризм Короленко, как внутренний энтузиазм, явно тяготеет отлиться и в лирическую форму,—т. е. в форму ритмическую.

Пиксанов предполагает, что для рассказов Короленко можно сделать то же, что сделано новейшими исследованиями для „Записок Охотника“ и «Стихотворений в прозе» Тургенева: найти „и четкие метрические формы, и смягченные формы ритмики и общей музыкальности.. Легко воспринимается звучность, мелодичность его языка. Выбор слов, построение фразы и периода явно тяготеют к напевности и ритмичности.

„Многие из очерков Короленко являются прекрасными образцами стихотворений в прозе. Но явно, что музыкально лирические формы в новеллах Короленко предуказаны внутренним лиризмом“.

Особенную, своеобразно короленковскую прелесть придает лирике Короленко „отсутствие резких, определенных подчеркиваний и утверждений. Художнику все только кажется, чудится, все только словно, как-будто, он чаще задается вопросом, чем отвечает. Нарисовав образ, он словно вуалирует его лирикой, и образ делается пленительнее и привлекательнее“[352]).

„Сам В. Г. Короленко в письмах к Гольцеву рассказывал, как он упорно подвижнически работал над формой, над музыкальной композицией своих произведений, которые и звучат у него, и поют, и заражают нас своей музыкой“.

„Мне надо, чтобы каждое слово, каждая фраза попадала в тон, к месту, чтобы в каждой отдельной фразе, по возможности, даже взятой отдельно от других, слышалось отражение главного мотива центрального, так сказать, настроения. Иногда это мне удается сразу, с одного размаха, а иногда подолгу не могу выждать соответствующего настроения. Тогда я откладываю работу, пока основной мотив как-нибудь не зазвучит в душе“ (архив Гольцева, письмо 1897 г.).

М. Горький также свидетельствует о внимании, которое уделял Короленко вопросам формы:

„Короленко первый сказал мне, пишет Горький, веские человечьи слова о значении формы, о красоте фразы, я был удивлен простой, по-

нятной правдой этих слов и, слушая его, жутко почувствовал, что писательство не легкое дело".

Р. Григорьев считает, что слово «гармония», «лучше других передает внутреннюю душевную устремленность художника», но творчество Короленко есть одновременно поэзия гармонии и поэзия борьбы. Она в равной мере насыщена прославлением «красоты гармонии» и «красоты порыва к лучшему».

Сам писатель так характеризует себя со стороны литературных и общественных своих симпатий:

«Я никогда не увлекался писаревщиной до отрицания Пушкина и Лермонтова, говорит В. Короленко,—но придет время, и оно, казалось, близко, когда станет новое небо и новая земля. Придут другие Пушкины и другие Некрасовы. Содействовать наступлению этого пришествия —вот что предстоит нашему поколению, а не повторять односторонность старой культуры, достигшей пышного, одностороннего расцвета на почве несправедливости и рабства». («История моего современника», II т., стр. 98).

„Очерки и рассказы" т. 1—3. 1886—1903 г.
„История моего современника" т. 1—4 М.
Гос. Издат. Украины издается полное собрание сочинений в 25-ти томах.
Батюшков. Короленко как человек и писатель. М. 1922 изд. „Задруга".
Р. Григорьев. Короленко. М. ГИЗ. 1925
Богданович. Короленко. Биография. Харьков.
Сборники памяти Короленко: Короленко. Петербургский сборник. Под редакцией А. Б. Петрищева. Изд. „Мысль" Петербург. 1922; „Задруга" памяти В. Г. Короленко. Под редакцией В. А. Мякотина. М. 1922.

XXI.

Первая четверть XX-го века.

В 90-е годы с необыкновенной интенсивностью развивается процесс разорения и пролетаризации крестьянства. Вслед за голодом начала 90-х годов пришла холерная эпидемия с «холерными» бунтами, показавшими, что деревня не только обнищала, но и находится в состоянии полного одичания. В то же время эксплоатация крестьянства доходит до крайних пределов: арендные цены, непомерно повышаемые помещиками, растут быстрее, чем цены на хлеб. Деревня начинает волноваться, и правительство, несмотря на всю свою реакционность, начинает понимать необходимость каких-либо мер для предупреждения идущей со стороны деревни опасности. 22 марта 1902 г. учреждается «Особое совещание о нуждах сельско-хозяйственной промышленности».

Однако, еще раньше началось крестьянское движение в различных губерниях, отличавшееся полной неорганизованностью и выливавшееся в форму помещичьих погромов.

Процесс роста крупной промышленности в 90-х и 900-х годах развивался также необычайно интенсивно. Русский промышленный капитализм, один из самых передовых в Европе, не мог мириться с политическими формами, господствовавшими в России, и был настроен оппозиционно в отношении правительства. Несмотря на это, русская буржуазия беспощадно эксплоатировала рабочих, не боясь остаться без рабочих рук, так как пролетаризация крестьянства создала огромную «резервную армию труда». Благодаря этой эксплоатации, по мере роста сознательности рабочих, ширилось стачечное движение: стачки делаются обычным явлением, и с 1895 г. по 1904 г. фабричной инспекцией зарегистрировано 1.765 стачек. Правительство делает попытку (с помощью Зубатова и др.) взять рабочее движение в свои руки, но ему это не удается. Таким образом, в силу экономических причин, крестьянство бессознательно, а пролетариат вполне сознательно стали на путь революционной борьбы.

Стремясь к захвату новых рынков, а также желая укрепить свое положение и отвлечь внимание общества от вопросов внутренней политики, русское правительство начало войну с Японией, закончившуюся полным поражением России или, правильнее, русского самодержавия. Наступила революция 1905 года, которая окончилась поражением, потому что старый режим был еще очень силен. Наступает период жестокой реакции.

С 1910—11 г. вместе с ростом производства, акционерных обществ и финансового капитала, начинается рост рабочего движения. Империалистическая война 1914 года ускорила падение русского самодержавия. В результате двух революций—буржуазной Февральской—и пролетарской Октябрьской—Россия перешла к советскому строю.

В области литературно-художественного творчества и критики конец XIX и начало XX в. представляют собою картину бурной смены общественных, философских и эстетических идей[353]).

В 90-е годы последние остатки народничества—журналисты, публицисты и беллетристы группируются вокруг «Русского Богатства». Журналу приходится вести борьбу с марксизмом, все более и более развивающимся. В 1895 г. марксисты основывают свой орган «Новое Слово», уже в 1899 г. смененное «Началом», в свою очередь смененным «Жизнью» (1899—1901).

Марксизм намечал новый путь в литературной критике, и в первое десятилетие XX века социологический метод в истории литературы и критики достигает больших успехов, главным образом, в работах Плеханова.

Но новой литературной школы марксизм к жизни не вызывает; в художественной литературе поддерживают его дело только Чириков, Вересаев да Горький.

Направление, выступившее в 80-е годы с лозунгом «искусство для искусства», стремится занять теперь боевую позицию. Органом его становится «Северный Вестник». Во главе журнала стоит Волынский, а вокруг его группируются Сологуб, Мережковский, Гиппиус и др.—будущие «модернисты» или «декаденты».

Девизом модернизма становится борьба за идеализм с научно-позитивным мировоззрением, с материализмом. Центральной идеей модернизма становится мысль, что назначение поэзии приближать к познанию тайн, витающих над реальным миром. В статье «Религия в современной литературе (1896) Волынский, стоящий во главе „Северного Вестника“, пытается доказать, что религия вносит в наше мировоззрение таинственное начало, необ'яснимое никакими орудиями человеческого знания. Статья Волынского „Борьба за идеализм“ вскрывает все основные идеи модернизма: «перенесение центра внимания из мира явлений в мир потусторонний, убеждение в бессилии научного знания перед тайнами этого мира, взгляд на личность, как на отражение божественного начала, полное освобождение личности от земной морали и земных общественных требований».

Таким образом, основная идея модернизма сводилась к возрождению завета романтиков: задача поэзии—стремление проникнуть в тайны сверхчувственного мира, благодаря чему поэзия сближается с религией. Модернисты нашли поддержку своим идеям в философии М. Штирнера и Ницше, в поэзии Ибсена, Оскара Уайльда, Метерлинка, Кнута Гамсуна, Пшебышевского и др. Евангелием модернистов были: «Замыслы» О. Уайльда и «Сокровище смиренных» Метерлинка. Органическим элемен-

том этого учения был также культ пола. Половой экстаз для модернизма служит общей задаче—освобождению личности от мира и слиянию ее с божеством. Таким же органическим элементом учения модернистов было признание иррациональных состояний души, как пути, ведущего к познанию высших тайн. Ярким выразителем модернистских идей явился вышедший в 1894 г. сборник стихов Бальмонта „Под северным небом". Мережковский представляет собой мистическую и богоискательскую струю модернизма. Учение о половом экстазе, как об освобождающей силе, наиболее яркое выражение нашло в творчестве Сологуба. „Чрезвычайность и романтизм", говорит проф. С. А. Венгеров: «это, можно сказать, одно и то же... Новые писатели всех направлений, выдвинувшиеся в 1890—1910 г.г., каждый по своему, отдавались влечению к чрезвычайности, одни в форме стремления к утонченному и изысканному, другие в форме влечения к яркому и колоритному, но все в форме отвлечения от ежедневного и обыденного. Бальмонт уносился в «бесконечности», Брюсов в экзотику, Гиппиус жаждала того, чего не бывает на свете, Блок отдался уже форменно романтическому культу „Прекрасной Дамы", Сологуб жил в им самим созданном призрачном мире"[354].)

Одним из первых манифестов «модернистов» была нашумевшая книга Д. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы». (СПБ. 1893). В ней он подчеркнул, что новое направление порывает связь со старым общественным содержанием, а новое содержание ищет в потустороннем мире. И это новое содержание выявляется не старыми приемами реалистической и натуралистической манеры, а новыми приемами—символами, усиливающими художественное впечатление. „Таковы три главных элемента нового искусства: мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности".

„Модернисты", «декаденты» или «нео-романтики» (Венгеров) были крайними индивидуалистами и убежденными последователями эстетизма. Все эти настроения русского „модернизма" отвечали потребностям социального слоя буржуазной интеллигенции, ограждающей себя от революционно-общественных настроений.

Интеллигенции, порвавшей с революционными традициями, стала чуждой, непонятной и даже враждебной общественная и ярко-реалистическая литература народничества. В ее писаниях общественность сменилась крайним индивидуализмом, революционность—борьбой за свободу, как результат внутреннего, нравственного преодоления себя. Политика уступила место эстетике. Реализм сменился символизмом"[355]).

Так зародилось «декадентство», «модернизм», предшествующие символизму, а в сущности—представляющие его раннюю стадию.

Целый ряд поэтов 90-х годов называли себя декадентами. Как декаденты выступили К. Бальмонт, В. Брюсов, Коневский, Миропольский, А. Добролюбов, Ф. Сологуб, Д. Мережковский, Зинаида Гиппиус. Но „настоящими декадентами, действительными «упадочниками»... были, конечно, только Сологуб, А. Добролюбов и З. Гиппиус. Для остальных „декадентство" было болезнью молодости"[356]).

Русское „декадентство“ было знаменем, под которым шла борьба против установившихся поэтических канонов. Следствием этой борьбы было рождение школы символистов. Так относились к декадентству и позднейшее из символистов. Вячеслав Иванов, например, пишет:

„Короткий промежуток чистого эстетизма, нигилистического по миросозерцанию, эклектического по вкусам и болезненного по психологии, отделяет возникновение так называемой «школы символистов» от эпохи великих представителей религиозной реакции нашего национального гения против волны иконоборческого материализма“. (Вяч. Иванов. Заветы символизма «Аполлон». 1910 г., май-июнь).

Другой символист, малоизвестный поэт Л. Денисов заявляет в письме к Волынскому: Декадентство, как оно явилось во Франции (у нас его не было, были плохие подражания, не заслуживающие внимания)—лишь неумелый, ранний, болезненный протест против слишком упорного материалистического и натуралистического настроения в искусстве... Декаденство родилось, стремилось к смерти и умерло, больное и слабое. Декадентство боялось разума, чистоты понимания. Символизм весь в свете разума, в его широком и ясном спокойствии“. (Л. Денисов. Письмо А. Волынскому, 1896. Декабрь. Помещ. в кн. «Борьба за идеализм». СПБ. 1900).

Символизм 90-х годов при всей своей об‘ективной буржуазности (и, следовательно, потенциальной реакционности) был весьма революционным суб‘ективно и революционным формально, дав русской поэзии и художественной прозе много новых возможностей и достижений. Суб‘ективная революционность бунта против «власти мертвых» об‘ясняет и то уменьшавшуюся, то увеличивающуюся близость между революционной общественностью (в частности, марксизмом, господствовавшим среди интеллигенции в 90-х г.г.) и символизмом, близость чисто внешнюю и поверхностную, конечно[357]).

Символизм был неизбежным явлением в русской литературе, но он был явлением реакционным в своей сущности.

Реакционность группы символистов в том, что «оторвавшись от революционной мысли, она старалась укрепиться в этом мире эксплоатации, идеологически укрепляясь на позициях отвлеченности и потустороннего мира“.

Символисты—дети города и городской культуры, вышедшие из зажиточных и «образованных» групп. Они искали выхода из мещанской обстановки жизни отцов.

Русский символизм тесно связан с символизмом западно-европейским.

Предшественниками французских символистов можно считать группу поэтов: (70—нач. 80 г.г.—Жан Ришпэн, Морис Роллина, Эмиль Гудо,) в поэзии которых возродилось влияние Бодлэра и которых иногда называют „проклятыми поэтами“.

Эта группа выступила с протестом против поэтики Парнаса. Таким же протестом могут считаться задорные стихи Артюра Рэмбо, отчасти

повлиявшие на Верлена, и смелые песенки двух из «проклятых поэтов» Шарля Кро и Тристана Корбьера.

Определенно возникло символическое движение во Франции в середине 80-х годов. Около этого времени образовалось несколько поэтических кружков („les hirsutes", «les hydropathes» и др.), каждый из которых выставлял свою собственную эстетическую теорию, причем все эти группы враждовали друг с другом. Однако, все они были об'единены борьбою с идеалами господствующего искусства, с натурализмом и с традициями Парнаса, а также преклонением перед несколькими писателями старшего поколения: Вилье де Лиль-Аданом, Верленом и Маллармэ. Почти одновременно с движением во Франции началось сходное движение в Бельгии, где среди новых поэтов выделились имена Жоржа Роденбаха, Эмиля Верхарна, Г. Ле-Руа, М. Метерлинка, Ш. ван-Лерберга и М. Эльскана.

Школе французских символистов пришлось бороться за свое положение более 10 лет: положение ее упрочилось только к концу 90-х годов. „Во французском символизме надо различать два течения: во-первых—культ красоты, эстетизм, во-вторых—культ личности, индивидуализм. Первое течение возникло отчасти под влиянием английских прерафаэлитов и проповеди Рескина. Второе—выросло из того кризиса позитивного миросозерцания, который сказался в 80-х годах и привел позднее к широкому распространению философии Ницше. С одной стороны, символисты отказались от того идеала общедоступной поэзии, к которой склонялись позднейшие парнасцы, и готовы были замкнуться „в башне из слоновой кости", во имя служения высокому искусству. С другой стороны, символисты отвергли парнасский идеал об'ективной безличной поэзии и, подобно романтикам, стали стремиться к тому, чтобы искусство было наиболее полным выражением личности художника. Символисты сходились с романтиками еще и в том, что охотно обращались к мистическим учениям, стараясь, однако, дать им более глубокое обоснование".

Тот же мистицизм отличает и символизм русский.

„Что такое символизм—говорит Волынский, символизм есть сочетание в художественном изображении мира явлений с миром божества".

„Самостоятельным вкладом символизма была идея „символа", как основного художественного средства. Натурализм, который в 80-х годах стал господствующей школой в литературе, довольствовался тем, что с точностью отражал окружающую действительность. Символисты решительно отрицали такой метод творчества, обращавший искусство в простое отражение жизни, и настаивали, что в истинно-художественном создании за внешним конкретным содержанием всегда должно скрываться иное, более глубокое. На место художественного образа, определенно выражающего одно явление, они поставили художественный символ, таящий в себе целый ряд значений. Таким образом, по своим принципам, символическая поэзия хотела быть поэзией идейной".

По определению Бальмонта, символическая поэзия „это поэзия, в которой органически, не насильственно, сливаются два содержания: скрытая отвлеченность и очевидная красота... Однако, несмотря на скрытый смысл того или другого символического произведения, непосредственное конкретное его содержание всегда закончено само по себе, оно имеет в символической поэзии самостоятельное существование, богатое оттенками“ (К. Д. Бальмонт. „Горные вершины“. Кн. I. Изд. „Гриф“. М. 1904 г.).

„Подобно парнасцам, символисты придавали в поэзии высокое значение форме, но в то время, как для парнасцев форма была чем-то самодовлеющим, символисты всегда смотрели на нее лишь как на средство. Поэтому они готовы были отречься от всех „правил“ в области стихосложения, признавая, что каждый поэт волен сам создавать те формы, которые наиболее соответствуют содержанию его поэзии. Вернувшись к идее „субʻективного“ языка романтиков, символисты развили ее до последних крайностей, не останавливаясь перед тем, что это делало некоторые из их произведений крайне трудными для понимания. В то же время они ввели в поэзию и разработали особый прием творчества— „свободный стих“ (vers libre), при котором в одном стихотворении сменяется целый ряд метров, подчиняющихся только ходу мысли и смене выражаемых чувств“[358]).

Но не один французский символизм повлиял на сложное явление русского символизма. На него повлияла и немецкая романтика, и английские писатели и многие другие.

Исключительность французского влияния отрицали сами русские символисты. Так Бальмонт пишет: глубоко заблуждаются те, которые думают, что символическая поэзия создана главным образом, французами... все, что было создано гениального в области символической поэзии XIX века, за немногими исключениями, принадлежит англичанам, американцам, скандинавам, немцам; не французам.

Вот имена наиболее выдающихся символистов, декадентов и импрессионистов: в Англии: Вильям Блэк, Шелли, Де-Куинси, Данте Россети, Теннисон, Суинбэрн, Оскар Уайльд; в Америке: величайший из символистов Эдгар По и гениальный певец личности Уольт Уитман; в Скандинавии: Генрих Ибсен, Кнут Гамсун и Август Стринберг; в Германии: Фридрих Ницше и Гауптман; в Италии: Д'Аннунцио; в России: Тютчев, Фет, Случевский; в Бельгии: Метерлинк, Верхарн, во Франции: Бодлэр, Вилье де Лиль-Адан, Гюисманс, Рэмбо“ („Горные вершины“).

Ту же сложность влияний отмечает и Вячеслав Иванов:

„Итак, с одной стороны, канон Возрождения и классицизма, новый Парнасс, древняя античная преемственность и глубокое, но самодовольное сознание поры упадка и одряхления благородной генеалогии этой преемственности, чисто латинское самоопределение новейшего искусства, как искусства поздних потомков и царственных эпигонов, и чисто александрийское представление о красоте увядания, о роскошной утонченной

прелести цветущего тления; с другой стороны, ушедшие под землю ключи средневековой мистики и прислушивание к их глубокому рокоту, предчувствие нового откровения явной тайны о внутренней жизни и смысле ее, реализм, романтизм и прерафаэлитское братство—оба эти потока влились в жилы современного символизма"... (Вяч. Иванов, „Две стихии в современном символизме").

Но все-таки, доминирующим было влияние символизма французского.

Изысканный по форме, как продукт перезрелой цивилизации, французский символизм избирал своими темами явления подсознательной области, мистики и старался уловить их в так называемые символы. Будучи заимствованными, без соответствия русской действительности, темы эти содействовали развитию „чистого эстетства" и культуры формы, как таковой.

Эти характерные черты раннего русского символизма нашли себе яркое выражение в завете „Юному поэту" одного из виднейших представителей старшего поколения символистов—Валерия Брюсова:

Юноша бледный со взором горящим,
Ныне даю я тебе три завета:
Первый прими: не живи настоящим,
Только грядущее—область поэта.
Помни второй: никому не сочувствуй,
Сам же себя полюби беспредельно.
Третий храни: поклоняйся искусству,
Только ему, безраздумно, бесцельно.

Среди поэтов-символистов различают, обычно, два поколения. Для поколения старшего, центральными фигурами которого были В. Брюсов и К. Бальмонт, символизм был, в сущности, литературной формой, с приемом „символа" в центре, с непременным требованием „музыки, музыки прежде всего". Для второго поколения символизм стал миросозерцанием.

„Новые символисты—В. Иванов, А. Белый, Ю. Балтрушайтис, А. Блок, С. Соловьев—решительно отмежевываются от прежнего „декадентства". Идее солипсизма, учению о беспредельной любви к себе, призывам к уходу в уединенный мир мечты и неуловимых настроений, пассивности, внежизненности, преклонению перед образом смерти и болезненно-извращенному эротизму, они противопоставляют идею «соборности», активности, пророческого служения поэта, волевые стремления к проведению в жизнь своей религиозно-философской идеи"[359]).

Теоретик нового поколения символистов Вячеслав Иванов пишет:

1) Символизм лежит вне эстетических категорий. 2) каждое художественное произведение подлежит оценке с точки зрения символизма. 3) Символизм связан с целостностью личности, как самого художника, так и переживающего художественное откровение". («Мысли о символизме». «Труды и дни» изд. «Мусагет», 1912, № 1). Конечно, обе струи символизма в сущности своей представляют нечто единое и легко

найти социологическое об'яснение этого единства. В. Полянский считает, что „буржуазная интеллигенция, убоявшись революционной стихии восстающих против капиталистов и помещиков рабочих и крестьян, начала торопливо оформливать свой символизм в мировоззрение, полное мистицизма, религиозности, индивидуализма и отвлеченности. Элементы, разбросанные в творчестве первой группы символистов, были собраны теперь воедино; дух бунта был отброшен, дух внутреннего созерцания и преодоления подкреплен". Все дело в том, что соответственно изменившейся общественной обстановке, где ясно обозначилось теперь положение каждой группы, потребовалась соответствующая ясность и в литературе.—Символизм вылился в миросозерцание.

Литературными учителями нового поколения символистов были те же поэты, которые были учителями и для первых русских символистов „декадентов".

„Стихотворение Бодлэра" „Соответствия" (Correspondances) было признано пионерами новейшего символизма основоположительным учением и как бы исповеданием веры новой поэтической школы. Бодлэр говорит:

„Природа—храм". Из его живых столпов вырываются порой смутные слова. В этом храме человек проходит через лес символов; они провожают его родными, знающими взглядами, подобно долгим эхо, которые смешиваются вдалеке и там сливаются в сумрачное, глубокое единство, пространное, как ночь и как свет,—подобно долгим эхо отвечают один другому благоухания, и цвета и звуки.

Итак, поэт разоблачает реальную тайну природы, всецело живой и всецело основанной на сокровенных соответствиях, родствах и созвучьях того, что мертвенному неведению нашему мнится разделенным между собой и несогласным, случайно близким и безжизненно-немым; в природе звучит для слышащих многоустое вечное слово." (Вячеслав Иванов. „Две стихии в современном символизме").

Для второго поколения символистов характерно влияние философии Владимира Соловьева. Некоторые критики утверждают, что западных влияний они не знали или знали очень мало и что все их творчество укладывается в русло влияний предшествующей русской лирики.

Поэтика символистов зиждется «на зыбкой почве призрачного и неясного, тревожного и двойственного» романтизма—психологии умирающего класса. К символизму может быть целиком отнесена характеристика романтического стиля, данная Жирмунским.

„Для романтического стиля характерно преобладание стихии эмоциональной и напевной, желание воздействовать на слушателя скорее звуком, чем смыслом слов, вызвать «настроение», то-есть смутные, точнее неопределимые лирические переживания в эмоционально—взволнованной душе воспринимающего. Логический или вещественный смысл слов может быть затемнен; слова лишь намекают на некоторое общее и неопределенное значение; целая группа слов имеет одинаковый смысл, определяемый общей эмоциональной окраской всего выражения. Поэтому

в выборе слов и их соединении нет той индивидуальности, неповторяемости, незаменимости каждого отдельного слова, которая отличает классический стиль. Эмоциональный синтаксис характеризуется лирическими восклицаниями, вопросами и многоточиями. Основной художественный принцип это—повторение отдельных звуков и слов или целых стихов, создающее впечатление эмоционального нагнетения, лирического сгущения впечатления. Параллелизм и повторение простейших синтаксических единиц определяют собой построение синтаксического целого. Общая композиция художественного произведения всегда окрашена лирически и обнаруживает эмоциональное участие автора в изображаемом им повествовании и действии...

Поэт романтик хочет выразить в произведении свое переживание; он открывает свою душу и исповедуется; он ищет выразительных средств, которые могли бы передать его душевное настроение как можно более непосредственно и живо... Классический поэт—мастер своего дела, профессионал, подчиняющийся условностям своего искусства и законам связывающего его материала. Романтический поэт всегда борется с этими условностями и законами: он ищет новой формы, абсолютно соответствующей его переживанию...

Русские символисты...—типичные представители романтической поэтики. В произведениях отдельных представителей этого литературного движения, несмотря на глубокие различия формального и внутреннего характера, легко обнаружить некоторое стилистическое единство, замечающееся в употреблении тех же приемов музыкально—лирического стиля. Обилие лирических повторений может служить, в этом смысле, легко уловимым показательным признаком". [360]) Жирмунский приводит несколько стихотворений различных символистов, построенных на этом принципе: „Песня" З. Гиппиус: Окно мое высоко над землею,

Высоко над землею... (1893).

„Звезда Маир" Ф. Сологуба: Звезда Маир сияет надо мною,

Звезда Маир...

„Будем как солнце" Бальмонта, отличающееся тем же песенным стилем: Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце

И синий кругозор... (1902).

„Шаги командора" Блока:—Донна Анна в смертный час твой встанет,

—Анна встанет в смертный час.

«Символизм в России, говорит Жирмунский не был связан с поэтическим наследием Пушкина. Его корни—в романтическом течении русской лирики, восходящем к Жуковскому. От Жуковского через Тютчева, Фета и школу Фета (Ал. Толстой, Полонский и, в особенности, Вл. Соловьев) эта поэтическая традиция передается русским символистам. Русская читающая публика восприняла стихотворения первых символистов, как знамение некоторого перелома в поэтических вкусах, потому что она не знала ни Тютчева, ни Фета, ни Соловьева: эти поэты возрождаются вместе с победой символизма".

Кризис символизма начался около 1910 г. „по той основной причине, что то мировосприятие, которое заставляло поэтов создавать симво-

листические произведения, а читателей поддаваться их обаянию, изжило себя, перестало быть естественным и нужным для тех классов, которые были социальной базой символизма первого и второго периодов. Кризис русской социально—политической жизни казался минувшим. Русская социальная жизнь стремительно обуржуаживалась. Буржуазия и буржуазная интеллигенция полагали, что им обеспечена мирная и верная дорога к полноте власти и благополучия, что революции больше не предвидится. Влияние революционной стихии на интеллигенцию почти прекратилось. Можно и нужно было обратиться к положительным земным радостям, заботам, делам по устройству еще не урегулированной жизни. Отсюда реалистическая реакция против формы и содержания литературы, созданной 900-тыми годами, продолжавшей в столь многом традиции 90-х годов. В прозе она выразилась быстрым расцветом русского идейно—общественного неореализма, появились проникнутые демократическими (даже полусоциалистическими) тенденциями романы и рассказы Шмелева („Человек из ресторана", „Распад", „Гражданин Уклейкин") и сатирические по отношению к застойному быту дворянских усадеб и уездных городов произведения Замятина и А. Н. Толстого.

Эта же литературная реакция против символизма вызвала и большой успех тенденциозно-реалистических произведений Бунина и бытовой беллетристики Тренева, расцвет реалистического по существу творчества Сергеева—Ценского и Б. Зайцева и т. д. Условия, породившие импрессионизм в русской литературе, не исчезли в это время, и отсюда явный импрессионизм стиля большинства названных писателей (Б. Зайцев, Сергеев—Ценский, Бунин). Развивается «сказ», порою блестящий («Человек из ресторана», «Уездное»), в творчестве Замятина и Шмелева. Эта манера «сказа», столь характерная для Гоголя, была развита до пределов совершенства, а порой и до нелепости Лесковым; она была передана художникам 10-х г. г. через Ремизова, оригинального домашнего, уездного мистика, кровно связанного с российским провинциальным мещанством. Подобно Лескову, он был реалистом, писателем с чутким человеческим широким сердцем, остро чувствующим муку и безобразие жизни, и с путанным обывательским мировоззрением (как и Лесков и Гоголь). Алексей Ремизов, в 1905 г. выпустивший тяжелый, декадентский роман «Пруд», прославился с 10-х г. г. замечательными сказками и повествованиями в народно-мещанском духе и манере и романами: «Крестовые сестры», и позднее «Пятая язва» [361]).

Обратимся к краткому обозрению творчества некоторых представителей неореалистического течения в литературе первой четверти XX века. Алексей Толстой выступил в литературе в 1907 г. с рассказами, романами и стихами, бытописующими угасающее дворянство. Манерой подчеркнуто—старомодной написаны все эти анекдоты о глухих уголках Заволжья, где в наследственных усадьбах доживают свой век старые дворяне, генеральши и генералы, далекие от городов, культуры и духа времени. Из произведений А. Толстого дореволюционной поры самое крупное—роман «Две жизни», где сопоставляются город и деревня. Автор

«запоздалый завершитель дворянско-интеллигентского периода русской литературы», в городе видит лишь дворянских сынков, ничтожных и исковерканных, не живущих, а лишь прожигающих «жизнь, испорченную, как крыло тронутого рябчика». В деревне он намечает два основных типа: патриархальных, честных, сросшихся с почвой Репьевых, в которых глубоко „сидит животное", и которые всячески стараются «обуздать себя», и Образцовых, любящих «пожить власть». И те и другие не приспособлены к жизни—«к полету фантазии дворянские дети только и способны».

После революции А. Толстой продолжал писать в той же старой манере («Лунная сырость» 1922 г., «Детство Никиты» 1923 г.). «Повесть о многих превосходных вещах» (Детство Никиты)—пожалуй, лучшее из всех произведений А. Толстого. По жанру она примыкает к «Детству» Л. Толстого и «Детским годам Багрова—внука» С. Аксакова.

В 1920—1921 г. г. в Париже была напечатана первая часть трилогии Алексея Толстого «Хождение по мукам». Эта часть трилогии охватывает русскую предвоенную жизнь, империалистическую войну и кончается днями февральского переворота.

Действие романа развертывается с большим искусством. Хорошо обрисована фигура либерального адвоката Смоковникова. Менее ярки центральные «положительные» герои, любовная история которых является стержнем, на котором держится действие романа.

Но автор не всегда достаточно изучил тот материал, которым оперирует:его революционеры и рабочие—изображены неверно.

«Хождение по мукам»—последний роман А. Толстого, написанный его прежней «старой манерой», по традиционным образцам европейского романа, канонизированного у нас нашими дворянскими писателями. Уже в «Аэлите» А. Толстой совершенно изменил свою манеру. «Аэлита»—типичный авантюрный роман, по образцу романов Хаггарда и Бенуа, с марсианским сюжетом от Г. Уэллса, Дж. Лондона и, отчасти, Брюсова («Земля»). Хорошо изображена в нем фигура Гусева. Еще дальше по пути авантюрного жанра пошел А. Толстой в «Союзе пяти» и особенно в «Гиперболоиде инженера Гарина».

Иван Бунин (род. в 1870 г.)—поэт дворянского запустнения, сказавший последнее слово о его прошлом и отходящем быте. Значение своего последнего слова он подчеркивает и сам: «передо мною проходил целый мир, целый быт, который скудел, дробился, а теперь уже умирает, так что, может быть, через каких-нибуть 50 лет его будут знать только по нашим рассказам». И он изображает этот мир и в своих стихах, похожих на рассказы, и в своих рассказах, похожих на стихи. Фон и пейзаж его произведений—заброшенные одичалые усадьбы, темные пустые комнаты, запущенные сады, пересыхающие пруды, безлюдье, тишина, запустенье. Его главные герои—„забытые" и «заброшенные», «байбаки» и «фантазеры». Все эти призраки прошлого ничего не ждут, а только лишь вспоминают о прошедшем, они не знают ни „протеста", ни „мечты" и, покоряясь „грустной участи своей", ждут смены:

Покоряясь смене, одиноко
Мы уходим... Скоро догорит
Наш закат... Но день уж недалеко,
Он других улыбкой озарит.
...Пора родному краю
Сменить хозяев в нашей стороне.
Нам жутко здесь. Мы все в тоске, в тревоге...
Пора свести последние итоги...

Таковы старые помещики. „Новый помещик" лишь превращает свое поместье в «ястребиное гнездо».

Кроме этой основной темы дворянской жизни, сводящейся к описанию «великой помещичьей бедности», по преимуществу в среде мелкопоместных дворян Бунин развивает тему вырождения деревни и судьбы полуинтеллигентных выходцев из народа, близких еще деревне, и «лишь в немногих рассказах позднейшего времени выставлены типы интеллигентов и то в экзотической обстановке действия».

Бунин попытался подойти и к новой деревне, но отразил только черные стороны ее. В повести «Деревня» он подвел итоги своих наблюдений над деревней. В ней изображается нищенская деревушка «Дурновка» около станции „Воргол", которая дает литературное имя нелепостям русской деревенской жизни, как „город Глупов" Щедрина—нелепостям жизни губернской, и городок Окуров Воргородской губернии на реке Путаннице Горького—жизни уездной. Типы, выведенные Буниным в повести „Деревня", конечно не дают материала для изображения новый деревни (как дают этот материал некоторые образы из „Суходола" Бунина), они только мастерски очерченные „темные образы" ее. Таков и „новый типик", деревенский люмпен—пролетарий Дениска, вечно раз'езжающий с пустым чемоданом «для форсу», и зараженные „дурной болезнью" дурновцы и центральные фигуры повести братья—Тихон, делец и кулак и Кузьма, оторвавшийся от деревни мужик-самоучка мечтатель и романтик, „который много читал и умел разбираться в прочитанном". В общем, Бунин показал в этой повести не столько саму деревню, сколько мещан в деревне и их отношение к сельскому быту. Большинство стихотворений Бунина посвящено деревенскому и в этом деревенском Бунин умеет изображать—говоря его словами, «всю красоту и всю глубокую печаль русского пейзажа, так нераздельно связанного с русской жизнью». „Предмет, воспеваемый Буниным в многочисленных... стихотворениях—один: русская деревенская природа, но на этот исключительно излюбленный им предмет Бунин взглянул глазами настоящего художника, непосредственно просто, без искания лживых эффектов, без стремления к искусственной новизне, с искренней любовью и чутким пониманием красоты", так отзывался о стихах Бунина академический рецензент гр. Голенищев—Кутузов, и действительно Бунин большой мастер в описании природы. «Творец „поэмы запустенья" и в природе особенно любит „листопад" и „огонь листопада", „золотой иконостас", „закат", „осень", „тишину" и увяданье»...[362]).

Любимые эпитеты его «темный», «холодный», «безлюдный», «печальный», «покорный», «горестный».

Сравнения у Бунина не слишком часты, но всегда оригинальны и метки. В одном частном письме Бунин пишет: „Сравнения, всяческие одушевления, должны диктоваться величайшим чувством меры и такта, никогда не должны быть натянуты, пусты, „красивы" и т. п. Я почти всегда очень точно говорю то, что говорю, и до смерти буду учиться этому".

Блок утверждал, что мир Бунина „по преимуществу мир зрительных и слуховых впечатлений и связанных с ним переживаний", но не менее характерно для Бунина умение улавливать и описывать тончайшие запахи. Он описывает „запах моря, запах леса, чернозема весною, прелой осенней листвы, улежавшихся яблок", он любит „неясный винный запах из шифоньерок и от книг" старых усадеб. Острое и тонкое воспроизведение ароматов—особенно же характерных для поэта ароматов листопада сообщает особый колорит его произведениям. „По духу,—пишет В. Брюсов,—Бунин ближе всего к французским парнасцам, чуждым жизни и преданным своему искусству. Поэзия Бунина холодна, почти бесстрастна». Этот отзыв признан вполне правильным и Бунина обычно считают поэтом школы парнасцев. Но вполне парнасцем Бунина признать нельзя. Если он и парнасец, то только в своих экзотических, посвященных путешествиям, стихотворениях.

„...В поэзии Бунина усматриваются две разные манеры письма. Отличиями первой являются чрезвычайные ясность и простота, почти обыденность граничащего с прозой языка, виртуозно, именно в этих простоте и обыденности выражений, преображенного ритмом в язык поэзии, и несложные картины, как бы бегло записанные наблюдателем, превращаются в лирические строфы, проникнутые каким-то особым настроением; рядом с этой манерой проступает другая, где с виду те же—тонкость и меткость рисунка, простота выражений и реализм деталей, но смысл затемнен, и упираешься в какую то загадку..."

„Бунин, как беллетрист, несомненно вышел из школы Чехова... Он также описывает „маленьких" людей среди мелочной жизни, следит за угасанием помещичьего быта, передает отрывочные эпизодические встречи, видит отрицательные свойства „мужиков", подвергает строгой чеканной отделке свои очерки, всегда художественно обработанные".

Он миновал период искания новых путей и новых форм в искусстве; он верный последователь традиций пушкинской эпохи; он нов в „подробностях" и в „оттенках" красоты, в своих настроениях", но в приемах следует установленным и признанным образцам"...[363]).

Известен Бунин, также и как переводчик иностранных поэтов. Переводил он преимущественно английских поэтов—Байрона, Теннисона, Лонгфелло, им переведена замечательная поэма последнего из индейской жизни—„Песнь о Гайавате". Переводы Бунина отличаются точностью передачи стиха, образов и мысли переводимого поэта.

Борис Зайцев (род. в 1881 г.) также является в русской литературе одним из виднейших представителей увядающей дворянской куль-

туры. В автобиографии он определяет ход своего литературного развития: „начал с повестей натуралистических; ко времени выступления в печати увлечение т. н. „импрессионизмом", затем выступает элемент лирический и романтический. За последнее время чувствуется растущее тяготение к реализму".

„В Зайцеве сильно чувствуется склонность к „философствованию", к углублению и уяснению жизни в свете моральных и метафизических проблем"[364]). Этот интерес к философии заменил в творчестве новых реалистов общественность старой реалистической литературы. Творчество Зайцева мистическая элегия о призрачной усадьбе, о тоскующих людях. Главные особенности его творчества—экспансивность и суб'ективизм; единственная цель творчества—как можно полнее выразить себя. Он был в прозе таким же индивидуалистом и мистиком, каким декаденты—символисты в поэзии. Недаром в своей автобиографии он указывает,что в складе его мировоззрения наибольшую роль сыграл Владимир Соловьев. Его «философия» клонится к оправданию жизни в духе оптимизма. Его герои благословляют жизнь и покорно ее принимают, потому что индивидуальная жизнь с ее горестями и страданиями—только преходящее отражение вечной великой стихии. И поэтому трагично-короткая земная жизнь мудра и хороша. Не напрасно П. Коган назвал все творчество Зайцева —молитвой.

Спокойствие, как основа его взглядов на мир, яснее всего сказывается в „Аграфене", лирической повести—поэме на тему о человеческой жизни, своим сюжетом и общим символическим складом напоминающей «Жизнь человека» Л. Андреева. „Аграфена" самое отвлеченное из произведений Зайцева. Здесь он в гораздо большей степени философ, чем художник, и с художественной точки зрения эта повесть имеет множество недостатков. Героиня, данная в образе деревенской женщины— отнюдь не бытовой тип, тон повествования чрезмерно торжественен и слащав, повесть сентиментальна и отчасти риторична.

В том же духе написан рассказ «Спокойствие», и целый ряд коротеньких очерков: «На заре», «Смерть», «Жемчуг» и др.

В обрисовке своих героев Зайцев скуп на определенные черты, но тем ярче выступает основная черта их всех—это пассивность и созерцательность. Особенность его героев—их близость к природе, понимание ее языка. Для них «солнце—золотой приятель», эпитеты, прилагаемые к ним—часто «звериные», муж называет жену «Лисичкой», дети священника носят название „двуногих" и т. д. Но от абстрактной полосы Зайцев скоро перешел к конкретным образам и дал картины русской природы и зарисовки русских характеров. Его «русские характеры» отражают один лишь определенный социальный слой дворянской русской интеллигенции, и поэтому основными национальными русскими чертами оказались пассивность, бездейственность и диллетантизм.

Все, что лежит за пределами жизни этой интеллигенции эпохи „бездорожья", не удается Зайцеву. Так не удался ему роман «Дальний край». из революционной эпохи. Самая форма романа мало присуща ему,

ученику Чехова и его непосредственному преемнику, особенно в вопросах формы. Впрочем у Зайцева иногда заметна некоторая искусственность, чего никогда нельзя найти у Чехова. Такая искусственность в подборе эпитетов видна в рассказе «Миф», написанном в золотых тонах или в рассказе „Темные ветры"—в черных и темных оттенках.

Продолжатель дворянской литературной традиции, Зайцев испытал сильные влияния со стороны великих дворянских писателей—Пушкина, Тургенева, Толстого.

Выразителем мрачных настроений русской интеллигенции в послереволюционные годы был писатель-дворянин М. Арцыбашев (род. в 1878 г.) Его творчество выдвинуло новую „философию жизни": „Человек от природы подл" и „Противная штука человек". Стремясь охватить всю современную ему жизнь, Арцыбашев восстановил форму большого романа, оставленную новыми реалистами. В его творчестве особое место отведено изображению природы. „Природа одухотворяется в рассказах Арцыбашева. Ее явления служат фоном, который в гармоническое целое сливается с чувствами героев"[365]).

По мнению Львова-Рогачевского, „М. Арцыбашев прежде—живописец, а потом—беллетрист".

Недаром он учился в школе живописи и мечтал быть художником. В первый период творчества пейзажи Арцыбашева „продиктованы солнцем, пронизаны светом и пропитаны воздухом", основной тон их—золотой. Но особенно удаются ему описания осенних пейзажей, выдержанных в желтых умирающих тонах, и описание кладбищ строго подобранными тонами, как например, в этюде „Пропасть", где белая симфония природы на кладбище подчеркивается черными тонами внутренности кладбищенской церкви. Арцыбашев—настоящий художник импрессионист в литературе.

Основное настроение главных героев Арцыбашева—холодное отчаяние, отвращение и ненависть к человеку, тоска одиночества и ужас смерти. Таковы его „Рабочий Шевырев" (нелегальный студент Токарев), старый прокурор („Сказка старого прокурора") таков, последовательный толстовец—самоубийца Ланде („Смерть Ланде") и чахоточный студент Паша Афанасьев в „Тенях утра" и ряд других. «Убийства, самоубийства, расстрелы—вот человеческая жизнь в изображении художника".

Главное произведение Арцыбашева—роман «Санин», напечатанный в 1907 г., был написан автором в 1902 г. Позднее автор внес в рукопись ряд вставок и изменений, стремясь «угнаться за моментом». Следствием этого было смещение исторической перспективы. В романе перепутаны разные годы: и то, что было до 1902 года, и то, что было в 1905 году, и то, что наступило в 1906—1907 г. Роману предшествовал целый ряд очерков, где даны были многие образы, ситуации и положения будущего романа, долженствующего изобразить на широком полотне «поворотное время». „Написан роман по тому же плану, как и „Смерть Ланде", и фабула обоих произведений—до странности сходна".

Откуда-то в маленьком уездном городке появляются и Ланде и Санин, приходят в столкновение с унылым духом прошлого, который живет на чердаках „старого дома“. Происходят столкновения с матерью, с обывателями, вплоть до драк на бульваре, растет отчужденность и, наконец, наступает разрыв и бегство из маленького городка“[366]).

В лице своего героя автор «задался целью создать положительный тип в русской жизни; тип человека, который разрешил противоречия жизни и, не дожидаясь будущего, нашел верный путь к счастью на земле. Конечно такая задача была неразрешима, тип Санина совершенно не удался. Санин оказался не новым человеком, а представителем умирающего дворянства, нравственно-тупым человеком с ненормально развитой половой распущенностью. Особенно ярко сказалось ничтожество этого типа в последнем романе Арцыбашева «У последней черты», который по замыслу можно считать эпилогом «Санина». Роман «У последней черты» как бы подводит итоги всем «идеям», которые развивал Арцыбашев ранее: каждое слово романа говорит о могуществе смерти; герои его одержимы страхом смерти и не верят в жизнь. По этому роману особенно легко определить социологический эквивалент творчества Арцыбашева. Это творчество—порождение «поворотного времени», выдвинувшего ницшеанствующую личность, враждебную толпе, отвергнувшую буржуазные ценности и не нашедшую взамен их новых, личность, стремящуюся стать над обществом и вне общества. Эта личность хотела заглушить все вопросы, вернувшись к первобытному восприятию мира.

А. И. Куприн (р. в 1870 г.) начал свою литературную деятельность в 90-х годах прошлого века.

Первое его беллетристическое произведение («Последний дебют») было напечатано в „Русском сатирическом листке» в Москве в 1889 г., но всероссийской известностью он стал только после напечатания „Поединка» (1905 г.). Благодаря особенностям своего воспитания и среде, в которой он рос, Куприн затронул в своем творчестве новые темы и подошел к новым социальным слоям. В «Поединке», как и в некоторых других рассказах, Куприн выступает, как бытописатель военной среды, с тонкой наблюдательностью подмечая малейшие особенности в героях и окружающей их обстановке. Темы многих других его произведений навеяны его собственными приключениями, во время которых ему приходилось сталкиваться с самыми разнообразными лицами.

В морских рассказах отражены его встречи в Балаклаве с местными рыбаками—«листригонами»; в городских очерках «Киевские типы»—период его жизни в Киеве «без гроша в кармане»; в повести «Олеся» где описана жизнь леса и лесная девушка—его охота в Полесье и т. д.

Описывает Куприн их жизнь завода (в виде грозного всепожирающего бога—Молоха) и жизнь цирковых артистов, тьму деревенской жизни, и захолустный провинциальный городок с его обывательскими сплетнями и дрязгами, и жизнь богатых людей, и жизнь проституток. Это разнообразие тем и сюжетов—одна из отличительных черт творчества Куприна. Любимая тема Куприна—гамсуновская тема о неразделенной мучи-

тельной любви Особенно ярко разработана она в «Гранатовом браслете».

Тон его рассказов обычно бодрый и жизнерадостный. По мнению Львова-Рогачевского, в его творчестве «чувствуется отражение жизнерадостной эпохи 90-х годов», но «отражение не идеи ее, а настроения».

Реалист по манере письма, Куприн может быть назван почти натуралистом по детальности его описаний, по стремлению исчерпать сюжет до конца, не упустив ни одной черточки и по желанию дать самое верное и точное описание изображаемого явления жизни. Эти описания носят почти протокольный характер.

Свои рассказы Куприн часто строит на анекдоте, стремясь таким построением разрешить „проблему занимательности". Как отличительную черту его творчества, надо отметить наличие в нем практических указаний, которые постоянно пестрят в его рассказах. Так, в «Поединке» он дает ряд указаний, касающихся реформы военного дела, в «Молохе» сообщает сведения о положении рабочих в настоящее время и т. д.

Оттого так часты в его рассказах—«во-первых», «во-вторых», прикрепляющие к ткани повествования эти бесчисленные практические выводы. Таким образом, Куприн расширил ту литературную традицию, которая стремилась к сближению искусства с наукой, и главным представителем которой был Бальзак. Недаром сильное влияние оказал на Куприна Мопассан, примыкающий к этой школе натуралистов. Из русских писателей сильное влияние на него оказал Чехов и Тургенев.

По своей идеологии творчество Куприна отражает эпоху расцвета русской буржуазии. Отсюда индивидуализм, выразившийся в стремлении его героев к проявлению своей личности, их жажда участия в жизни,—отсюда их деловитость и рассудительность, отсюда то восхищение, с каким Куприн изображает людей действия и воли.

Б. А. Лазаревский принадлежит к числу наиболее плодовитных авторов начала XX столетия, избравших вслед за Чеховым форму краткого рассказа, новеллы. На рассказах Лазаревского почти ничем не отразились идеи времени, пережитого русской литературой в XX веке. Герои его—это покорные дети, без возмущения и волнения идущие традиционным путем.

Большую роль играет у Лазаревского случайность: «у него случайности порою до того механически нагружены, что самому автору, запутавшемуся в них, приходится прибегать к дешевой мистике, предчувствиям и т. п. Наряду со случайностью, как причиной событий, у Лазаревского выдвигается диаметрально противоположный фактор... это бог и «закон возмездия», по которому одни расплачиваются за других. И эти «идеи» упорно повторяются им в ряде вариантов[367]).

Сюжеты Лазаревского однообразны и немногочисленны; несколько основных сюжетов повторяется в его рассказах с утомительным однообразием, напр.: 1) Обольщенная девушка; 2) Покинутый муж (или вдовец) с детьми; 3) Две сестры, влюбленные в одного человека, и др.

Однообразие сюжетов и мотивов ведет Лазаревского к монотонному однообразию изобразительных средств. В 140 его рассказах сон и вещий

сон, как композиционное (двигающее и об'ясняющее события) и орнаментальное (оправдывающее их) средство, встречается не менее 70 раз. В соответствии с этим, видное место занимают предчувствия и вера в чудесное.

Щедро использовал он прием «рассказа от первого лица», часто превращающегося в исповедь. Любит он прибегать к чисто внешним эффектам в речи выводимых им персонажей,—так эти персонажи искажают слова или об'ясняются нечленораздельными звуками. Описания его точны до фотографичности.

В. Вересаев (Смидович) продолжает работу романистов—историков общественных настроений.

Он „подошел к концу 80-х г. г. и к следующим десятелетиям, как один из свидетелей и участников... Творчество Вересаева тесно сплетается с его жизнью, а его жизнь—это жизнь лучших представителей трудовой русской интелегенции".

В своих романах и рассказах художник освещает 6 периодов, каждый из которых можно озаглавить названием очередной повести: 1) „Без дороги: "(1895)

2) „Поветрие" (1897), 3) „На повороте" (1902), 4) „На войне" (1904) 5) „К жизни" (1908), 6) „В тупике" (1922)

Каждый из этих романов, в свое время заставлявших много о себе, говорить, отмечал этап, пройденный русской интеллигенцией. Главные герои их—интеллигенты-общественники (хотя Вересаев нередко берет персонажи и из других слоев общества—крестьян, рабочих, лавочников, аграриев, босяков) или сочувствующие революции, или бывшие политические деятели. Вокруг них-другие такие же интеллигенты; на втором плане обычно настоящие революционеры—интеллигенты. Главные же герои не действуют, а только говорят, анализируют свои мысли и переживания, спорят, или, вернее, мыслят вслух. И их разговоры оставляют гораздо большее впечатление, чем их образы, так-как образы эти сводятся в сущностик одному—образу автора.Все эти повести—замаскированная автобиография.

В романе „В тупике" Вересаев показал старую интеллигенцию в новой фазе, после Октябрьской революции.

Кроме больших романов и множества небольших повестей, темами которых являются те же общественные настроения, что и в романах, у Вересаева есть два больших произведения в форме записок. Это—„На войне" и „Записки врача", где особенно ярко сказалось его медицинское образование. Что Вересаев—врач, вообще сильно чувствуется в его произведениях и часто можно заметить, что в основе его подхода к человеческой личности лежит знание анатомии и физиологии.

Записки „На войне", представляют яркую и правдивую картину того, что автор видел и пережил на театре военных действий в Манчжурии. „Область своих наблюдений он намеренно сузил, главным образом, рисуя, свой отряд и постановку медицинского дела в ближайших пунктах. Он собрал документы, и эти документы показали с наглядностью опустошенность русской военно—врачебной совести". И недаром эта вещь подверглась запрещению.

Руководясь тем же желанием показать неприкрашенную правду русской жизни создал Вересаев „Записки врача", „Книга эта—явление своеобразное, небывалое и неповторимое. Действительно, с чем бы стали мы сравнивать эту жгучую исповедь? С исповедью Руссо или Толстого? Но ведь это совсем о другом... Те общественные настроения, которые описывались в повестях Вересаева, служили темами и некоторых других его современников, напр. Боборыкина, Чирикова. Рассказать же всенародно о переживаниях врача, о врачебных тайнах и т. д.—это никому еще до Вересаева в голову не приходило". [368])

Вересаев продолжает литературную традицию Льва Толстого, Тургенева и Гаршина, на которых указывает и сам. От Толстого и Тургенева у него основные устремления: от Толстого—стремление к неприкрашенной правде, от Тургенева—основные черты его мужских и женских персонажей. Со стороны обоих есть тематическое и стилистическое влияние. Но в приемах композиции они влияния не оказали. Вересаев продолжает здесь то разрушение беллетристической формы, которое начали беллетристы—народники, главным образом Глеб Успенский. „Недоконченные рассказы, ряд наблюдений, которые можно в любом месте начать и в любом кончить, или очерченные лица, отсутствие „выдумки", которой требовал Тургенев, и сколько - нибудь стройной фабулы вот отличительные черты этой композиции. Часто прибегает он к публицистической форме записок—многие его повести имеют эту форму или же форму дневника. Это обусловливает схематичность многих его образов, но зато дает ему возможность вводить длиннейшие монологи и рассуждения.

Вересаев—художник открыто следует положениям Вересаева—теоретика, основные взгляды которого отчетливо изложены в его критико—философских статьях: „Живая жизнь и „Пессимизм силы" Эти статьи говорят об увлечении Вересаева немецким философом—художником Фридрихом Ницше. Вересаев приходит к выводу, что на протяжении всех человеческих культур существуют два резко различных восприятия жизни; пассивное (дионисийское) и активное (аполлоновское). Сам он все цело на стороне второго.

Диапазон творчества писателя очень широк. У Вересаева, кроме беллетристических вещей, есть работы публицистические, критические (о Пушкине, Толстом и Достоевском) много поэтических переводов с древне греческого. Переводы эти всегда точны по смыслу и сделаны размером подлиника.

Начало литературной деятельности Е. Н. Чирикова (род. в 1864 г.) относится ко второй половине 80-х годов, когда писатель жил в глухой провинции. Это отразилось и на творчестве писателя: герои его—большей частью провинциальные интеллигенты этих лет русской жизни. Чириков подходит к своим героям не столько с художественной, сколько с публицистической целью. Одним из наиболее частых мотивов, преследующих эту цель, следует признать у Чирикова мотив засасывающего и обезличивающего влияния провинции. Целый ряд картин посвящен изо-

бражению этого процесса („Роман в клетке", „В лощине меж гор", „Капитуляция" и др.). Схема повествования в них обычно одинакова; приемы изображения также—обычно вместо картины самого процесса „угасания" дано сопоставление двух моментов: воспоминания о прошлом (до процесса) с настоящим (когда процесс уже закончен). Герои Чирикова-обычно без всякого протеста принимают свою судьбу „провинциального интеллигента", если же протесты и бывают, то они не отличаются бодростью, а крайняя степень такого протеста оказывается самоубийством. „Светлые" типы чрезвычайно редко встречаются у Чирикова; обычно это или молодые жены пожилых мужей, или дети.

В этой мрачной картине Чириков уловил один из характерных для той эпохи мотивов жизни интеллигенции, который можно было бы назвать конфликтом совести с бессовестной средой и воплотил этот родственный Чехову мотив с гораздо большей мрачностью, нежели у самого Чехова. С тем же унынием подошел Чириков к образам русских провинциальных людей эпохи, последовавшей за 80-ми годами, изображая этих людей в их не индивидуальных, а типовых особенностях. Такая зарисовка тем, уже сложившихся, а не формирующихся, свойственна писательской манере Чирикова.

В некоторых своих рассказах и в романах „Юность" и „Изгнание" Чириков разрабатывает старую в русской литературе тему столкновения отцов и детей.

Общественные драмы Чирикова („Евреи", „Мужики", „Дом Кочергиных") являются как бы иллюстрацией готовых общественных и политических схем.

Художественные приемы Чирикова отличаются однообразием. Один из излюбленных им приемов—это прием сопоставлений. Сопоставления эти почти всегда настолько обострены, что вывод следует сам собой, но, не довольствуясь этим, Чириков нередко сам делает такой вывод и подает его читателю в форме „нравоучения". Юмор в творчестве Чирикова очень редок, обычно он подменяется внешней комичностью положений. Один из частых приемов Чирикова—своеобразный лиризм, даваемый главным образом намеренным употреблением возгласа „ах!" и рассчитанный на пробуждение в читателе лирической грусти.

А. Серафимович по характеру своего творчества принадлежит к старым мастерам—реалистам. О начале своей литературной деятельности писатель рассказывает сам в своей автобиографии. Писать он начал в ссылке (Мезень). «Первый рассказ из жизни местных крестьян-поморов. Они промышляют боем зверя на ледяных полях, которые надвигаются весной из океана. Очень опасная, тяжелая охота.

Беднота при этом эксплоатируется кулаками, которые ссужают необходимую для работы одежду, лодку, орудия и за это берет себе львиную долю добычи, и беднота вечно в кабале. Первый рассказ на эту тему «На льдине» напечатан в «Русских Ведомостях» в 1888 г. Но рассказов, посвященных северным людям, быту и природе, у Серафимовича сравнительно немного, чаще изображает он донскую и кубанскую степь, нередко можно встретить у него и типично городские рассказы.

В этих «очерках и рассказах проходят люди различных категорий труда, добывающие хлеб свой крайним напряжением сил. Охотники далекого севера, степные люди, южные рыболовы, мелкие железнодорожные рабочие и, наконец, шахтеры,—вот герои рассказов писателя". В нескольких рассказах он касается жизни производственных рабочих. В рассказе «Под праздник» он говорит о малолетнем шахтере, в очерке „На заводе", который носит чисто—описательный характер, рассказывает о посещении завода в Юзовке, дает описание характера работы и беседы с рабочими, в рассказе «Сцепщик»—говорит о тяжелой доле железнодорожного рабочего, в рассказе «Под землей» описывает жизнь и труд шахтеров[369]).

Одно из лучших произведений Серафимовича, роман „Город в степи" рисует процесс колонизации степного края. Центр тяжести романа в описании семейной драмы инженера Полынова и в тщательной обрисовке жизни представителя первоначального накопления—хищника Захара, фигура которого нарисована красочно и выпукло. В романе также ярко обрисована рабочая среда, главным образом, железнодорожные рабочие.

В конце своей автобиографии Серафимович замечает: „Дал ряд агитационных рассказов"... Одним из таких агитационных рассказов, которых вообще не мало у Серафимовича, следует признать рассказ „Зарева", сущность которого—антирелигиозная пропаганда. Герой этого рассказа—Афиногеныч—типичная фигура, схваченная из крестьянских восстаний 1905 г.

Есть у Серафимовича рассказы и из жизни революционной интеллигенции, напр., оригинальный по замыслу рассказ „Сопка с крестами" и др....

Город, кишащий маленькими забитыми людьми, изнемогающими в борьбе за существование, дан, например, „в рассказе „Мышиное царство"... От рассказа веет чеховским мастерством. В нем дано много четких фигур, копошащихся в подвальной кухне, углы и тупички которой разорившиеся господа сдают мелкому люду".

Таковы—темы реалиста—бытовика Серафимовича. Основной тон его рассказов—все-таки, оптимистический. «Через все жестокие, мрачные описания личных трагедий в рассказах Серафимовича проходит упорно одна идея: а человечество все-таки спасется, ибо есть кому его спасти".

Серафимович умеет делать свои вещи занимательными. Этой занимательности он достигает умением строить свои рассказы. У него сюжетная линия так перевита эпизодическими деталями, что получается сплошной сложный узор. Кроме того, занимательность достигается неожиданными ситуациями и прихотливым течением диалога. Часто путем внезапного введения новой психологической мотивировки, Серафимович делает конец рассказа совсем иным, чем нужно было ожидать по ходу повествования. Любит он употреблять и иной прием: он до конца оставляет читателя в недоумении относительно того, что он ему показывает, и только в самом конце рассеивает его сомнения.

В языке Серафимовича можно нередко встретить приемы музыкального воздействия, напр., ясно выраженную звуковую инструментовку.

В общем—его язык богат свежими эпитетами и меткими образами, хотя в синтаксическом построении писатель допускает иногда небрежности, затемняющие смысл фразы[370]).

В наши дни вышло лучшее произведение Серафимовича—повесть «Железный поток». Тема этой повести—история одного кубанского партизанского отряда, пробивавшегося к красным сквозь окружение кулацких восстаний. Фабулы повесть, в сущности, не имеет, проблема занимательности разрешается в ней нанизыванием на линию движения одного захватывающего эпизода за другим. Простым приемом—говорить от лица примитивных людей автор дает „многогранное выявление коллективной психологии восставшего народа". Индивидуальных героев в „Железном потоке" нет: герой его масса. Эта повесть остается до настоящего времени лучшей разработкой темы гражданской войны.

А. С. Неверов (Скобелев, 1886—1923) представитель чисто реалистической литературной традиции. До революции это был рядовой беллетрист интеллигентски-народнического типа, мало известный широкой читающей публике, которая узнала его только с 1922 г. когда Неверов выступил с простыми небольшими рассказами на тему о революции в деревне. Героями его повестей были мужик, рабочий, мещанин, обыватель, мелкое духовенство. Излюбленная тема его—расслоение деревни на кулаков и бедноту. „Неверов в своем творчестве подходит вплотную к современному быту русской деревни. Здесь у него целый ряд полотен, изображающих трагедию крестьянства, уходящее «вчера» с его старым укладом, и картины новой деревни, и новых поколений, вскормленных и живущих революционным настроением"[371]).

Избрав для себя темой быт деревни, Неверов отводит большое место в своем творчестве изображению деревенской женщины. («Первая автобиография», «Повесть о бабах» и др.). Не раз говорит он и о приходе новой женщины (пьеса «Народный театр», рассказы «Лицо жизни», «Марья—большевичка» и др.).

Связанный в прошлом своем с деревней, Неверов уловил и изобразил революционный сдвиг в деревне. Этой теме посвящена повесть «Андрон Непутевый», в которой особенно ярко отражена борьба нового и старого быта и сознания в деревне. Большой роман „Гуси—лебеди" дает нам раздираемую гражданской войной деревню во всей сложности социально-исторической обстановки.

„На пейзажах Неверов останавливается мало, бегло: пейзаж у него не играет самостоятельной роли. Все внимание художника нео-реалиста поглощает человек с извилинами, излучинами его души. Рассказ Неверова всегда сжат, фразы коротки, разговор отрывист, темы разнообразны".

Иногда его стиль приближается к былинному. В этом стиле выдержан «Андрон Непутевый», временами к нему приближается и «Ташкент—город хлебный».

Искусство построения рассказа у Неверова заключалось в умении соединять в художественное целое два повествовательные момента; индивидуальный (герой) и коллективный (масса), а вместе с этим—психологию и быт.

В композиции рассказов Неверова можно наметить несколько типов. Первый тип—когда преобладающее значение получает момент коллективный, центрального лица нет, и ряд бытовых элементов—сцен и эпизодов об'единяется либо внешней рамой, либо единой темой и общим настроением. Таковы рассказы: «За хлебом», «Страдание» и др.

Внимание читателя захватывается здесь быстрой сменой этих сцен, повествовательной динамичностью.

Другой тип построения рассказа—когда имеется центральный герой, хотя и здесь главное содержание—быт. Лучшее достижение в этой области—«Андрон Непутевый».

К этому же типу могут быть отнесены «Далекий путь», „Марья—большевичка", „Хлеб наш насущный" и др.

Третий тип рассказа—когда центр внимания автора переносится на изображение внутренних переживаний героя, его психологии, но и здесь „масса" и «быт» не теряют своего значения. Наиболее совершенным образцом этого типа повестей Неверова служит «Ташкент город хлебный». К этому же типу могут быть отнесены: „Новый дом", «Десять тысяч», «Болезнь» и др. Есть у Неверова и чисто психологический тип рассказа—например, «Я хочу жить», где фабулы, в сущности, нет и композиционным принципом является лирическая действенность отдельных моментов, своим сочетанием вызывающих в читателе определенное настроение. К этому же типу могут быть отнесены „Лицо жизни", «Красноармеец Терехин», «Стишок».

Произведения Неверова не все стоят на одном уровне: есть у него много неудачных рассказов, вялых, ненужно длинных, есть не мало отдельных мест, недостаточно отделанных или просто шаблонных. Но в лучших своих достижениях Неверов, несомненно, большой мастер художественной формы.

Нужно отметить, что Неверов был одним из лучших современных детских писателей.

Первое печатное выступление Бориса Пильняка относится к 1917 году. Этот писатель интересен прежде всего формой своих произведений.

Его произведения, всегда переполненные «психологией», отличаются отсутствием сюжетной композиции; внешних событий в них немного и единой фабулы нет. Большинство его романов, как и самый известный из них «Голый год»—только «Материалы к роману»—ряд соединенных чисто внешне отдельных рассказов.

У Андрея Белого, Ремизова и Замятина он заимствовал манеру остранения и стилизации речи и первый в революционной прозе применил прием вставки в текст повести выдержек из газет, исторических и официальных документов и т. д.

Помимо этого, Пильняк очень любит приводить выдержки из чужих произведений. У него есть заимствования из Тургенева, Бунина, Вс. Иванова, Пушкина, Достоевского.

Через Ремизова и Замятина Б. Пильняк является учеником Гоголя, Лескова и Достоевского. В «Голом годе» в обрисовке картин вымирания дворянской семьи (князей Ордыниных) и в их разговорах, кроме влияния Достоевского («Братья Карамазовы»), заметно и сильное влияние Салтыкова („Господа Головлевы“).

Особо сильное влияние оказал на Пильняка А. Белый: от Белого у него—свободное обращение со «сказом» (постоянные переходы в одном и том же произведении от одного «сказа» манеры мыслить и говорить—к другому), от Белого—его синтаксис со множеством придаточных и вводных предложений, с длиннейшими периодами, с часто незаконченным главным предложением. К влиянию Белого нужно отнести и «разбросанность» Пильняка, смешение у него места и времени действия, неожиданность переходов от одного к другому (Воронский). Особенно сильно сказывается влияние Белого в «Санкт-Питер-Бурхе» Пильняка, временами весьма близко напоминающем «Петербург» Белого.

Вследствие сложности своего построения и языка произведения Пильняка требуют особо внимательного к себе отношения со стороны читателя, чтобы понять, что же автор хотел сказать[372]).

В своих произведениях Пильняк постоянно противопоставляет город деревне, является апологетом деревни, своеобразным неонародником.

И. Эренбург (род. в 1891 г.) известен, как автор нескольких сборников стихов („Раздумья“, Опустошающая любовь“), рассказов („Лик Войны“, „6 повестей о легких концах“, „Неправдоподобные истории“, „13 трубок“) и романов („Хулио Хуренито“, „Жизнь и гибель Николая Курбова“. „Трест Д. Е.“, „Любовь Жанны Ней“). Наибольшего внимания заслуживает „Хулио Хуренито“. По определению самого автора, „это сатира эпохи упадочничества“, и в самом деле книга проникнута пафосом презрения по отношению к буржуазному строю Европы. Каждый из шести учеников Хуренито „представляет собою сатирический образ, воплощающий какую-нибудь типичную разновидность современного человечества, ускоряющую своим существованием разложение существующего строя“, „каждый из этих микробов разложения“ принадлежит по замыслу автора или прошлому (отжившие для России, но современные для Запада мистер Куль и m-sieur Дэле, везде отжившие Алексей Тишин и Эрколе Бамбуччи), или настоящему (И Эренбург), или будущему (человек близкого будущего Карл Шмидт и далекого будущего—негр Айша). В мистере Куле, американце, воплощена индустриальная буржуазия, организующая производство и умело эксплоатирующая рабочие массы, для затемнения сознания которых у ней есть испытанное средство-библия.

В лице m-sieur Дэле, француза воплощен тип рантье, стригущего купоны, пользующегося всеми дарами цивилизации на нажитые отцами капиталы.

Алексей Тишин образ, подводящий итог идеалистической полосе развития руской интеллигенции, развитие образа Верховенского. („Бесы“ Достоев-

ского.) Эрколе Бамбуччи—выродившийся потомок древней культуры старой Италии, античного Рима и Ренессанса.

И. Эренбург—воплощенное отрицание существующих форм жизни, носитель голого скептицизма.

Карл Шмидт—по мнению Эренбурга—человек 21-го века, трезвый, практичный и деловитый, воплощение страсти к порядку и к системе. Наконец негр Айша—„человек одновременно и отдаленного прошлого и, по мнению Хуренито, отдаленного будущего, когда люди станут снова так же наивны, просты, непосредственны, свежи и чисты, как Айша. В нем воплотил Эренбург и Гамсуновские мотивы дикой прелести зверя, и один из мотивов декаданса. Сам учитель Хулио Хуренито, «великий провокатор» по замыслу Эренбурга—носитель отрицания современной действительности.

Будущее рисуется ему в виде звериного рая, который расцветет на развалинах рая машинного, когда освобожденные инстинкты взорвут механические формы жизни. В этих мыслях много общего с мыслями Шигалева из „Бесов“ (Достоевский), а самая схема жизни в основных чертах намечена в „Легенде о великом инквизиторе“. Много у Эренбурга от Достоевского и в разработке религиозной проблемы: как Иван Карамазов Хуренито, подчеркивает несовместимость религиозных представлений с современным нравственным сознанием.

С точки зрения формы—„Хулио Хуренито“ фельетон, развившийся в сатирический роман и его социальная ценность—именно в остроте, и едкости этой блестящей сатиры.

В романе „Жизнь и гибель Николая Курбова“ „почти нет живых, цельных образов,—кроме эпизодическнх лиц, кроме беглых набросков. Герои романа, это—искусно надуманные носители отвлеченных идей и психологических черт, приводимые в движение по планам автора, разыгрывающие иллюстрирующую определенные положения сложную шахматную игру...

Это—тонко задуманная и ловко построенная идейно—авантюрная повесть, но не типическая, а потому проигрывающая в своем идейном и эмоциональном эффекте“.

„Трест Д. Е.“ в сущности не роман, и сатирико—публицистическое произведение, злая сатира на капиталистическую Америку. В основе фабулы—идея стихийной любви, обманутой и обращенной на разрушение. В основе „Жанны Ней“, типичного уголовного романа—старая идея о том, что любовь прекраснее исильнее всего на земле.

По мнению И. Терещенко, в произведениях Эренбурга нашла себе яркое выражение сложность интеллигентской психики в рамках взорванного революцией быта. [373])

Группа писателей, одно время известная под именем „Серапионовых братьев“ (Зощенко, Никитин, Слонимский, Каверин и К. Федин), придает первенствующее в художественном творчестве значение форме, отрицая необходимость для писателя заботиться об идейности произведения.

Основной формальной особенностью серапионовцев является главенствующая роль действия в их повестях, обилие событий не внутренних—психических (разочарования, подозрения, отчаяния, и т. п.), которых они почти не освещают, а внешних, жизненных (смерти, сражения, измены, побеги и т. д.), но несмотря на свое умение справляться с обрисовкой событий, серапионовцы не смогли построить из них роман, со сложной, связной фабулой. Поэтому для них характерна форма небольшого рассказа. Нелюбовь к психологизму ведет серапионовцев к отсутствию каких бы то ни было упоминаний о прошлом их героев.

Вторая отличительная черта серапионовцев—присущая им манера «сказа». При этом, „особенность сказа серапионовцев, общая им с Лесковым и Гоголем...—прятанье в сказе за маску обывателей, людей ограниченных, говорящих языком „ниже" обычного литературного, более примитивным, полным ходячих, уличных, исковерканных словечек, отражающим путаницу примитивного обыденного мышления." Особенно верен этому принципу Зощенко. У него три главных сказителя: господин Синебрюхов, хитрый и туповатый крестьянин—солдат, мещанин по натуре; питерский чиновник с мелкой и хитрой душонкой (от Гоголя), и питерский обыватель, близкий ко дну, промышляющий темными делами. Сказ у него обычно один на всем протяжении повести. Никитин и Слонимский предпочитают перебои сказа, стремясь к „остранению" повести. Приемы остранения у серапионовцев не редки, их повести часто пишутся языком полным намеков, стилизованным, инструментованным на определенных звуках, или же ими описываются странные, необычайные действия и поступки [374]).

В 1924 г. один из бывших серапионовцев К. Федин, которого Горбачев охарактеризовал, как „колеблющегося между повестями под Чехова из дореволюционной эпохи, романтической фантастикой и революционно—исторической трагедией", написал большую „революционно—историческую трагедию" „Города и годы". Основной замысел автора—создать, пользуясь материалом, данным современностью, „роман тайн", который охватил бы широкую полосу жизни.

Но в выполнении своего замысла автор недостаточно последователен. Он слишком много хочет дать сразу: и сюжетный роман, и ряд бытовых картинок, и широкую картину мировой войны и революции, и их философию, и род национальной характеристики Германии и многое другое. Поэтому и литературные приемы в романе чрезвычайно разнообразны (рассказ, письма, приказы, лирические отступления, приемы народной песни, ирония, шаржи и т. д.). В композиции романа бросается в глаза прием как бы перестановкн глав—роман начинается с главы, по смыслу завершающей события.

Города и годы" разрабатывают, главным образом, тему гражданской войны. Эта тема является основной в русской революционной художественной прозе. Кроме уже упоминавшихся широких полотен „Железном потоке" Серафимовича и „В тупике" Вересаева, ей посвящены такие большие по об'ему произведения, как „Цемент" Ф. Гладкова,

„Мятеж“ и “Чапаев“ Фурманова, „Мятеж“ Буданцева, „Барсуки“ Леонова.

Во всех этих произведениях темы гражданской войны тесно переплетены с мотивами и темами личными, с бытовыми и жанровыми картинками, но гражданская война свегда остается главной темой.

Из небольшпх повестей и рассказов эта тема более или менее удачно развита в „Неделе“ Либединского, «Падении Даира» Малышкина, «Недавних днях» Аросева. „Барсуки“ Леонова и ряд произведений Вс. Иванова („Партизане“, „Бронепоезд № 14-69“) разрабатывают тему партизанщины.

Обратимся к рассмотрению стихотворной поэзии, явившейся в результате расслоения символизма.

Б. Эйхенбаум в книге „Анна Ахматова“ говоря о кризисе символизма, не обосновывает его социологически, но дает яркую картину литературного разложения этой школы.

„Распад символической школы стал ощущаться уже после 1909 г. когда прекратился журнал „Весы“. К этому времени начали появляться статьи и доклады, трактующие о сущности символизма, число которых еще увеличелось в 1910 г. Давно известно, что „когда первоклассные писатели данного периода словесности начинают анализировать то направление, которому сами прежде служили с юношеской ревностью,—значит от них недалека пора новых воззрений на жизнь и искусство“. Так случилось и с символистами. Блок вспоминает: „1910 год—это кризис символизма, о котором тогда очень много писали и говорили, как в лагере символистов, так и в противоположном. В этом году явственно дали о себе знать направления, которые стали во враждебную позицию и к символизму, и друг к другу: акмеизм, эго-футуризм и первые начатки футуризма“. (Предисловие к поэме „Возмездие“).

В 1910 г. Вячеслав Иванов и Блок выступают. в „Обществе ревнителей художественного слова“ с докладами о символизме. Этими докладами начинается полемика вокруг вопроса о символизме. В том же году В. Брюсов выступает с резким и решительным ответом—„О „речи рабской“, в защиту поэзии“ (Аполлон, № 9), протестуя против основного тезиса В. Иванова и Блока: символисты философы отделяются от символистов эстетов. В том же 1910 г. откололся от символистов М. Кузмин, напечатавши в „Аполлоне“ статью о „прекрасной ясности“ и положивший ею начало литературного направления, названного им „кларизмом„.

Еще более обострилось положение к 1912 г.„ Новый журнал символистов (главным образом—В. Иванова и А. Белого), „Труды и дни“ лишь подводил теоретические итоги—никакого живого значения для поэзии он не имел... Идеологическая позиция Вячеслава Иванова и самый характер его деятельности стали подвергаться осуждениям со стороны более молодых—брожение пошло глубже. Явилось разочарование: уже не только Брюсов, но и Кузмин, и Белый, и даже Блок стали чувствовать потребность в освобождении от правил и норм символического устава, формулированного В. Ивановым...“ Необходимость сдвига совершенно определилась. Началась полоса взаимных упреков, личных ссор, сложных

идейных кризисов и проч. „Надо было вернуться к искусству—вырваться из этой высокой, по безвоздушной „башни“ символизма. Надо было изменить отношение к поэтическому языку, который превратился в мертвый диалект, лишенный живого развития, живой игры. Надо было или создать новое косноязычие, новую дикую речь, или освободить традиционный поэтический язык от оков символизма и привести его к новому равновесию. Иначе говоря—встал вопрос о революции или эволюции.

Русская поэзия пошла обоими путями... Из рядов самого символизма, прошедшие школу того же В. Иванова и там же убедившиеся в необходимости реформы, пришли „акмеисты“. Они не порывали с традициями высокого искусства и смотрели на себя не как на разрушителей символизма, а как на его непосредственных продолжателей и законных наследников... Так и понимали свою миссию вожди „акмеизма“, ставшие во главе „Цеха поэтов“,—Н. Гумилев и С. Городецкий. Первый писал в своей декларации, характерно названной „наследие символизма и акмеизм“ („Аполлон“ 1913, № 1): „Для внимательного читателя ясно, что символизм закончил свой круг развития и теперь падает... Однако, чтобы это течение (т. е. акмеизм или адамизм) утвердило себя во всей полноте и явилось достойным преемником предшествующего, надо, чтобы оно приняло его наследство и ответил на все поставленные им вопросы. Слава предков обязывает, а символизм был достойным отцом»... Было заявлено об отказе от мистики и об ориентации на романское искусство, которое, в противоположность германскому, „любит стихию света, разделяющего предметы, четко вырисовывающего линию“. Выдвинуты были четыре имени в качестве новых учителей—Шекспир, Рабле, Вийон и Готье.

Одновременно явились и революционеры, потребовавшие радикальной ломки и отказа от всего прошлого опыта, от всех традиции высокого искусства... Такова была деятельность первых футуристов или „будетлян“

... „Считать акмеизм началом нового поэтического направления новой школой, преодолевающей символизм, неправильно. Акмеисты—не боевая группа: они считают своей основной миссией достижение равновесия, сглаживание противоречий, внесение поправок. Самая идея равновесия, прочности, зрелости, послужившая основанием для термина „акмеизм“, характерна не для зачинателей, а для завершителей движения. Фактически они даже не меняют традиций, а наоборот—являются еще более сознательными их хранителями. Символистам принадлежит заслуга восстановления Жуковского, Тютчева, Фета, они же заново заговорили о Пушкин, о Боратынском, о Языкове. Акмеисты расширяют эту область традиций—Мандельштам укрепляет классическую линию и об'являет: „Классическая поэзия—поэзия революции“.

Акмеизм—последнее слово модернизма. Для него характерно не установление каких-либо новых традиций, а частичный отказ от некоторых принципов, внесенных позднейшими символистами и осложнивших их собственную поэтическую практику. Недаром акмеисты выдвинули, в качестве главного своего учителя, Иннокентия Анненского, который боль-

ше других сохранил в неприкосновенности черты раннего символизма, еще называвшегося модернизмом или декадентством. Здесь сохранилась эстетическая позиция—то, с чего началось самое движение и для чего оно потом отклонилось, увлекшись религиозно-философским обоснованием своих художественных тенденций... Подчеркиванием своей связи именно с Анненским акмеисты свидетельствовали о себе, как о завершителях того большого круга, который в общем именуется модернизмом."[375])

Высокие достижения акмеизма—А. Ахматова и Мандельштам.

Центральной фигурой школы акмеизма надо считать Анну Ахматову. Первый сборник ее стихов—„Вечер" вышел в 1912 г., затем вышли „Четки" (1914 г.), „Белая стая" (1917 г.), „Подорожник" (1921 г.) и „Anno Domini" (1922 г.). Все пять сборников тесно связаны между собой единством тематического материала и настроений. Основное настроение—печаль любовных переживаний, основная тема—любовь. Анна Ахматова создала взволнованные и законченные афоризмы любви. Кроме этой основной темы, торжественными нотами проходит по творчеству Ахматовой тема смерти, в трактовке которой, как и в трактовке темы любви, сказывается глубокий драматизм. В любовной лирике Ахматовой редки пейзажи, но когда они у нее встречаются, она умеет одним штрихом нарисовать целую большую картину и „из заветного круга женской лирики незаметно, но отчетливо, во всех ее бесчисленных природных и культурных контрастах, выступает Россия".

Интересна в творчестве Ахматовой та тонкая живопись городов, которая часто служит фоном для ее любовных повестей. Особенно часто рисует она „пышный гранитный город славы и беды", где на площади „стоит в грозном нетерпении конь великого Петра".

Основные особенности поэзии Анны Ахматовой—лаконизм и энергия выражения. Она „утвердила малую форму, сообщив ей интенсивность выражения"[376]. Ее стихотворения большей частью состоят из трех или четырех фраз. Особенно же много у нее воспоминаний. Синтаксис Анны Ахматовой очень характерен: так, она наделяет особой силой союзы (особенно „а", „но", „и", „только"), которые обычно играют подчиненную роль, и ослабляет роль глагола, для ее стиля характерны наречия.

В метрическом отношении она закрепляет форму паузника, рзработанную символистами, но нередки у нее и чистые метры—чаще пятистопный ямб. Стихи ее не мелодичны и не напевны: у нее редки аллитерации и внутренние римфы, даже конечные рифмы часто заменены „рифмоидами"—неполными рифмами, что делает их менее заметными, любит она и enjembement. В общем ее стихотворная речь приближается к разговорной и создает впечатление изящного и остроумного интимного разговора.

Разговорная или повествовательная интонация ее стихов часто соединяется с патетическими вскрикиваниями, которые, заключая стихотворение, образуют патетическую концовку. Словарь Ахматовой также стремится к простоте разговорной речи: у нее нет специально поэтических слов и словосочетаний, она намеренно вводит некоторые словесные и сиктаксические прозаизмы („Этот может меня приручить", „Я думала: ты нарочно" и т. д.). Но уже в „Четках" такого рода прозаические речения контрастно сочетаются с торжеетвенными оборотами речи, впоследствии этот прием становнтся характным для Ахматовой:

Но иным открывается тайна,
И почиет на них тишина...
Я на это наткнулась случайно
И с тех пор все как будто больна.
(„Белая стая").

Часто употребляет Ахматова прием образования и игры боковыми смыслами слова, нарушающими обычные словесные ассоциации, вследствие чего иногда самые обыкновенные слова (бездельница, лесопильня и др.) кажутся у нее новыми, ею выдуманными. Образование этих смысловых оттенков часто достигается ею при помощи противоречи-

вого сочетания слов, например: „Подари меня горькою славой“, прости меня, мальчик веселый, совенок замученный мой“, „Смотри, ей весело грустить
Такой нарядно-обнаженной“,., и др.

Ахматова почти совершенно не употребляет метафор, обогащающих язык, и взамен их, для той же цели, вводит слова церковно-библейской речи, сочетая ее с разговорной и частушечной, которая тоже нередка в ее стихах.

Особенность ее словесной формы—эпиграмматичность. У Ахматовой почти в каждом стихотворении в краткой законченной формуле высказано какое-либо обобщение иногда эта формула—не обобщенное суждение, а точно и тонко воспринятое явление внешнего мира, или остро переданное непосредственное ощущение.

„Отсутствию напевности, мелодического элемента в формальном строении стихов Ахматовой соответствует в плане психологического рассмотрения затушеванность элемента эмоционального. Точнее говоря, эмоциональные колебания душевной жизни, перемены настроения передаются ею не непосредственно, лирически, а отражаются сперва в явлениях внешнего мира. И здесь опять мы имеем дело с основной чертой в поэтическом облике Ахматовой: она не говорит о себе непосредственно, она расказывает о внешней обстановке душевного явления, о событиях внешней жизни и предметах внешнего мира, и только в своеобразном выборе этих предметов и меняющемся восприятии их чувствуется подлинное настроение, то особенное душевное содержание, которое вложено в слова. Это делает стихи Ахматовой душевно строгими и целомудренными: она не говорит больше того, что говорят самые вещи, она ничего не навязывает, не об'ясняет от своего имени“[377].

Лирическая эмоция обычно обрастает у Ахматовой сюжетом, и целый ряд ее стихотворений может быть назван маленькими повестями, новеллами, рассказанными в форме обращения ко второму лицу или в форме письма.

„В итоге всего этого перед нами встает яркий образ главной героини этого лирического романа“, образ, говорящий о „неизменно женском“.

Действительное преодоление символизма принадлежит футуристам. „Они обращались со своими лозунгами не столько к литературным кругам, сколько к массам—к той толпе, на которую жрецы высокого искусства всегда смотрели с презрением. Их выступления носили характер общественный, боевой. Они ошеломляли толпу своими опытами „заумной“ речи, своими грубыми метафорами, своим стремительным натиском на все авторитеты... Это было настоящее восстание—о порядке, о равновесии, об отцах и о преемстве не было речи... На самом деле здесь—не простая антитеза, а отношение гораздо более сложное. Сами футуристы, конечно, многое восприняли от символизма. Но важно одно—что они поставили ребром вопрос о поэтическом языке, вернулись заново к проблеме „слова, как такового и отказались от пользования высокими традициями символической школы. Их пафосом было не примирение, не сглаживание обнаружившихся противоречий, а обострение. Они сознательно и намеренно снижают искусство, как это неизменно повторяется в такие критические эпохи. Возрождается сатира и вообще комический стиль...

Они наносят решительный удар преобладавшему в русской поэзии XIX века культу малых лирических форм (элегия, романс) и роднятся с поэзией XVIII века—с одой и сатирой. В XIX веке им ближе всего не Пушкин, не Тютчев, а Некрасов с его тенденцией к оде и особенно с его пафосом „снижения“ языка и форм... В их лозунгах ожили некоторые из тех традиций, которые казались давно похороненными. В частности у Хлебникова, с его „корнесловием“ и тягой к древне-русскому словарю и к замене иностранных слов русскими новообразованиями мы

видим возрождение архаистической линии Шишкова. Этот филологизм, ставший на место религиозно-философских штудий символистов, характерен для всего русского футуризма“[378]).

В 1912 г. вокруг издательства „Петербургский глашатай“ (с И. Игнатьевым во главе) сплачивается группа эго—футуристов, которая, хотя и прикрывается именем футуризма, но из общего течения явно выпадает. Во главе этой группы стоял Игорь Северянин, талантливый, но чрезвычайно быстро исписавшийся поэт.

Эго-футуристы провозгласили устами Игоря Северянина:

Для нас Державиным стал Пушкин,—
Нам надо новых голосов!
Душа утонченно черствеет,
Гнила культура, как рокфор...
Но верю, я завеет ветер!
Как струны, брызнет сок амфор!

Они считали себя борцами против буржуазной культуры:

Что же делать, если все, неукладывающееся в благопристойный „шар“ господина Буржуа, нездорово и сумасшедше. (И. В. Игнатьев. Эго-футуризм. 1913 г).

На самом деле эго-футуристы только приспособляют поэзию к запросам модернизированного города.

Главным пунктом программы эго-футуристов был эгоизм, облеченный в одежды аморализма, словесные новообразованные, новые темы, призыв к жизни, но скоро приемы Северянина стали шаблонными, а темы сузились до пределов салонного эротизма, чуждого жизни эстетизма, воспевания «мороженного из сирени», «ананасов в шампанском» и дам полусвета.

Ритмы их певучи и гладки, как и у символистов.

Московские кубо-футуристы восстали против эго-футуристов и выступили в 1909 г. сборником „Садок судей“ в защиту слова как такового.

„Футуризм, по мнению Троцкого, явился отражением в искусстве той исторической полосы, которая началась в середине девятидесятых годов и непосредственно влилась в мировую войну. Капиталистическое человечество прошло через два десятилетия небывалого хозяйственного под'ема, который опрокидывал старые представления о богатстве и могуществе, вырабатывал новые масштабы, новые критерии возможного и невозможного, толкал из-под спуда людей на новые дерзновения.

Между тем официальная общественность жила еще автоматизмом вчерашнего дня. Вооруженный мир при дипломатических заплатах, пустопорожняя парламентская стряпня, внешняя и внутренняя политика, основанная на системе предохранительных клапанов и тормозов,—все это тяготело и над поэзией, в то время, как накопившееся в воздухе электричество предрекало большие разряды. Футуризм явился их «предчувствием» в искусстве“[379]).

Носителем этого „предчувствия“ была люмпен-интеллигентская среда.

Вопрос об отношении русского футуризма к итальянскому—неразз занимал историков литературы и критиков. Первый „Манифест о футуризме“ был опубликован Маринетти в газете „Фигаро“ в Риме 20 февраля 1909 г. Этот манифест возвестил новую идеологию индустриального урбанизма в поэзии. „Тогда как литература до сего времени превозносила бездеятельную мечтательность, экстаз в сон, мы хотим превозносить агрессивное движение, лихорадочную бессоницу, быструю ходьбу, опасные прыжки, пощечину и удар кулака!“... „Мы об‘являем, великолепие мира обогатилось новой красотой,—красотой быстроты!“ „Мы хотим прославить войну—единственную гигиену мира!“.

В основе своей русский футуризм отличен от западного, хотя и имеет с ним некоторые сходные черты. Так В. Шершеневич, правда, скоро ставший противником футуризма, но еще футурист в 1916 г., пишет:

„Дни и секунды напоены доппингом и мчатся с быстротой сорока часов в секунду. Старая поэзия в кружевах луны, баркаролл, прогулок по озеру логики с господином разумом, с которым она состояла в незаконной связи и от которого родила пару рахитичных детей—натурализм и символизм, эта поэзия скончалась от истощения“ („Зеленая улица“).

Там же говорит он о машине, столь излюбленной итальянскими футуристами:

„Машина пронизала своим визгом каждую секунду“. И почти одинаковыми с Маринетти выражениями призывает:

„Научитесь же ценить и понимать единственные красоты мира:

„Красоту формы и красоту быстроты“!

Однако русский футуризм никак нельзя считать „тождественным или сходным явлением с футуризмом итальянским, со школой Маринетти. Маринетти—типичный поэт эпохи максимального капиталистического развитияи ее командующих классов. Он преобразует язык в смысле максимальной точности и телеграфической сжатости; он любит ритм машин и голос митральезы и ненавидит всякую старину. Наши ранние футуристы часто превращают язык в богатейшие совокупности звучаний, выражающих неопределенные, неуловимые, чисто-эмоциональные переживания; вместо телеграфной суффиксной бедности—у нас сложнейшее нагромождение суффиксов филолога Хлебникова. У многих из ранних русских футуристов—сильная ненависть к городской культуре...

Таким образом, если наши футуристы назвали себя так же, как ученики Маринетти, то виною, вероятно, во-первых, их социальная и политическая наивность и увлечение тем, что Маринетти—тоже бунтарь в искусстве, во-вторых, соблазнительность названия, переведенного Хлебниковым красивым словом «будетляне»[380].

Велемир Хлебников (1885—1922)—один из наиболее талантливых „заумников“ в группе футуристов.

В. Маяковский называет его „Колумбом новых поэтических материков, ныне заселенных и возделываемых его последователями“.

Среди тем Хлебникова особенно интересна тема о числах. Числах, которым он придавал какое-то мистическое значение.

„Ясные звезды юга разбудили во мне халдеянина"—посвящена большая часть его произведений, в большинстве незаконченных, исключая разве повести в стихах „Зангези" (1922 г.). Несмотря на такую незаконченность, он оказал большое влияние на своих последователей своими новыми приемами и новым отношением к языку. Для него слово —самостоятельная сила. Заумный язык его исходит из двух предпосылок, формулированных самим Хлебниковым:

1) Первая согласная простого слова управляет всем словом—приказывает остальным.

2) Слова, начатые одной и той же согласной, об'единяются одним и тем же понятием и как бы летят с разных сторон в одну и ту же точку рассудка. Каждый согласный звук есть не только звук, согласный звук, „есть имя неделимое, тело языка".

Таким образом, для него слово организует материал чувств и мыслей, и на одном корне он часто строит целое стихотворение, например таковы его знаменитые смехачи. Многие неологизмы его вошли в литературу.

Если „заумь" Хлебникова действительно внесла нечто новое и смогла что либо дать русской литературе, если Хлебников создавал новые слова не нарушая законов языка, то роль Крученых именно в том и состояла, чтобы игнорировать всякие законы языка. Его творчество является как бы лабораторией, где разрушаются старые формы поэзии.

В 1909—10 г.г. начал свою литературную деятельность В. Маяковский, ставший впоследствии наиболее крупным представителем кубо-футуристов. Главное его литературное значение—в разрушении поэтических канонов символизма. В своих произведениях культивирует Маяковский „недозволенные" прежде в поэзии слова, образы, сравнения, часто развертывает до гротеска метафоры (пример—„пожар сердца" в „Облаке в штанах"); в области ритмики идет по линии преодоления мелодического напевного стиха символистов. По словам Горбачева, „Маяковский дробит стихи на неравные, быстро меняющиеся размеры, ритмические периоды, к тому же еще разбитые набором на строчки самой различной, и большей частью несоответствующей ритмической периодичности, длины. В строчках этих, к тому же, благодаря обилию рифмовок рядом стоящих слов—то кончающих, то начинающих ритмическую строчку, то находящихся внутри ее,—чередование, порядок, границы ритмических периодов еще более разрушаются, мелодичность тускнеет, на первый план вылезает слово, в его подчеркнутом фонетическом составе и смысловом значении.

Маяковский несомненно преодолел мелодическую полосу развития русской поэзии, максимально приблизив свои стихи к разговорной и ораторской речи, создал манеру максимально противоположную символической, особенно бальмонтовскому, от Верлэна заимствованному принципу музыкальности"[381]).

В неточных рифмах А. Блока были намечены основные элементы рифмовой техники Маяковского. Новаторство Маяковского—в усилении элемента диссонанса по направлениям, более слабо намеченным у предшествующих поэтов. Он систематически и многократно употребляет уже сформировавшиеся категории. Очень широко пользуется он приблизительной рифмой, не принимая в расчет заударные гласные и об'единяя гласные переднего ряда с гласными заднего, не обращая при этом внимания на различие в твердости или мягкости предшествующего согласного (хитрость: вытряс, Морзе: заерзал), Часто отсекается им *Й* во всех морфологических категориях после гласных (колесе: колизей). Часты случаи отсечения замыкающего согласного (сразу: разум). Широко распространены у Маяковского неравносложные рифмы (искали б скальп). Треть всех неточных рифм Маяковского—составные рифмы. Он „широко пользуется в составной рифме вполне самостоятельными двусложными словами с полным вещественным значением, не составляющим с предшествующим словом тесно связанной акцентной группы, противопоставляя такую двухударную группу обычному, большей частью дактилическому окончанию, напр. лед щеки: летчики... В чтении Маяковского и его подражателей второе ударение не скрадывается, а звучит вполне отчетливо (иногда—даже сильнее, чем первое).

Таким образом принцип неравного распределения динамических весов и, параллельно с этим, неравномерного распределения смысловых единиц (две динамические и смысловые

единицы в сочетании с одной), затушеванный в составной рифме обычного типа, выступает у Маяковского, как обнаженное несоответствие"[382]).

Синтаксис Маяковского, как и остальные элементы его творчества,—ярко выраженная антитеза синтаксису символистов. Переходной ступенью между ними была поэзия Анны Ахматовой, в разговорно-речевых интонациях которой уже намечались особенности синтаксической природы Маяковского. Язык Маяковского краток и пестрит неполными предложениями. Полные же предложения совершенно лишены повествовательной интонации. По словам Б. Арватова, „неполнота предложений является синтаксическим лицом Маяковского,—превращается у него в принцип работы над речью"[383]).

Речь Маяковского—это ораторская разговорная речь с установкой на устную интонацию. Наиболее известные его произведения: „Облако в штанах", „Мистерия—буфф", „Война и мир". „150.000,000", „Ленин". Поэма „150 000.000 изображает борьбу мирового пролетариата, воплощенного в образе русского Ивана, с мировым капиталом, воплощенным в образе американского президента Вильсона.

Таким образом, основным в русском футуризме было восстание против традиционного языка, старого литературного словесного и ритмического канона. Особенно же восстал футуризм против ученого и условного языка символизма, во имя права говорить языком современной улицы. У ранних футуристов резкого протеста против импрессионизма нет, и многие стихи Хлебникова, Маяковского, Бурлюка ярко импрессионистичны. Напр., Д. Бурлюк в «Садке судей» II:

Будем кушать камни, травы,
Сладость, горечь и отравы,
Будем лопать пустоту,
Глубину и высоту,
Птиц, зверей, чудовищ, рыб,
Ветер, глины, соль и зыбь!..

Символизма, в смысле аллегорических образов и двойного плана произведений, футуризм также не отрицал—главная борьба шла с поэтическим языком символистов и идеологическими их устремлениями.

Но перед войной футуристы еще не были организованной группой. Это «видно уже из того, что в иных своих изданиях того времени они ожесточенно нападали на тех самых писателей, которые вскоре должны были стать важнейшими деятелями движения (напр., в «Первом журнале русских футуристов», 1914 г., нападки на Пастернака и Асеева), или превозносили таких, которые через 2—3 года стали принципиальными противниками футуризма"[384]).

„В русском футуризме была еще одна группа, совершенно непохожая на другие, имеющая свою физиономию и свои технические приемы. Эта группа поэтов, сконцентрировавшихся вокруг основанного Сергеем Бобровым издательства «Центрифуга». С этой группой связаны сам Бобров, ранний Н. Асеев и Борис Пастернак"[385].

Бобров дал своеобразное сочетание чистой лирики с стилистическими и техническими достижениями кубо-футуристов.

Творчество Пастернака чрезвычайно своеобразно: связанный с традициями поэзии пушкинской эпохи, он вобрал в свое творчество все новейшие достижения поэзии, начиная Малармэ и кончая прозой А. Белого

и русским футуризмом. Особенного мастерства достигает он в музыкальном сплетении в одном стихотворении различных тем. Это основной прием его творчества и большое техническое достижение.

„Истоки асеевского творчества лежат в дореволюционном прошлом. Поэтическое прошлое Асеева заслуживает внимания. Асеев в свое время был достойным товарищем по оружию Хлебникова, Петникова, Маяковского, Божидара—словом, принадлежал к группе поэтов, филологическая революционность которой сыграла большую роль в истории русской поэзии нашего века. Асеев принимал посильное участие в обновлении поэтического словаря, синтаксиса, смысла, образа, хотя ему и принадлежала не руководящая, а лишь популяризаторская роль“[386].

Асеев прошел многие этапы развития. Он не чужд был Брюсовского безразличия к миру, эстетной напевности, идущей от Иннокентия Анненского, отголосков символизма, чуть ли не глоссалолии А. Белого. К годам мировой войны стихи его уже выработались и получили своеобразную окраску. Восприняв революцию, он стал „соловьем стальным“ и—

Ему захотелось—в одно ярмо
С гудящими всласть заводами.

Особенность его формы—исключительная установка на звук и ритм. Лучшее его достижение баллада „Черный принц“. Ему „принадлежит не последняя роль в шлифовке и распространении поэтической культуры“[387]).

В 1919 г. декларацией, напечатанной 30 января в „Сирене“—(Воронеж), была создана последняя, сколько нибудь заметная и нашумевшая школа в русской поэзии XX века—имажинизм. Школа эта вышла из футуризма, но резко себя ему противополагала.

Главой „имажинистов“ (от „image“—образ) стал Вадим Шершеневич.

Социальные корни имажинизма те же, что и футуризма. Так же, как футуризм и символизм, он зародился на Западе и был пересажен на русскую почву, подвергшись значительным изменениям. По мнению Львова-Рогачевского, название «имажинизм» было подсказано словами лидера английских футуристов Эзры Паунда («Мы не футуристы... Мы, Вортицисты, а в поэзии „Имажисты“), приведенными в статье Зинаиды Венгеровой „Английские футуристы“ (Сб. „Стрелец“, П. 1915 г.).

Во главу угла имажинисты поставили образ: поэт работает словом в образном его значении...

„Образ и только образ. Образ—ступенями от аналогий, параллелизмов, сравнения, противоположения, эпитеты сжатые и раскрытые, приложения политематического многоэтажного построения—вот орудие производства мастера искусства. Всякое иное искусство—приложение к «Ниве»... Передай, что хочешь, но современной ритмикой образов. Говорим современной, потому что мы не знаем прошлой...

Всякое содержание в художественном произведении так же глупо и бессмысленно, как наклейки из газет на картины“...

Так писали имажинисты в своей декларации.

Имажинизм был реакцией и против музыкальности символизма и против вещественности акмеизма. Таким образом, хотя имажинисты и отрицали за собой всякую литературную традицию, они явились естественным этапом развития русской поэзии.

„Свою апологию образа имажинисты ставили в связь также с быстротой темпа современной жи³ни. По их мнению, образ—самое ясное, лаконичное, наиболее соответствующее веку автомобилей, радио-телеграфа, аэропланов... „Что такое образ?—Кратчайшее расстояние с наивысшей скоростью". Во имя этой скорости передачи художественных эмоций имажинисты, вслед за футуристами,—ломают синтаксис—выбрасывают эпитеты, определения, предлоги, сказуемые; ставят глаголы в неопределенном наклонении"[388]. Та же апология образа заставляет имажинистов отдавать предпочтение свободному стиху—„свободный стих составляет неот'емлемую сущность имажинистской поэзии, отличающейся чрезвычайной резкостью образных переходов". Желая вызвать у читателя максимум внутреннего напряжения имажинисты соединяют в образе «чистое с нечистым», употребляют самые грязные и циничные выражения.

Имажинист А. Мариенгоф пытался доказать, что „предельное сжатие имажинистской поэзии требует от читателя наивысшего умственного напряжения,—оброненное памятью одно звено из цепи образов разрывает всю цепь". (А. Мариенгоф. Имажинизм. 1920).

Но В. Шершеневич, который любил выступать, как лидер имажинистов, заявлял: „Попытка Мариенгофа доказать связанность образов между собою есть результат недоговоренности". По его мнению, «необходимо, чтоб каждая часть поэмы (при условии, что единицей меры является образ) была закончена и представляла самодовлеющую ценность, потому что соединение отдельных образов в стихотворение—есть механическая работа, а не органическая, как полагают Есенин и Кусиков. Стихотворение не организм, а толпа образов, из него без ущерба может быть вынут один образ или вставлено еще десять. Только в том случае, если единицы завершены, сумма прекрасна»... Для него «победа образа над смыслом и освобождение слова от содержания тесно связаны с поломкой старой грамматики и неграмматическими фразами», напр.: «доброй утры»! «Он хожу»! (В. Шершеневич. 2×2=5. М. 1920).

Следствием таких устремлений были не художественные творения, а каталог образов. У В. Шершеневича есть даже стихотворение под этим заглавием. К счастью для имажинистов, большинство их стихотворений (исключая Шершеневича) не соответствовали их теории.

Несколько позднее имажинисты отступили от требования „каталога образов". В их декларациях звучат уже иные ноты..

„До сих пор был только эклектизм образов. Отныне должно быть единство образов. Не должно быть случайных образов. Все образы должны быть об'единены кругом монистического приятия действительности через выдержанность образов или из какого-либо жизненного уклада или из какой-либо духовной области,"—говорит И. Соколов.

(Ипполит Соколов. Имажинистика. Орднас. 1921).

„В произведениях наших вместо механической смеси образов—их химическое соединение, некий органический сплав“ говорит И. Грузинов. (И. Грузинов. „Имажинизма основное“ М. 1921).

„Малый образ теряет федеративную свободу, входя в органическое подчинение образу целого,“ говорится в „Почти декларации“ (1923 М. „Гостиница для путеш. в прекрасном“. Русский журнал. № 2).

Нового имажинизм привнес в русскую поэзию очень мало.

„Если имажинизм устремление к новизне образов, то ведь он стар, как искусство. Художественное творчество всегда связано с рождением новых образов и там, где нет новизны образов, нет и творчества...

Если имажинизм есть пышность и богатство махровых, расплывчатых, музыкально построенных образов, чуждых классической простоте, то такой имажинизм можно найти у отдельных поэтов, одаренных необузданной фантазией и расплывчатым воображением. Такие поэты могут принадлежать к разным школам, разным течениям и разным эпохам. Тут и Малармэ и Маринетти, и Верхарн, тут и Фет, и Бальмонт и даже Игорь Северянин, и Владимир Маяковский“[389]).

„В общем имажинисты в некоторых направлениях сделали ту же работу, как и футуристы: разрабатывали новую рифму, новые формы свободного стиха и т. д.; кое в чем продолжали и разработку языка, хотя много осторожнее. Что до самостоятельного вклада в литературу, то им можно признать лишь одно положение, выставленное имажинистами позднее: необходимость поэта „организовывать“ строй образов. Поэты других направлений (в том числе и футуристы) не обращали, сознательно, внимания на единство образов в одном произведении. Имажинисты поставили, как принцип, что все образы должны быть подчинены основному стилю стихотворения. Эта мысль, по существу правильная, составляет самое ценное из того, что дали имажинисты, притом уже не только в теории, но и на практике, в своих стихах“[390]).

Несмотря на бескнижные годы 1919—1920 имажинистам удалось издать несколько сборников и около 30-ти книг произведений отдельных поэтов. В некоторых из этих сборников—„Явь“, „Мы“, „Конница бурь“ наряду с имажинистами участвовали эгофутуристы, символисты, крестьянские и даже пролетарские поэты. Другие уже целиком выходят под этикеткой „Имажинисты“. Таковы: „Коробейники счастья“ (Кусиков, Шершеневич), „Плавильня слов“ (Есенин, Мариенгоф, Шершеневич), „Харчевня зорь“ (Есенин, Мариенгоф, Велемир Хлебников), «Золотой кипяток» (Есенин, Мариенгоф, Шершеневич), „Звездный бык“ (Кусиков, Есенин). В 1920 г. к имажинистам примкнул Рюрик Ивнев. Самый талантливый из имажинистов, несомненно Сергей Есенин. Но он имажинист более в теории, чем на практике, да и примыкал он к имажинизму лишь временно. Зато «последовательными имажинистами» были Вадим Шершеневич и Анатолий Мариенгоф.

В. Шершеневич в 1911 г. выпустил сборник „Весенние проталинки“ в стиле Бальмонта вслед за этим в 1913 г. в Москве выходит сборник „Carmina“ в стиле Блока. Здесь он грустит

„В кабаке за околицей, упиваясь тяжелым вином“... Или обращается к прекрасной даме:

„И горят за мятельной вуалью
Твои очи, святая жена,
И душа залитою печалью,
Как огнем мотылек, сожжена“.

В том же году в Петербурге выходят его новые сборники «Романтическая пудра» и „Экстравагантные флаконы“ в стиле Северянина.

Здесь он говорит:

Обращайтесь с поэзами, как со светскими дамами,
В них влюбляйтесь, склоняйтесь перед ними мольбами,
Не смущайте их душу безнадежными драмами,
Но зажгите остротами в глазах у них пламя.
Нарумяньте им щеки, подведите мечтательно
Темносиние брови, замерев в комплименте,
Уверяйте их страстно, что они обаятельны,
И на бал выезжая, их в ленты оденьте.

Под влиянием Маяковского В. Шершеневич проходит полосу футуризма, а затем становится имажинистом.

Несомненно, однако, что Шершеневич много и упорно работал над поэтической формой и техникой. У него есть остроумные и неожиданные аналогии образов, новые ассонансы и диссонансы, необычайные рифмы.

Много он сделал и для теории и практики свободного стиха, „Но это еще не все. Стремясь создать форму минус содержание Шершеневич доказал, насколько это утопично... Мука душевной бессодержательности и опустошенности—вот содержание поэзии Вадима Шершеневича“[391].

Так же, как и Шершеневич, Анатолий Мариенгоф—урбанист, исходит от футуризма и находится под влиянием Маяковского. Но если на Шершеневича влияет Маяковский 1909—15 г., то на Мариенгофа—Маяковский 1916—21 года, и он идет „площадям себя вылить“. Так же, как и Шершеневич, Мариенгоф аморалист и создает упадочные, антижизненные по содержанию вещи.

С. Есенин и А. Кусиков—прошли школу символизма и идут от коллективного творчества, народной легенды и поэзии Кольцова, Тютчева, Фета.

Александр Кусиков начал с подражания Блоку и Бальмонту, а в сборнике «Сумерки» он уже увлекается Северянином и пишет:

В бирюзовых аллеях кисловодского парка,
В акварели ажурной, под лазурным зонтом,
Солнце льется, смеется золотисто и ярко
И баюкает сердце в гамаке золотом.

Но уже в коллективном сборнике «Жемчужный коврик» он нашел свой стиль, возвратившись к образам своей родины—горного аула Северного Кавказа. Основной тон лирики Кусикова—надрыв, двойствен-

ность—город и горный аул. Это особенно ярко в сборниках «В никуда» и «Коевангелиеран». В его творчестве—„два сердца, два сердца живых, два сердца трепещущих разно". На фоне революции эта двойственность стала еще отчетливее. Как и Мариенгоф, он «поставил все на Октябрь» и рисуя в поэме „Аль-Кадр" старый мир в образе пня с его утратами, обращается к нему со словами:

„Знай же пень, кто однажды познал,
Что за далями дали есть,
Значит новых надежд белизна
Для него распушилась в песнь".

Пролетарская поэзия не есть поэзия созданная исключительно выходцами из рабочей среды. Пролетарский писатель—всякий писатель, стоящий на точке зрения пролетариата, хотя, конечно, вполне естественно, что большинство пролетарских писателей—рабочие по происхождению[392].

Социалистическая поэзия зародилась в 30—40-х г.г. XIX в., когда среди русской интеллигенции стал впервые распространяться социализм. Представители этой поэзии в 40-х годах—Н. Огарев, в 60-х—М. Михайлов, в 70-х—П. Лавров (между прочим, автор известной песни „Отречемся от старого мира"), Вера Фигнер, Феликс Волховский и др., в 80-х г. П. Я. (П. Якубович). Близко к этому потоку развивается и творчество Некрасова.

Тогда же, в конце 80-х годов появились и первые рабочие—поэты: Ф. Шкулев, Е. Нечаев и др. Стихи обоих отнюдь не были пролетарскими, в них, в никитинско-суриковском духе, высказывались надежды на божью помощь, мечты о возврате в деревню, о собственном домишке, лошадке. В 90-х годах их поэзия постепенно начинает проникаться социалистическими настроениями, и Шкулев пишет известную у нас песню „Мы кузнецы и дух наш молод, куем мы к счастию ключи"... Тогда же, в середине 90-х годов поэт—интеллигент Л. П. Радин становится пролетарским поэтом из поэта—социалиста, то-есть переходит на точку зрения рабочего класса. Ему принадлежит песня „Смело, товарищи, в ногу". В 1905 г. пролетарскими поэтами—интеллигентами становятся Евгений Тарасов (автор русского перевода „Интернационала"), Денин и др. Таким образом в середине 90-х годов социалистический и рабочий потоки поэзии сливаются в пролетарское русло.

Хотя после 1905 года в пролетарской поэзии уже реже звучат демократически-революционные ноты и чаще—ноты пролетарски-классового мироощущения, но до октября им все-таки уделяется очень значительное место и ими в значительной степени пронизан „первый пролетарский сборник", изданный в 1914 г. под руководством Максима Горького. До 1917 г. в издательствах „Трудовая семья", „Прибой" и „Парус" вышло еще несколько сборников пролетарской поэзии. Уже тогда выступили Самобытник—Маширов, Кириллов, Герасимов, Гастев, Ив. Логинов, Ив. Филипченко, Аксень-Ачкасов (Илья Садофьев), Александр Поморский, Демьян Бедный и др.[933].

Но только после Октябрьской революции широко развернулось пролетарское творчество. Только после Октября пролетарская поэзия оказалась способной противопоставить себя, как поэтическую силу литературно-художественным течениям прошлого. Октябрьская революция бросила пролетарских поэтов в романтический пафос и заставила их высоко поставить себя, как поэтов, и свою поэзию.

Илья Садофьев слагает восторженный гимн «Пролетарским поэтам».

Поэтов ярче, и счастливей, и бессмертней нас—
Наша планета еще никогда не рождала...
Нашими устами песнь несметных масс
Величьем небывалым впервые зазвучала...

Кириллов называет рабочих поэтов «пророками», которые—

„Пришли в предрассветной мгле
Раскаленные выковать строки,—
Светлый гимн грядущей земле".

А в известном его стихотворении „Мы" он восторженно восклицает:

Все—мы, во всем мы, мы пламень и свет побеждающий,
Сами себе Божество, и Судья, и Закон.

Эти гордые слова имеют целью выразить мощь опирающихся на массы поэтов.

В стихах пролетарских поэтов часто выступает образ суровой, огненной, железной музы.

В тематике пролетарских поэтов первое место занимает завод, фабрика, как место коллективного труда пролетариата.

В капиталистической своей форме завод вызывает мрачные песни. Это „жилище неволи", это «черный катафалк», „железные тюрьмы", „чугунные темницы", где „труб потушенных свечи застят звездные струны, звон похоронный мечет гроб болванки чугунной", где „труба—облитый ржавой кровью и преградивший вход палач". Но чаще завод преломляется в психике пролетарского поэта под другим углом: завод—колыбель „многотысячных дружин", завод организует, закаляет и снаряжает в бой класс, который „растет из железа".

„Сколько звона, сколько пений
Птица искра—мысль зовет.
Как люблю тебя, весенний
Искропламенный завод.
(Герасимов).

„Хор гудков—Язык вселенной
Гимн—единства, гимн—Труда,
Пробужденье мысли пленной,
Сердца к сердцу—провода,
Человеку—Богу песня—Победителю, борцу,
Созидателю—Титану, неустанному творцу".
(Илья Садофьев).

Образ завода позволяет наиболее ярко выявлять мотивы социальной лирики, мотивы классовой борьбы, ненависти к капитализму; пролетарская поэзия социальная по преимуществу, и поэтому центральное место в ней занимают мотивы борьбы. Даже „хмурая труба... мрачно думает вздыхает про борьбу“ (Гастев). Борьба эта, освещенная идеалом коммунизма стремится не только к разрушению мира старого, но и к созданию нового „дерзостного башенного мира“ (Гастев), и очень часто звучит мотив сознания роли, силы и значения труда. Коммунистический идеал придает пролетарской поэзии интернациональный характер: „Мы всюду“ (Гастев), пролетарий—„гражданин всей вселенной“ (Самобытник) и „земли властелин“ (Кириллов). В пролетарской поэзии—возвеличение массы своего класса:

„Гудит по земле это имя в несметных вещах,
В деревьях, камнях и металлах,
В доках фабричных и арсеналах,
На печатных станках,
В затаенных и страшных глубинах
Книг громадных, прочитанных книг голубиных,—
Буквы имени вещего, золотом кованных касс
Блещут буквы,—то имя проснувшихся масс“.
(И. Филипченко).

Свое право на «славу слав» (Филипченко) пролетариат приобрел тем, что все в мире он «создал из мускулов, сгустков и мышц собственных нервов, нервущихся жил“. (Малашкин).

Труд воспринимается тоже, как борьба—борьба с природой: «Труд человека и труд природы—два мощных русла в теченьи безмерном и грозном—двух змей безконечность, обвивших друг друга смертельным об'ятьем». (Якубовский).

Пролетарская поэзия воспевает труд коллективный, и как отличительная черта этого упорного коллективного труда, выдвигается его дерзновенность, его бесстрашие перед каким угодно посягательством. Пролетарий бесстрашен, всеоб'емлющ, «дерзок и упрям».

„Я выпил сотни солнц
И все мне мало“.
(Александровский).

„Мы все возьмем, мы все познаем,
Пронижем глубину до дна“.
(Герасимов).

„Во имя нашего завтра—сожжем Рафаэля
Разрушим музей, растопчем искусства цветы“,.
(Кириллов).

Отличие пролетарской поэзии—трудовое мироощущение. Даже силы природы изображаются средствами «трудового фронта»: „Небесный завод“, «Утро... взносило красный кирпич» (Казин), «Весна-ткачиха у села» (Обрадович), «Трудовой день солнца» (Безыменский)—примеры можно продолжать до бесконечности.

Тема Октябрьской революции—одна из центральных тем пролетарской поэзии. Мыслится революция исключительно, как низвержение буржуазии—нет демократического воспевания водворения политических свобод. Пролетариат наделяется мессианскими чертами—„Железный мессия".

„Думали явится в звездных ризах
В ореоле божественных тайн,
А он пришел к нам в дымах сизых,
С фабрик, заводов, окраин".
(Кириллов).

Поэтому пролетарская поэзия пронизана мотивами своеобразного советского патриотизма.

„Пусть каждый будет словно Минин
Советской родины своей".
(Герасимов).

Значительное место занимают в пролетарской поэзии темы города и деревни. Предпочтение отдается всегда городу. Взаимодействие города и деревни понимается, как индустриализация последней. Из «огнеликого», «гордого», «магнитного» города—«поля, поля, для вас, из городских кварталов солнце лучистое, сердце принес я». (И. Доронин). «Сотни электрических жал вонзились в сердца избяные и мужичьи. В вековой слепоте окон, закопченых лучинами,—вспыхнули созвездья. Прорезались новые глаза на мир». (Герасимов). Однако, и в пролетарской поэзии нашли отражение крестьянские прослойки психики пролетария.—«Сколько счастья и путаницы, я какой-то расколотый весь,—синь полей—моя вечная спутница, рев машин—колыбельная песнь... Здесь приводы, моторы и клапаны, там: овраги, пастух Пахом... (Александровский).

То же наблюдается у Тихомирова, Бердникова, Доронина, Шведова и других.

Внутри пролетарской поэзии можно наметить три главных течения. «Первое течение открывает петроградский пролеткульт, который вбирает в себя все главные силы, возникшие в дореволюционное время: Гастев, Самобытник, Садофьев, Кириллов, Ионов, Крайский, Бердников, Поморский, Тихомиров и др. Эта группа, полная еще традиций революционно-гражданской поэзии, когда было провозглашено пришествие «Железного Мессии» (Кириллов), когда был дан первый величавый абрис „Пролетария" (Самобытник) и впервые в железных ритмах прозвучало строительство «башенного мира» (Гастев). Московский и провинциальные пролеткульты в первое время, в сущности, примыкают к этому общему течению. Второе течение складывается к 1920 г.—это группа «Кузница»; и, наконец, третье течение—ряд молодых пролетарских и комсомольских поэтов, об'единившихся в конце 1922 г. вокруг группы «Октябрь». Эти два течения, сменившие первое, являются в настоящее время основными течениями пролетарской поэзии, вполне определившими свои взгляды на задачи творчества и развившими их в форме деклараций»[394]).

Группу „Кузницы“ образовал в 1920 году кружок писателей (В. Александровский, Василий Казин, С. Обрадович, Н. Полетаев, Семен Родов, М. Герасимов, В. Кириллов, И. Филипченко, Г. Санников и др.), вышедших частью из Московского, частью из Петроградского пролеткультов, влившихся в литературный отдел наркомпроса и начавших выпускать при нем журнал «Кузница». В 1921 г. „Кузница“ выпустила маленькую декларацию, в 1923 г. уже обширная декларация этой группы подвела итоги пролетарского искусства. „Кузница“ всецело примкнула к марксизму и коммунизму и вначале взглянула на себя только, как на школу: „Вчера мы ковали новую жизнь «в основном» материальном отделении, сегодня стремимся „надстроить“ ее новое содержание стройными живыми словесными образами. И подобно тому, как и в материальном отделении новую форму из нового материала лучше и скорее выкуешь, зная, где и как ударить по материалу вообще, так и в поэтическом мастерстве мы должны набить руку в высших организационных и технических приемах и методах, и только тогда наши мысли и чувства вкуем в оригинальные поэтические формы, создадим оригинальную пролетарскую поэзию“. „Наш лозунг—изучение и преодоление всех предшествующих нам художественных школ для новых достижений и для создания искусства, отвечающего идеалам коммунистического общества“. Но несмотря на сознание ученического периода пролетарской литературы, декларация 1921 г. уже выдвигает ее на первое место, заявляя, что „это единственная и подлинная литература зачинающейся коммунистической эры, способная развиться в великое общечеловеческое искусство для жизни, во имя жизни и творчества гармонично прекрасного человека.

Декларацией 1923 г. „ученическому“ периоду „Кузницы“ был положен конец: она переходит в наступление. „Кузница“ пересматривает и вновь декларирует свои взгляды и, соответственно новому этапу своего развития, от преодоления всех течений непролетарской поэзии приходит к их сплошному отрицанию: „Символизм, футуризм и имажинизм, как литературные течения, единоутробные вскормленцы капиталистического строя“—осуждены историей. „Заключение“ декларации подводит итоги всем теоретическим устремлениям этой группы.

„Буржуазное искусство выродилось во всеобщее уродство и бессильно коснуться рабочего класса, как рука трупа пожать руку живому. Мы поднимаем тяжелый рабочий молот вбить последний гвоздь в крышку этой гробнице искусства.

Смена форм общества меняет формы искусства, как здоровый, согласованный с самим собой и окружающей социальной средой организм. В нашем понимании художественное творчество—функция общественной идеологии, эмоциологии, классовой психики вообще. Пролетарское искусство, охватывая трехмерную площадь творческого материала в соответствующую классу ясную, точную, синтетическую форму, проводит сквозь него линию устремлений к конечным целям пролетариата.

Труд и борьба за организацию коммунистического общества—первоосновы рабочего класса и первоосновы нашего творчества.

Бытие определяет форму и само показывается и определяется через нее. Содержание угадывает изобразительные средства и само разгадывается и изображается ими. Стихия: 1) ритма, 2) композиции и 3) смысловая—должны быть единым органическим целым. 1) Картина, 2) пафос и 3) звукозвон произведения должны составлять единый органический образ. Стиль—это класс. Художник—функция этого класса и его творящий медиум и творчество поэзии—практика пролетариата"[395].

Соответственно задачам пролетарского художественного творчества „Кузница" представляет его себе, как искусство большого полотна, большого стиля, как монументальное искусство.

Отличительные черты поэзии «Кузницы», несмотря на материалистическую и чисто практическую основу ее декларации – абстрактность, отвлеченность, космизм, гиперболизм—„sturm und drang". Она стремилась выявить „наш огромный под'ем, наш энтузиазм, пафос, небиданный порыв к освобождению, гигантский, всемирный размах нашей революции, но выявить все это не реалистически, не путем создания ряда живых синтетических картин, а в общих формулах. Эта поэзия была в значительной степени поэзией символической. Она давала не столько живые, конкретные образы, сколько яркие символы, запоминающиеся условные обозначения"[396]).

Поэты „Кузницы" призывают:

„Воздвигнем на каналах Марса
Дворец Коммуны Мировой"...
(М. Герасимов).

Характерно для этого времени «Мы» В. Кириллова.

„Мы несметные, грозные легионы труда. Мы победили пространства морей, океанов и суши. Светом искусственных солнц мы зажгли города, пожаром восстаний горят наши гордые души.

Такой размах и пафос стал уже невозможным, когда прошла пора „бури и натиска" и наступила пора упорной повседневной работы. Стихи поэтов «Кузницы» теряют свою былую силу и не могут найти новой. Очень характерно для этого периода стихотворение В. Кириллова 1921 г.

„Был вечер, как вечер. Кричали моторы.
И звезды свершали свой древний поход.
Шли люди. Смеялись. Вели разговоры.
Был месяц июнь. Девятнадцатый год...
Дома, как зеваки, затертые давкой,
Столпились, дав выход горбатой Тверской
У пыльного сквера, где чахлая травка—
Тоскующий Пушкин поник головой...
Все было так ясно,—излишни разгадки—
И небо и звезды, толпа и поэт.
Все было прилично, все было в порядке.
Так будет и впредь—через тысячу лет.

Те же мотивы и у других «Кузнецов».

С. Обрадович пишет «Будни»:

...Над сердцем, когда-то неистовым,—
Чад полупотухшей свечи.
Кто там, кто в бездорожьи мглистом
О гибели моей кричит?

Внутри самой группы начались процессы, расколовшие представителей „Кузницы "на лагери.

К этому времени одна за другой появляются молодые пролетарские литературные группы: „Молодая гвардия", „Рабочая весна", а в декабре 1922 г. была основана группа .Октябрь", начавшая играть заметную роль в организации пролетарских писателей. Во главе ее стоял Семен Родов (вышедший из «Кузницы»), Г. Лелевич, А. Безыменский и др. Лозунгом их было показать революцию не в отвлеченных одах, а в реальных картинах. Стихотворение А. Безыменского „Поэтам „Кузницы" может служить художественным манифестом этой группы.

„Хорошо планеты
Перекидывать, как комья!
Электро-поэмами космос воспеть.
А вот сумейте
В каком-нибудь Предгублескоме
Зарю грядущего разглядеть!"

„Октябрь" с декларациями не выступал, а выдвинул ряд тезисов и практических мер, в качестве своей „идеологической и художественной платформы", принятой Московской Ассоциацией пролетарских писателей.

Основная цель этой группы в стремлении ввести в пролетарскую литературу определенную систему. Создать такую систему „Октябрь" считает возможным „лишь при условии создания единой художественной программы, идеологической и формальной, которая должна послужить основой дальнейшего развития пролетарской литературы". Но, полагая, что такая программа окончательно оформится в процессе практической творческой работы на идеологическом фронте", „Октябрь" выдвигает лишь некоторые исходные положения, в которых много общего с устремлениями „Кузницы". У обеих групп одинаковый взгляд на пролетарское искусство, долженствующее организовывать психику и сознание рабочего класса, являющееся антиподом искусства буржуазного. Обе группы отмечают обреченность искусства буржуазии. Обе группы признают основой пролетарского творчества революционно-марксистское миропонимание, а материалом—современную действительность, обе выдвигают искусство „большого стиля, широких полотен", обе признают взаимную обусловленность содержания и формы, но „Октябрь" идет дальше и превозглашает „примат содержания". Отличие „Октября" и в том, что он предлагает всесторонне использовать художественные формы и приемы, созданные всей предыдущей историей литературы, „Кузница" же предлагала искать эти средства лишь в искусстве восходящих классов прошлого.

Особенной разницы в содержании творчества двух этих групп тоже нет. Если творчество „Кузницы" было, по преимуществу, „романти-

ческим", то и „Октябрь" против романтики не протестует, но различие в том, что „Октябрь" романтически разрабатывает темы революционных будней, а „Кузница" отразила революционную романтику эпохи борьбы. Кроме того, в настоящее время „Кузница" пытается овладеть темами будней работы, как это делают поэты „Октября"[397].

После революции 1905 г., когда крестьянство живее начинает чувствовать свою силу, из его среды выделяется ряд крестьянских поэтов. В 10-х годах XX века выдвигаются Клюев, Орешин, Клычков, Есенин. В творчестве новых крестьянских поэтов отразились все слои крестьянства—от деревенской бедноты (Орешин, Ширяевец, Проскунин, Фомин) до зажиточного „хозяйственного мужика" (Клюев, отчасти Радимов).

Но резких различий в психологии и идеологии тех и других нет. Различие между ними лишь в эмоциональной окраске произведений—произведения поэтов деревенской бедноты носят более боевой характер, фразеология их революционнее, чем произведения поэтов „сытого мужичка". Но основное устремление одно—сытый мужицкий рай.

Вместе с ростом революционного движения растет и новокрестьянская поэзия, и в период Октябрьской революции она достигает особенной силы и расцвета. Общий тон новокрестьянской поэзии—мажорный, в ней нет минорных суриковско—дрожжинских мотивов. Эти два главнейшие поэта деревни почти не оказали влияния на новокрестьянскую поэзию, зато сильно влияние Кольцова. Есенин считает его первым крестьянским поэтом, совсем не упоминая имен Сурикова и Дрожжина

„О, Русь, взмахни крылами,
Поставь иную крепь!
С иными именами
Встает иная степь.
По голубой долине,
Меж телок и коров,
Идет в златой ряднине
Твой Алексей Кольцов.
В руках—краюха хлеба,
Уста—вишневый сок.
И вызвездило небо
Пастушеский рожок.
За ним...
... Идет, одетый светом,
Его середний брат
... Клюев,
Смиренный Николай".

Восприняла новокрестьянская поэзия и кольцовский ритм и склад. Но в этой поэзии есть то, чего не было у Кольцова—сознание своей классовой мощи, и рельефно выступает рост революционного сознания деревни.

„Вчерашний раб сбивает цепи
Вчерашний смерд кует мечи".
(Проскунин).

„Друзья, наш день багрян и зноен
Наш мир—мятежный океан:
Встает на бой сермяжный воин,
Труда и мысли великан".
(Проскунин).

„Как дуб в лесу, растет и крепнет
В снопах ржаных великоросс.
Он—сила страшная, ржаная,
Ржаной мужик—сама земля.
Недаром в годы урожая
Снопами пахнет от Кремля!
(Орешин).

„Тема о классовой мощи крестьянства тесно связана в крестьянской поэзии с темами о революции и о роли в ней, а также и в строительстве новой жизни мужика"[398]).

Конечно, новокрестьянская поэзия всецело принимает революцию. Еще до революции многие уже ждали ее. Так, например, Клюев изображает будущую революцию в виде страшного суда:

Он придет! он придет! И содрогнутся горы
Звездоперстой стопы огневого царя...
Он воссядет под елью, как море гремучей...
Даст державу простым и презренным короны,
Чтобы царством владели вовеки веков...

А когда революция пришла, он пел ей „Осанну".

Есенин писал: „Радуйтесь!
Земля предстала
Новой купели!"

Орешин — „В груди мечтам не стало места
Душа—на крыльях золотых
Святая Русь—моя невеста
И я—возлюбленный жених".

Но глядят крестьянские поэты на революцию „крестьянским глазом" и приятие революции преломлено у них сквозь призму крестьянской психологии. Революция—это пир, на котором „в шумном споре, в буйном смехе,—прогремит на целый мир богатырская потеха". (Борисов). Так мыслится разрушительная сторона революции. Строительство новой жизни в изображении крестьянских поэтов—„избяное", крестьянское; господствующая роль отводится в нем мужику:

„От Байкала до теплого Крыма
Расплескается ржаной океан".

„Особенно резко эта черта выступает у Клюева, поэзия которого представляет обширное построение, возводящее мужика и его культуру в какой-то перл создания и рассматривающее элементы этой культуры, как некие символы культуры будущего." Но так же мыслится роль мужика и у других крестьянских поэтов. Орешин восклицает... „я горжусь тобой, коняга мировая, всю землю сдвинувшая Русь". Эта „коняга"

—„мы, пахари всея России". Самая программа мужичьего строительства рисуется туманными чертами, хотя основная черта ее ясна. Это „земледельческий рай"—„сытый", „запечный".

„И туго дышит Мирозданье
Через мужичьи животы!
Мне люб телок и жирный боров,
Саженный хлеб и сытость брюх.
В сермяге солнце—с ним идем.
И с ним, пока он жив, достроим
Ржаной Всесветный Исполком.
(Орешин).

Не хочу коммуны без лежанки
Без хрустальной песенки огней".
(Клюев).

Городам с их индустриализмом отводится чисто служебная роль. Так, Орешин, мотивируя свой взгляд количественным перевесом мужика на всей земле—„ведь больше, больше чем полмира, степным пропахло армяком", заявляет:

„Пущай грызут стальные кони
Просторов русских чернозем,
Мы их на утреннем загоне
В зарю мужицкую вплетем"!

У Клюева — „И не будет песен про молот
Про ненавидящий маховик,
Над Сахарою смугло золот
Прозябнет России лик".

И тот же Клюев взаимодействие города и деревни считает возможным лишь тогда, когда:

„Подарится счастье молотобойцу
Отдохнуть на узорной лавке,
Припасть к пеклеванному солнцу,
Позабытому в уличной давке„.

Разработка городских тем производится крестьянскими поэтами в мотивах резко отрицательного отношения к городу. Клюев предрекает гибель городской культуры:

„Подарят саван заводским трубам
Великой Азии пески.
И сядет ворон на череп стали—
Питомец праха, судьбы маяк.

Орешин предчувствует гибель деревни от города:

„Дулейка милая, кому сейчас
Нужна твоя подонная тоска?
Задушит нас, задушит скоро нас
В полях ржаных железная рука".

Наибольшую чуткость к действительности обнаружил Есенин, у которого наиболее ярко сказывается трагедия обреченности деревни. Хотя

никаких деклараций крестьянские поэты не об'являли, но в произведениях некоторых из них с достаточной ясностью высказывается их поэтическое credo. Так, несмотря на значительное влияние, оказанное символистами на новокрестьянскую поэзию, отношение к ним у одного из крупнейших крестьянских поэтов, Клюева, резко отрицательное:

„И облетел ваш сад узорный,
Ручьи отравой потекли."

Так же отрицательно и его отношение к футуризму:

„Простой, как мычание, и облаком в штанах казинетовых
Не станет Россия, так вещает изба".

С неменьшим презрением говорит он об эго—футуризме.

„В поучение дали мне Игоря
Северянина пудреный том—
Сердце поняло: заживо выгорят
Те, кто смерти задеты крылом.

Так же отрицательно относится Клюев и к пролетарской поэзии:

„Мы—огонь, вода и пажити
Озимь, солнца пеклеванные,
Вы же тайн не расскажите
Про сады благоуханные.
Ваши песни—стоны молота,
В них созвучья—шлак и олово.
Жизни дерево надколото
Не плоды на нем, а головы.

Он заявляет „И цвести над Русью новою
Будут гречневые гении".

„В области формы крестьянские поэты идут старыми путями, проложенными песней Кольцова, затем Некрасовым и, наконец, символистами, особенно Блоком. Оригинальных форм они не создали. Однако у них есть некоторые особенности стиля, вытекающие из природы крестьянской поэзии"[399].

Так, крестьянская поэзия отличается изобилием религиозных и церковно-книжных мотивов и словесных выражений. В этом сказывается ее тесная связь с деревней. Религиозные и церковные мотивы встречаются у всех крестьянских поэтов, хотя иногда и сочетаются с нарочитым богохульством. У Клюева „Микола и светлый Егорий с поличным попались: отмычка и нож". и—

Другой характерной чертой крестьянской поэзии является широкое пользование средствами устной поэзии. Ею использован былинный и сказочный эпос и устная песенная лирика. Богатый лексический и тематический материал дал крестьянской поэзии быт деревни.

Сергей Есенин (1894—1925) виднейший из крестьянских поэтов лириков, отразил в своем творчестве все важнейшие черты крестьянской мелкобуржуазной психологии.

Мотивы творчества Есенина можно распределить на 3 главнейшие группы, которые можно обозначить, как Русь крестьянская, Русь кабацкая и Русь советская.

Есенин воспел патриархальную деревню и ее быт—„пахнет рыхлыми драченами, у порога в дежке квас“,—но воспел одну только сторону старой деревни „ее живописность внешнюю оболочку ее быта, перекладывая ее религиозную мифологию в стихи о природе, широко пользуясь церковно-славянским словарем“[400]).

Он воспел деревню опоэтизированную, но когда он, после скитаний по Европе и Америке вернулся в нее—он увидел разоблаченными свои романтические мечты, старая деревня предстала ему, как незнакомая местность.

Любовь к природе один из доминирующих мотивов поэзии Есенина:

„Я молюсь на алы зори
Причащаюсь у ручья“.

Любовь к природе, созерцание ее, доходят до стремления слиться с ней, в ней раствориться:—

„Я хотел бы затеряться
В зеленях твоих зеленых.
Я хочу быть тихим и строгим
Я молчанью у звезд учусь.
Хорошо ивняком при дороге
Сторожить задремавшую Русь“.

Не меньше лесов, полей и вод своей родины любит поэт и животных. Даже любимая родина воплощена у него в образе телицы—„телица—Русь“,—

„Нет лучше и красивей
Твоих коровьих глаз“,

Любовь к деревенской России—один из основных мотивов есенинской лирики.

„О, Русь, малиновое поле,
И синь, ушедшая в реку,
Люблю до радости и боли
Твою озерную тоску,
Холодной скорби не измерить,
Ты на туманном берегу.
Но не любить тебя, не верить—
Я научиться не могу“...

Ой ты, Русь моя, родина кроткая
Лишь к тебе я любовь берегу...

„Но даже и тогда,
Когда на всей планете
Пройдет вражда племен, исчезнет ложь и грусть,
Я буду воспевать всем существом в поэте
Шестую часть земли
С названием кратким „Русь“.

Но если вначале в изображении крестьянской Руси и в мечтах о ее будущем Есенин не отличался от других крестьянских поэтов, и его „Инония“ в сущности сводилась к тому же „мужицкому раю“, то очень скоро он понял трагедию обреченности деревни и ярко разработал ее, отразив не утопические, а действительные новшества деревни. Он, последний поэт деревни, знает:

„На тропу голубого поля
Скоро выйдет железный гость.
Злак овсяный, зарею пролитый,
Соберет его черная горсть“...

„Видели ли вы,
Как бежит по степям,
В туманах озерных кроясь,
Железной ноздрей хрипя,
На лапах чугунный поезд?
А за ним

По большой траве,
Как на празднике отчаянных гонок,
Тонкие ноги закидывая к голове,
Скачет красногривый жеребенок?
Милый, милый, смешной дуралей,
Ну куда, куда он гонится?
Неужели он не знает, что живых коне
Победила стальная конница"?

С трагедией деревни связана и его личная трагедия:

„Не живые, чужие ладони,
Этим песням при вас не жить.
Только будут колосья кони
О хозяине старом тужить,
Будет ветер сосать их ржанье
Панихидный справляя пляс.
Скоро, скоро часы деревянные
Прохрипят мой двенадцатый час".
Только я забыл, что я крестьянин
И теперь рассказываю сам.
Соглядатай праздный, я ль не странен
Дорогим мне пашням и лесам,
Словно жаль кому-то и кого-то,
Словно кто-то к родине отвык.
И стою, поднявшись над болотом,
В душу плачут чибис и кулик"...
1925,

„А жизнь кипит... вокруг меня снуют
И старые и молодые лица.
Но некому мне шляпой поклониться,
Ни в чьих глазах не нахожу приют"...
Язык сограждан стал мне как чужой,
В своей стране я словно иностранец"...
Я человек не новый,
Что скрывать?
Остался в прошлом я одной ногою,
Стремясь догнать стальную рать.

Революцию Есенин принял восторженно:

„Радуйтесь!
Земля предстала
Новой купели!
Догорели
Синие мятели
И земля потеряла жало".

Та же „осанна" революции в поэме „Товарищ". В одном стихотворении он восклицает:

„Да здравствует революция
На земле и на небесах".

Но он не мог примирить с революцией мечты о „деревянной Руси". Все его стихи, в которых он хотел воспеть революцию—„Баллада о 26", „Песнь о великом походе", „Русь уходящая", „Письмо к женщине", гораздо слабее тех в которых звучит „уходящая Русь", „голубая страна".

Есенин воспринял революцию, как в свое время и Блок, главным образом со стороны ее безудержности и романтики.

Последние попытки Есенина приблизиться вплотную к советской современности, засесть за Маркса, неосуществились, хотя у поэта было искреннее желание это сде-

лать. Революционных будней, организационного периода революции он воспринять не мог.

Его поэма „Пугачев“ — поэма настроений. В этой поэме „мы получаем пример глубокого несоответствия между темой и ее художественным оформлением... Художественной сущностью поэмы является совсем не пугачевщина, не определенная историческая действительность, а настроения поэта, его чувства, связанные с созерцанием русского пейзажа“[401]).

Мотивы „хулиганства“, „озорства“ занимают в лирике Есенина большое место. Им посвящена „Исповедь хулигана“ и целый цикл — „Москва кабацкая“. По мысли Якубовского эти стихи „смутный, инстинктивный протест против рамок культуры“, который „тесно связан с мироощущением поэта, является бессознательным судорожным выражением его влюбленности в природу, в городе порабощенную культурой“.

Любовных мотивов в творчестве Есенина было вначале мало. По словам Ив. Розанова, Есенин говорил „Обратите внимание, что у меня почти совсем нет любовных мотивов. „Маковые побаски“ можно не считать, да я и выкинул большинство из них во втором издании „Радуницы“. Моя лирика жива одной большой любовью, любовью к родине. Чувство родины—основное в моем творчестве“. Это говорилось в 1921 году“[402]).

Но с течением времени они занимают все больше места в его лирике. В 7-й книге „Красной нови“ за 1925 г. помещено стихотворение Есенина, где он говорит:

„Видно так заведено на веки,
К тридцати годам перебесясь,
Все сильней, прожженные калеки,
С жизнью мы удерживаем связь.
Милая, мне скоро стукнет тридцать,
И земля милей мне с каждым днем.
Оттого и сердцу стало сниться,
Что горю я розовым огнем“.

Тему первой любви развивает и большая поэма Есенина „Анна Снегина“ (Январь 1925 г.) и его последние прекрасные „Персидские мотивы“. Те религиозные мотивы, которые встречаются в творчестве Есенина, порождены его крестьянским происхождением, они отражают своеобразную крестьянскую мифологию. Это—„коровий бог“, „кроткий спас“, „голодный спас“, к которому можно обращаться с просьбой „господи, отелись“. Лишь изредка срывается Есенин в настоящую мистику:—

„Душа грустит о небесах
Она нездешних нив жилица“.

Или в его последнем, написанном кровью стихотворении:

„Предназначенное расставанье
Обещает встречу впереди“.

Форма произведений Есенина ведет свое начало от символизма. Поэт продолжил отчасти развитие чисто-тонического стиха, начатое Блоком. Чаще же предпочитал он классические размеры.

Одно время Есенин был очень близок к имажинизму, руководился его поэтикой и даже считался его главой.

В поэтике Есенина особенно частые лирические подчеркивания сменяются частушечным складом или складом стихового повествования. Установка его стихов—на декламацию: песенность в них не так часта, как обычно это считается. Новое внес Есенин в рифмовку и в построение образа. Об образах он много писал в своем теоретическом трактате „Ключи Марии“.

О рифмах он писал в письме к Иванову-Разумнику: ...„я на поэта, помимо его внутренних импульсов, имею особый взгляд, по которому отказался от всяких четких рифм и рифмую теперь слова только (тупо) обрывочно, коряво, легкокасательно, но разномысленно в роде: почва—ворочается, куда—дал и т. д.[403]),

Вообще это письмо показывает, насколько внимателен был Есенин к вопросам формы и поэтической техники.

Большой популярностью в настоящее время пользуется Демьян Бедный (Ефим Алексеевич Придворов), начавший свою литературную деятельность через несколько лет после разгрома революции 1905 г., но окончательно определившийся в наши дни. Его стихи, по словам П. Когана, „это история нашего времени, отраженная в массовом сознании, рассказанная языком массы".

Формы его творчества чрезвычайно разнообразны. У него есть песни—от бойкой частушки и залихватской камаринской до торжественного марша и гимна, есть эпиграммы, но есть и элегии, лучшее же у него—несомненно басни, в которых использован богатый запас крестьянского многовекового фольклора—народных поверий, былей, сказок.

В стихотворной технике Д. Бедный достиг значительного мастерства: он владеет самыми разнообразными стилями и формами от частушечного речетатива до плавного александрийского стиха.

XXII.

Максим Горький.

(Алексей Максимович Пешков).

1892. „Макар Чудра“ (газета „Кавказ“).
1895. „Челкаш“ („Рус. богатство“).
1896-7. „Коновалов“ („Новое слово“).
1897. „Мальва“ („Северный вестник“), „Супруги Орловы“ („Рус. мысль“).
1898. „Очерки и рассказы“ 1-2 т. Спб.
1899. „Фома Гордеев“ („Жизнь“)
1900. „Мещане“.
1900-901. „Трое“ („Жизнь“).
1902. „На дне“.
1905. „Дачники“, „Дети Солнца“ (Сборники „Знания“).
1907-8. „Мать“.
1908. „Исповедь“.
1909. „Лето“.
1909-1911. „Городок Окуров“.
1920-25. „Мои университеты“, „Воспоминания“.

Максим Горький вступил в русскую литературу беллетристическим очерком „Макар Чудра“, помещенным в 1892 г. в тифлисской газете „Кавказ“.

Он „явился отрицателем и вместе с тем преемником Чехова“. Если Чехов отразил в своем творчестве период бездорожья и упадка русской интеллигенции, когда закончился в ее жизни блестящий народнический период и новых путей у нее не было, то Горький был выразителем начальной фазы нашей городской культуры, отразив тот перелом в русской общественности (переход от земледельческой, дворянско-крестьянской деревенской Руси к Руси промышленной, городской, буржуазной), который начал обнаруживаться в 90-х годах XIX века. Этот перелом выдвинул новый общественный класс—пролетариат.

На заре жизни „восходящего класса“ эстетическая идеология его (всегда формирующаяся гораздо позднее политической и научной) расплывчата, неясна и проникнута лишь неопределенными стремлениями и чаяниями. Она романтична. „Неудивительно, что М. Горький, явившийся выразителем еще слабо дифференцированной пролетарской массы, выступил под флагом романтизма“.

Воровский делит литературную деятельность М. Горького по ее идеологическим устремлением на 3 периода, Евгеньев-Максимов, использовав это деление, прибавляет еще четвертый период.

„В первый—Горький проповедует крайний индивидуализм, пылко протестуя, во имя интересов угнетенной человеческой личности, против неправоты, неустройства, нелепости существующего общественного уклада.

Во второй—он пытливо анализирует различные общественные группы (босяков, интеллигенцию, купечество), стремясь найти среди них те социальные элементы, которые смогут проложить для человеческой личности путь к разумной, свободной и счастливой жизни.

В третий период Горький изображает пролетариат, как класс, которому и суждено быть строителем этой разумной, свободной, счастливой жизни; глубокою, страстною верою в непобедимую мощь коллектива проникнуты произведения Горького третьего периода.

В четвертый период творчество Горького приобретает характер художественно переработанных воспоминаний о прошлом.[404*]).

К первому периоду надо отнести сказки и очерки преимущественно из босяцкой жизни („Макар Чудра" 1892 г., „Челкаш", „Песня о соколе", „Старуха Изергиль" и др. 1895 г., „Коновалов" 1896-7 г. г., „Супруги Орловы", „Бывшие люди", „Мальва" 1897 г., „Хан и его сын" 1896 г. и другие).

Все эти очерки и сказки далеки от быта и этнографии, они экзотичны, ярки, красочны—но отнюдь не реальны. Они построены в соответствии с основной идеей автора—„возражательством", нашедшей свое художественное оформление в создании антиподов действительности. Часто они и построены на антитезах: чижу, который лгал, противостоит дятел, любитель истины, сильной фигуре Силана Петрова („На плотах")—„тряпица гнилая", его сын, гордому и свободному Челкашу — жадный и трусливый Гаврила, Соколу—„рожденный ползать" уж и т. д.

Горький хочет „увидеть воплотившимся человека с большой буквы —и поэтому то и обращается к внесоциальной среде; современная русская действительность еще не создала такого человека, в ней были лишь люди „нормы". Все герои первых произведений Горького сильны, смелы и стоят по „ту сторону добра и зла". Вот Силан Петров, отобравший у своего сына жену и отлично сознающий свой „грех", но бравирующий своим поведением, потому что „один раз на свете то живут, и кажинный день умереть можно", вот красавцы-цыганы—Лойко Зобар и Радда, страстно любящие друг друга, но Лойко убивает Радду, а потом и себя, потому что ни один из них не может уступить другому; вот гордый и безумно храбрый Сокол, вот смелый человеколюбец Данько, вынувший свое сердце, чтобы осветить им путь своему народу из темного леса отравленного миазмами; вот босяк Коновалов, носитель идеи о человеке творце своей судьбы, красавица Мальва, признающая только красоту и удаль, и целый ряд других.

О той же силе говорит Горький и в позднейшую эпоху уже в реальных тонах.

„Теперешний человек особой цены для меня не имеет", говорит Егор в «Лете»: „Нам-что потверже, пожиловатей. Для того дела, которое

затеяно жизнью, как выходит по всем книгам и по нашему разумению, самой вселенской хозяйской жизнью,—для этого дела нужны люди крепкие, стойкие, железных костей люди"...

Стиль и композиция произведений первого периода творчества Горького подчинены его основной идее. Стиль—импрессионистский, приподнятый, доходящий до гиперболичности, полный неожиданных оборотов, эпитетов ярких и красочных („Бронзовый", „черный", „темно-синий") соответствует „возражательству" замысла.

Рассказы эти перегружены метафорами, сравнениями и образами. Лирические отступления, к которым любит прибегать Горький, иногда бывают очень удачными, гармонируя со строем произведения.

Пейзажное обрамление, „насыщенное острым запахом моря и жирными испарениями земли"—тоже противостоит серому и однотонному русскому пейзажу. Сообразно материалу произведений этого периода, заимствованному или из „человеческой фантазии, создавшей столько красивых и сильных легенд" или „старины, в которой были герои и подвиги", композиционные формы, по большей части,—или рассказ собеседника, или цыганская легенда, или сказка и песня. Элемент реализма (ночлежка Костылева) часто играет только служебную роль: реальность для автора—не главное в этот период.

Босяки, которые являются главными героями Горького этого периода, конечно не выставляются Горьким как класс, несущий в себе залог будущего,—они только наиболее удобные образы для воплощения протеста против мещанства и будничности современной писателю действительности. Весь этот „период деятельности Горького окрашен в цвет анархического индивидуализма. Формула „жизнь узка, а я широк" разрешается путем восстания личности против общества—в защиту своей же личности; и разрешается она большей частью жаждой дикого разрушения.

Вот философия этого протеста в изложении Гришки Орлова: „Раздробить бы всю землю в пыль... Или вообще что-нибудь этакое, чтобы стать выше всех людей и плюнуть на них с высоты.... И сказать им: ах вы, гады. Зачем живете? Как живете? Жулье вы лицемерное и больше ничего"! В этом примитивном анархизме нет элементов общественного протеста против общества, или хотя бы личного, но во имя широких общественных интересов, нет также элементов переустройства общества на лучших началах. Переход от анархического бунта к более вдумчивому анализу совершается лишь постепенно к концу названного периода. Заметнее всего сказывается он на романе „Фома Гордеев", где уже имеются попытки разобраться в различных типах буржуазного общества—от хищников первоначального накопления, вроде Игната Гордеева или Анания Щурова, до европейского буржуа Тараса Маякина, и от пропоиц—босяков до передовых рабочих. Но и здесь искания Фомы разрешаются анархическим отталкиванием от общественного протеста и общественной работы"[405]).

„Проблема «лжи» имеет в Горьком своего самого крупного художественного выразителя. Уже в первых своих произведениях он задумы-

вается над вопросом о „полезности лжи". Что нужнее: безжалостная открытая правда, или отвлекающая от этой правды опьяняющая, дающая забвение всего безрадостно-реального—ложь?

Эту дилемму Горький бесконечно варьирует на всем протяжении своей литературной работы, но со всей остротой особенно резко ставит ее именно в начале своего писательского служения" [406]).

Р. Григорьев указывает, как варьирует Горький эту дилемму.

Горький останавливается на „лжи", как на характернейшей национальной черте русского народа. Почти каждый русский человек таит в себе странную веру в существование чего-то исключительно чудесного. В очерке „Нилушка" рисуется похожий на „ангела древнего письма" юродивый Нилушка, живущий в грязной и нищенски-бедной слободе города Буева. Красавец—Нилушка особенно дорог слободе, он для нее—единственное утешение и надежда, в нем видят „перст божий". И когда Нилушка умирает, все слобожане ждут чуда:—„Все ждал, а вдруг что и выйдет чудесное, нежданное... Ведь тогда—„утешеньишко людишкам-то"..., говорит один из слобожан.

Мотив „Нилушки" повторен затем Горьким нераз в самых разнообразных сочетаниях в больших его реалистических полотнах на тему о Руси. Человеческая душа, видящая в жизни только муки, слезы и позор цепляется за сказку о желанном... „Если у человека в жизни не было ничего хорошего, он ведь никому не повредит, коли сам для себя выдумает какую—нибудь сказку, да и станет рассказывать ее за быль. Рассказывает, и сам себе верит, будто так оно и было,—верит, ну ему и приятно. Многие живут этим. Ничего не поделаешь"... („Коновалов").

Такую сказку о любящем ее Болесе выдумывает проститутка Тереза („Болесь") и другая проститутка—Настя („На дне"). Такая же сказка для двадцати шести—горничная Таня („Двадцать шесть и одна"). Все эти люди лгут из жалости к самим себе, но есть люди, лгущие из жалости к ближним. В Луке—из пьесы „На дне"—Горький дал яркий, сконцентрированный образ апологета жалостливой лжи.

Лейт-мотив всех писаний Горького о „лжи" прекрасно резюмируют слова, вложенные Горьким в уста народнического писателя Каронина.

„Русский человек любит мечтать и поэтому незаметно для себя врет, путая действительность с игрою своего ума... Это, знаете... у нас черта серьезная, глубокая черта,—под нею, может быть, скрыто бьется жажда иной жизни, под нею святое недовольство самим собою человек прячет. Развяжите-ка ему руки, и он перестанет мечтать, возьмется за дело—возьмется, это верно. Ведь те, которые перестали мечтать, уже теперь обнаруживают огромные силы, умеют побеждать чудовищные препятствия".

Повесть „Фома Гордеев", в которой нарисована целая полоса русской жизни, после Островского только в поверхностных романах Боборыкина получившая некоторое, далеко неполное освещение, намечает переход ко второму периоду творчества Горького. К этому периоду относится повесть „Трое" (1900—1901 г. г.), большое число драм („Мещане" 1900 г.,

„На дне“ 1902 г., „Дачники“, „Дети Солнца“ 1905 г., „Враги“, „Варвары“ 1906 г.) и несколько очерков и рассказов („Озорник“ 1897 г., „Варенька Олесова“ 1898 г., „Еще о чорте“ и др.) Если в „Фоме Гордееве“ пришел к гибели представитель купеческого класса и выведена буржуазия, то в повести „Трое“ социальная среда—мещанство, и герой ее Илья Лунев кончает тем, что разбивает себе голову о стену, „символизующую то мещанство, которое он тщетно пытался пробить лбом в течение всей своей жизни“. (Иванов-Разумник).

„Трое“ Горького отчасти напоминает „Преступление и Наказание“ Достоевского. Илья Лунев мучается теми же мыслями о несправедливости жизни, которые мучают Раскольникова, так же оправдывает свой грех („грех невелик паскудника раздавить“), старик Полуектов бесполезной жизнью своей напоминает старуху, убитую Раскольниковым, следователь в повести напоминает Порфирия Петровича. Сходны также многие положения и сцены обоих произведений: обстоятельства убийства, раскаяния, неловкости в поведении героев (этот прием обычен у Достоевского).

Общая идея произведений этого периода та же, что и в произведениях первого периода. Это тоже „возражательство“, но вылившееся в иные формы, выявленное иными приемами в ином освещении и красках. Тут уже нет экзотической яркости романтики первого периода, противополагаемой действительности. Горький ведет теперь свое художественное „доказательство“ не „от противного“, а прямо, тщательно анализируя действительность всеми методами, имеющимися у художника. „Горький страстно убеждает, доказывает, спорит, выявляет столкновение борющихся начал. Стиль принимает сугубо рационалистический характер, действие подменяется рассуждением, начинается злоупотребление афоризмом, отпадает, отмирает, как ненужность, пейзаж, излишний в этих сплошных схватках идей и теорий. Художник вплотную берется за драму, которая, по самому существу своему, не допускает вмешательства природы, отодвигая ее на роль декорации. Стены и столько-то разговаривающих людей,—писатель становится необычайно скуп в „аранжировке“...[407]).

Главное острие „возражательства“ Горького этого периода направлено против интеллигенции. Подход к ней почти всегда не свободен от налета сатиры. В очерке-сатире „Озорник“ устами „Озорника“—молодого наборщика, вставившего в набор газеты в „гуманную“ статью газетного либерала после слов: „Наше фабричное законодательство всегда служило для прессы предметом горячего обсуждения...“ пояснение: „то-есть говорения глупой ерунды и чепухи“, вскрывается фальш этой радикальной интеллигенции. Такой же жестокий удар ей нанесен в драме „Мещане“ в лице интеллигентных детей богатого мещанина Бессеменова, учительницы Татьяны и исключенного за участие в беспорядках из университета студента Петра. Пьяница Тетерев с уверенностью говорит о Петре его отцу: „Он не уйдет далеко от тебя, он это временно наверх поднялся, его туда втащили... но он сойдет... умрешь ты,—он немного перестроит этот хлев, переставит в нем мебель и будет жить,—как ты,

—спокойно, разумно и уютно". А Татьяна и временно не освобождается от мещанства; она бессильна и умеет лишь стонать да жаловаться. В „Вареньке Олесовой" показывается мелочность и внутренняя ничтожность преисполненного книжной мудрости приват—доцента. В рассказе „Скуки ради" он показывает безобразную сцену издевательства начальника станции и его жены над кухаркой Ариной и стрелочником, между которыми завязался роман, в результате которой Арина кончает самоубийством. И на такую душевную низость способна не только полуинтеллигенция, но люди высоко интеллигентные—профессор и его дочь („Рассказ Филиппа Васильевича), издевающиеся над влюбленным в эту дочь их дворником—бывшим народным учителем. Повторение того же сюжета в рассказе „Калинин". Приблизительно то же в пьесе „Варвары." В сатире „Еще о чорте" рассказывается, что когда чорт вынул из души интеллигента беспокоящие его свойства: честолюбие, злобу, трусость и нервозность, то интеллигент остался настолько опустошенным, что мог произносить только междометия. Все остальные произведения этого периода, где выводится интеллигенция, лишь разрабатывают и конкретизируют схему опустошенного чортом Ивана Ивановича.

В пьесе „Дачники" жизнедеятельность этих интеллигентов символизуют слова дачного сторожа после их от'езда: „Ишь, как нахламили везде... Только хлам да сорье и остается после вас... Только землю портите". В этой же пьесе юноша Влас пишет о них стихотворение:

Маленькие нудные людишки
Ходят по земле моей отчизны,
Ходят и уныло ищут места
Где бы можно спрятаться от жизни.
Все хотят дешевенького счастья,
Сытости, удобств и тишины,
Ходят— и все жалуются, стонут
Серенькие трусы и лгуны.
Маленькие, краденые мысли...
Модные красивые словечки...
Ползают тихонько с краю жизни
Тусклые, как тени, человечки.

Иною показана интеллигенция в драме „Дети Солнца". Это та„ настоящая" интеллигенция, о которой говорила героиня „Дачников": „Интеллигенция— это не мы. Мы что-то другое"... Но и здесь рисуется беспомощность, мечтательность, общественная недейственность этих людей. Этот основной мотив драмы ярко выражен в сочиненном одним из действующих лиц драмы стихотворении:

Орел поднимается в небо
Сверкая могучим крылом...
И мне бы хотелось, и мне бы
Туда, в небеса, за орлом!
Хочу! Но бесплодны усилья!
Я дочь этой грустной земли.

И долго души моей крылья
Влачились в грязи и в пыли!...

С формальной стороны пьесы Горького построены так же, как и чеховские: сцены настроений, разговоры вместо действия, толпа равноценных персонажей взамен отдельных героев.

В этот же период Горький возвращается к босякам в своей драме „На дне", одном из самых значительных его произведений. „На дне" прежние герои—„бывшие люди"—оказываются несчастными, жалкими, выбитыми из колеи и сломанными жизнью людьми. Чеховская форма оказалась здесь удачной—„На дне"—художественно цельная и сильная вещь, в то время, как драматическая форма вообще не особенно удается Горькому.

Своим замыслом, сгущенной картиной дна русской жизни пьеса эта напоминает не менее жуткую картину лондонского дна, изображенную Джеком Лондоном в его романе „Отверженные". (1902 г.) Уже в пьесе „Враги" выступают промышленные рабочие. Это начало третьего периода. Центральным произведением этого периода надо считать „Мать" 1907 г. Здесь Горький стремился дать широкую картину пробуждения самосознания рабочих и наростания рабочего движения. Это—„грандиозная по замыслу и охвату эпопея социалистического рабочего движения"[408]). Чтобы нарисовать эту эпопею, он выделил из рабочей среды несколько типичных фигур, на истории развития которых сделал попытку показать историю борьбы пролетариата с предпринимателями, но главным лицом он сделал не этих активных деятелей движения (Власова, Весовщикова), а мать Власова—этот образ казался ему более поэтичным. Но благодаря этому художественность повести пострадала; „социологический" замысел не выдержан цельно—центр внимания переносится от непосредственных деятелей движения на мать, и общественный элемент подчиняется личному. Значительно обесценивает образ матери ее идеальность—это образ лишенный малейших черт мелкого, пошлого, смешного, чему не чужд всякий человек. „Эта операция наложила дальнейшие обязательства; для единства колорита пришлось также удалить все мелочное и пошлое из характеров Павла Власова, хохла, Николая Ивановича, Рыбина, Наташи и др., которые являются носителями „правды". Этот ряд последовательных ограничений привел к тому идеализированному изображению,—сказавшемуся, между прочим, и на языке,—которое лишило повесть здоровой реальной красочности"[409]).

Отрицательные персонажи повести вышли гораздо более удачными и яркими. Таким образом, как художественное произведение, „Мать" стоит ниже других произведений Горького. Но она явилась „хорошим материалом для пропаганды" и пользовалась огромным успехом в рабочей среде. Вслед за тем он пишет „Исповедь" (1908 г.), которая может быть воспринята, как начало нового „перелома" в творчестве Горького. В „Исповеди" отразилось то литературно-общественное учение „богоискательства", которое охватило в то время широкие круги.

Главный герой повести—Матвей, бездомный подкидыш из крестьян, странствующий в поисках за правдой и обретающий ее в „богострои-

тельском" учении бывшего попа Ионы и учителя Михаила Ивановича. „Богостроители, это суть народушко. Неисчислимый мировой народ. Великомученик велий, чем все, церковно прославленные—сей бо есть бог, творяй чудеса". Когда герой попадает в пролетарскую среду, та, устами рабочего Петра, осуждает богостроительство. Это несомненно верное отражение пролетарской идеологии. „Социальный смысл повести и ее значение в развитии мысли автора несколько двойственные. К какой правде склоняется Горький—остается неясным. Следующее за „Исповедью" „Лето" (1909 г.)—псалом социалистическому воскрешению деревни. В этой повести автор возвращается на позиции марксизма, занимаемые им в период создания повести „Мать". „Социализм в произведениях Горького вырастает не на почве закономерной исторической необходимости, как естественная идеология классового пролетарского движения, а носит надклассовый идеалистический характер, в соответствии с пестротой социального „блока", породившего художника.

Поскольку социализм ставит задачи планетарного, общечеловеческого размаха; поскольку в нем, в качестве Деимурга истории, фигурирует народ; поскольку он знаменует собой конечное торжество, преображение и выпрямление человеческой личности, заключая в себе пламенный протест против угнетения, эксплоатации и всяческого принижения в рамках сущего мира,—он имеет в Горьком одного из вдохновенных певцов.

С особенной ясностью сказывается в Горьком социалистическая стихия в его преклонении, доходящем до обоготворения, перед творческим пафосом человека, гениальной силой труда, величием созидательных процессов в природе и жизни.

Героической поэзией труда насыщено—сознательно и бессознательно—все творчество Горького".

К четвертому периоду творчества Горького относятся „Городок Окуров" (1910 г.), продолжение его „Матвей Кожемякин" (1911 г.), „Детство" (1913 г.), „В людях" и др. Тут перелом. Начиная с „Городка Окурова" до произведений наших дней, развертывается эпическое, свободное от проповедничества и возвышающих обманов повествование о Руси, живом русском народе"[410]). „Городок Окуров" рисует „настоящую" Россию: „Что же—Россия? Государство оно бессомненно уездное. Губернских то городов—считай—десятка четыре, а уездных—тысячи, поди-ка! Тут тебе и Россия!"... И в форме летописи рисуется это „уездное государство" с его грязью и пошлостью, темнотой и бессмысленной жестокостью. Автор рисует „страшную российскую всеуездную отсталость, залежи каратаевщины, социального варварства"[411]). Но и среди этого города, мало уступающего Глупову Щедрина, совершается рост интеллекта, готовится „заговор против жестокости".

Устами Матвея Кожемякина не раз вскрывает Горький характерную черту изображаемой им эпохи—бесприютность одинокого существования людей, не связанных с общим делом. „Гляжу я на людей", записывает Матвей Кожемякин в дневнике: „с виду разномастен народ, а чуть вскро-

ется нутро, и все как то похожи друг на друга бесприютностью своей и беспокойством души, и все смотрят в сторону от тебя. И проходят мимо тебя, и ничего от них в памяти не остается, кроме пестрых пятен каких-то, да обидных ожогов в сердце". Или в другом месте: „Оканчивая записи мои, скажу тебе, далекий друг: страшна и горька мне не смерть, а вот эта одинокая, бесприютная жизнь горька и страшна. Как это случается и отчего: тьма тем людей на земле, а жил я среди них, будто и не было меня". „Детство" и „В людях"—вполне автобиографичны. Последние произведения Горького также относятся к разряду воспоминаний". Таковы его автобиографические рассказы, печатавшиеся в „Красной Нови" и изданные отдельной книгой под названием „Мои университеты". Это крупное художественное произведение. На таком же высоком уровне стоят очерки: „Знахарка", „Пожары", „Н. А. Бугров", „Пастух", „Испытатели", „Законник". Воспоминания М. Горького не похожи на тот род писательских воспоминаний, классические образцы которого даны в „Исповеди" Руссо и „Diechtung und Warheit (Вымысел и правда) Гете. Несмотря на всю разницу этих двух произведений, в них есть одно общее: они стремятся очертить весь путь внутреннего развития художника... Не то у Горького. Личность писателя здесь отходит на второй план, а главное место занимают характерные фигуры тех многочисленных, разнородных, своеобразных людей, с которыми писателю приходилось сталкиваться"[412]).

Из горьковских воспоминаний о выдающихся современниках наиболее интересны воспоминания о Толстом, следует отметить также воспоминания о Ленине, Короленке и Блоке.

Публицистические статьи Горького—всегда вариации на тему о русском народе—проникнуты такой искренностью и силой чувства, что заражают своим пафосом и представляют с этой точки зрения одно из самых выдающихся явлений русской публицистики XX века..."[413]).

В критических статьях, помещенных Горьким за время его сотрудничества в газете „Нижегородский листок" за период с 1896 по 1902г. г., он, пользуясь социологическим методом, „останавливается только на тех произведениях, которые говорят о сильной личности, борющейся с мертвящими условиями капиталистического общества, или на тех, которые внушают читателю бодрость, энергию, любовь к жизни... Критик обращает свое внимание и на внешнюю сторону произведения, требуя простоты, ясности и цельности художественных образов"[414]).

Не только в своих критических статьях, но и устами героев часто говорит Горький, о действенной силе искусства. Эти герои понимают искусство во всех его видах, признают его силу и значение в жизни.

Алеша („Лето") говорит: „А иные картины сильно за душу берут! Вот, примерно, нарисовано поле и промеж хлебов лежит прямая—прямая дорога в мутную даль, ничего там не видно! Воз оттуда, и девица или женщина идет; лошаденка мухортая, голову опустила, почитай до земли, глаз у нее безнадежный, а девица—руки назад и тоже одним глазом смотрит на скотину, измученную работой, а другим на меня; вот дескать

и вся тут жизнь моя и такая же она, как у лошади—поработаю лет десяток, согнусь и опущу голову, не изведавши радости...

— Это в книжке написано? Спросил Егор.

— Нет, это сама картина говорит!

На сомнения старика, как можно понять на полотне (без слов), Алексей говорит уверенно:

„Увидишь—поймешь! Я часто на выставки ходил, в театр тоже, на музыку. Этим город хорош. Ух, хорош, дьявол. А то вот картина. Сидит в трактире за столом, по одежде—рабочий, али прикащик. Рожа обмякла вся, а глаза хитренькие и веселые—поют! Так и видно—обманул парень себя и судьбу свою на часок—радешенек несчастный черт".

А вот попытка осмыслить искусство:

....„Ну вот скажем девицы, эту зовут Марья, а ту Дарья, Олена... А на картине она без имени, на всех похожа, и жизнь ее как-будто оголена перед тобою—совсем пустая жизнь, скучная, как дорога без поворотов, и прямо на смерть направлена. Трудно это об'яснить".

Столь же метки суждения героев Горького о песне и пляске:

„Вот у нас в Балахне была девка одна, говорит бабушка в „Детстве", уж и не помню чья, как звали,—так иные, глядя на ее пляску, даже плакали от радости! Глядишь, бывало, на нее—вот тебе и праздник, и боле ничего не надо!., Певцы да плясуны—первые люди на миру!... строго сказала нянька Евгенья.

„Песня, говорит Осип Шатунов («Хозяин»),—ей ничего нельзя сделать плохого, чем бы ее испортить. Она—как душа, мы все помрем, а песня остается... она—как душа, песня то... навсегда"...

Сочинения М. Горького в старом издании „Знания" и в новом берлинском (Госиздата).

Р. Григорьев, Горький, ГИЗ, 1926.

Соловьев-Андреевич, книга о Горьком и Чехове.

Воровский, Литературные очерки, ГИЗ 1924,

Овсянико-Куликовский, Сочинения, т. V.

Львов-Рогачевский, М. Горький, Сб. „На рубеже", 1909 г.

XXIII.

Леонид Николаевич Андреев.

(1871—1919).

9 авг. 1871 г.—рождение в Орле.
1882 г.—поступление в Орловскую гимназию.
1888 г. май м.—первая попытка покончить с собой (А-в бросается под поезд смерть отца Леонида Н-ча, Ник. Ив. Андреева.
1891 г.—окончание гимназии; поступление на юридич. факультет СПБ Университета.
1892 г.—попытка самоубийства, оставление Университета и возвращение в Орел.
1893 г.—поступление в Московский Университет.
1894 г., январь—новая попытка покончить с собой.
1895 г., сентябрь, 9—в газ. „Орловск. Вестник" напечатан рассказ Андреева „Он она и водка".
1897 г. октябрь—Андреев получает диплом об оконч. Университета.
1897—1903 г. г.—сотрудничество в „Курьере" и адвокатская деятельность.
1898 г., апрель 5— в газ. „Курьер" напечатан рассказ „Баргамот и Гараська".
1901 г.—издание т-вом „Знание" I-го тома сочинений Андреева.
1901 г.—арест Андреева за предоставление квартиры для Ц. К. соц.-демократов.
1903, январь 31—избрание Андреева действ. членом Об-ва Любителей Российской Словесн.
1906 г.—А-в в Гельсингфорсе; Андреев в Берлине. Смерть первой его жены Александры Михайловны. „Жизнь Человека".
1916 г. декабрь—работа в „Русск. Воле".
1919, август 30 (стар. ст.)—смерть Андреева в Финляндии.

Первые рассказы Л. Андреева отмечены печатью несомненного влияния предшествующей литературы гражданско-этического характера. Наибольшее и непосредственное влияние принадлежит Макс. Горькому, которому Андреев обязан „пробуждением истинного интереса к литературе" и „сознанием важности и строгой ответственности писательского звания" [115]). В 1898 году был напечатан рассказ Андреева «Баргамот и Гараська», сильно заинтересовавший Горького. Содержание его не дает возможности предполагать в авторе того убежденного пессимиста и отрицателя жизни, каким мы знаем Андреева сейчас. Городовой Баргамот в пасхальную ночь пожалел пьяницу—босяка Гараську, привел его к себе на квартиру, похристосовался, накормил и даже, впервые в гараськиной жизни, назвал его по-отчеству. Душа погибшего человека расцветает и просветляется под влиянием доброго поступка Баргамота. Этот мотив нахождения добрых чувств и побуждений в душе погибшего, забитого жизнью человека, в большой степени роднит Андреева с Горьким. На аналогичной моральной тезе построен и ряд других ранних рассказов

Андреева. В грязном подвале живут проститутка, вор и бывший человек Хижняков. „Самое ужасное“ для Хижнякова заключается в „беспощадно—светлом сознании“ того, что «пришёл новый день, и скоро ему нужно вставать, чтобы бороться за жизнь без надежды на победу.

„Надо жить“.

В этом весь ужас. Но вот в грязную комнатку приходит гимназистка, только что вышедшая из родильного приюта и приносит ребенка. Ребенка купают. И «бессознательно озаряясь улыбкой странного счастья» стоят над ним все трое: „вор, проститутка и одинокий, погибший человек, и эта маленькая жизнь, слабая как огонек в степи, смутно зовет их куда-то и что-то обещает, красивое, светлое и бессмертное“. („В подвале“).

В больнице лежат купец Лаврентий Петрович и дьякон („Жили-были“). Фигура дьякона дышит такой безграничной любовью к жизни, таким всепрощающим оптимизмом, что самая смерть Лаврентия Петровича и обреченность на такую же смерть дьякона в финале не производят гнетущего впечатления и, по слову Венгерова, «не подрывают в читателе самого желания жить».

Бодрые, жизнерадостные нотки звучат и в других произведениях молодого Андреева. Однако, и в этот период Андреев пишет уже такие вещи, которые позволяют угадать в нем будущего певца „безумия и ужаса“. Таковы: „Рассказ о Сергее Петровиче“, „Большой шлем“, «Стена», «Ложь», «Молчание»... В этих рассказах начинает вырабатываться оригинальная манера писателя, присущее ему одному идивидуальное творческое лицо. Общий тон их пессимистичен и безотраден. Жизнь представляется поэту смрадным скопищем прокаженных с гнусавым голосом и жадными голодными глазами, готовых пожрать трупы отчаявшихся в жизни самоубийц. Перед ними высится несокрушимой громадой холодная, мрачная и гордо спокойная стена. В надежде выбраться из этой тюрьмы для прокаженных, больные карабкаются друг через друга, ползут на стену, но... «прямая и гладкая», она неколебимо высока и безжалостна. Как к другу, прижимаются к ней люди и просят защиты, но она—«всегда наш враг, всегда». И воют и стонут все находящиеся у стены, и кажется, «что в нестерпимых муках взвыла сама сожженная земля, широко закрыв свой каменный зев» («Стена»). Из этого ужаса есть о д и н выход: смерть—и к нему в страстном порыве тянутся герои Андреева. Тринадцатилетний Сашка (в «Ангелочке») мечтает о смерти, но так как он еще юн,—„он не знает всех способов, какими люди перестают жить, когда захотят“... Но знает эти способы Сергей Петрович, знает и то, что «жизнь—узкая клетка, и часты и толсты ее железные прутья, и только один незапертый выход имеет она». Сергей Петрович не хочет „сгибаться“ и потому «ломает свою железную клетку»: убивает себя.

Жизнь полна зла. Все блага жизни имеют сомнительную ценность; неизбежный и лучший конец человеческих страданий—смерть. Таков Grundton мировоззрения Андреева, выраженный им в рассматриваемой группе рассказов.

Вся последующая творческая деятельность Андреева была лишь яркой и многокрасочной иллюстрацией к этому взгляду на жизнь, своего рода «доказательством» однажды высказанной тезы, разоблачением л ж и, лежащей в основе всех проявлений жизни.

Едва-ли первым „благом жизни", которого коснулось отрицание поэта, явилась л ю б о в ь. В рассказе «Ложь» с большой проникновенностью автор показал те муки, которые может доставить «она» правдиво, му, любящему сердцу. В более реалистических тонах написанный, рассказ «Бездна» затрагивает другую сторону той же проблемы. Любовь, многочисленными представителями жизни и искусства возведенная на пьедестал, нежная „чистая любовь", облеченная «в одежду звучной гармонии и сладкой грусти» оказывается простым грубым физиологическим влечением. Вот вдали от шумного города, в нежных красках заката тихо подвигаются две грациозные тени молодой парочки: Немовецкого и Зины. Немовецкому хочется до—боли сжать трепетную и тонкую полудетскую ручку Зины, но скромно сдержавшись, он только «с полупоклоном почтительно принял ее и скромно отвернулся, когда у всходившей девушки слегка приоткрылась нога». И темы их разговоров так же по-детски наивны, нежны и поэтичны. Вспоминаются «чистые, как белые лилии, девушки, надевавшие черную монашескую одежду, одиноко тоскующие в парке, засыпанном осенней листвой, счастливые в своем несчастьи»... Печальны вызванные этим воспоминанием образы, „но в их печали светлее и чище являлась любовь". И вдруг откуда-то, из нависшей „угрюмой враждебности изрытого поля" вырисовываются фигуры бродяг, грубых, пьяных и злых, жадных к любви и разрушению. Бродяги грубо насилуют Зиночку, оглушив ударами Немовецкого.

Очнувшись, Немовецкий идет разыскивать Зиночку и, найдя ее в обмороке, не в силах сдержать страсти, возбужденной прикосновением к голому женскому телу. «Чистая любовь» оказывается воздушным замком, легким дуновением порывов плотской страсти разрушенным и смятым... Л о ж ь увидел Андреев в самом возвышенном чувстве, опоэтизированном человечеством, и в ряде последующих произведений («Екатерина Ивановна», «Анфиса») подтвердил это свое открытие.

На основе лжи построены и с е м е й н ы е о т н о ш е н и я. Чуткому непосредственному сердцу трудно жить в этой тине обмана, лицемерия и внутреннего равнодушия к переживаниям ближнего. Жертвой таких отношений к себе непонимающих его отца, матери, сестры гибнет Павел Рыбаков в расск. «В тумане». «Чистая, красивая и печальная» любовь его к Кате Реймер беспощадно разбивается влечениями пола.

Культурному человеку нашего времени нечего гордиться и другим своим достоинством - р а з у м о м. В критические минуты это достоинство может обратиться в самый большой недостаток, потому что человек не властен над собственным сознанием,—то или иное направление его определено всякими внешними причинами, чем угодно, кроме воли человека. Мысль не может быть надежным средством в поисках истины. Вот, в „Мысли" гордый силою своего разума доктор Керженцев играет сил-

логизмами, как фокусник мячами. Мысль кажется ему послушным орудием в его собственных руках. После многолетних размышлений, он решает убить мужа любимой и когда-то отвергшей его женщины и притворяется сумасшедшим, чтобы избежать наказания. У него все рассчитано, выверено и продумано. Но в решительный момент мысль изменяет ему, иллюзия начинает казаться реальностью, и Керженцев не знает, симулянт-ли он, или на самом деле—сумасшедший. Все его острые силлогизмы обращаются против него, и тщетны попытки найти истину. Не знает ее ни доктор Керженцев, ни судьи, ни судебные эксперты, из которых двое говорят с такой же уверенностью «да, сумасшедший», с какой двое других отрицают факт сумасшествия. Факты, служащие доказательством одного положения, в новой хитрой логической комбинации, подтверждают другую, прямо противоположную «истину». Нет средств у человеческого сознания, чтобы разрешить какой-нибуть вопрос в соответствии с истиной. «И вы будете мыслить и говорить, и я буду мыслить и говорить, и все мы будем правы, и никто из нас не будет прав. Где судья, который может рассудить нас и найти правду?» Где судья, который установит точные границы ума и безумия? Неизвестно,—но ясно, что этим судьей будет не бессильный человеческий рассудок, не ничтожное человеческо ratio. «Истерическим воплем человека, который своим безумием хочет одеть весь мир» (П. Коган) прозвучал рассказ Андреева, создавший как бы главный тезис в той философии иррационального, проповедником которой явился писатель в последующих своих произведениях. Его поиски а б с о л ю т н о й, «последней» и с т и н ы всегда оказывались бесплодными, и самым злым врагом и изменником в этих поисках была мысль. И правым оказывается Хаггарт, когда в «Океане» говорит аббату: „И в одной руке у тебя правда, и в другой руке у тебя правда, и все ты делаешь фокусы», и верным оказывается утверждение кардинала Х. в «Дневнике Сатаны» о том, что «рационализм есть ум глупцов». Жестоким проклятием проклята «ничтожная мысль, лживый холоп, который служит всякому»... Чем же жить, если рассудок лжет? Верою?

Но и в е р а проклинается автором и вера не дает оправдания жизни, потому, что сама основана на лжи. В «Жизни о. Василия Фивейского» затронул Андреев эту тему, „одну из важнейших, к каким обращается человеческая мысль в поисках за общим смыслом существования", затрагивающую «вечный вопрос человеческого духа» (Короленко) [416]). Простодушный и незлобивый сельский священник о. Василий «благословил бога, так как верил в него торжественно и просто»... Судьба испытывает его в вере: с жестокой последовательностью она убивает его любимого сына, делает пьяницей жену... „Я верю", твердит о. Василий. Жена рождает ему второго сына, но он оказывается идиотом. Пожар истребляет дом, в котором гибнет все имущество Фивейского, гибнет его жена. „Я верю!"—отвечает на все это о. Василий. Фивейский уверен в том, что промысел руководит всей жизнью и что он избрал его, иерея Фивейского, для того, чтобы утвердить людей в вере. Бог обратил его

жизнь в пустыню, но только потому, что в о. Василии увидел «избранный сосуд». И о. Василий находит в себе силы выполнить миссию, когда настал для этого подходящий момент: стоя над трупом Семена в церкви о. Василий приказывает ему встать, но труп не ожил, чуда не случилось: о б м а н у л а в е р а, и устами о. Василия автор проклинает веру так же, как недавно проклял мысль. „Так зачем же я верил?—взывает о. Василий.—Так зачем же ты дал мне любовь к людям и жалость,—чтобы посмеяться надо мною? Так зачем же всю жизнь мою ты держал в плену, в рабстве, в оковах? Ни мысли свободной! Ни чувства! Ни вздоха! Все одним тобою, все для тебя. Один ты! Ну, явись-же,—я жду!" Но равнодушное молчание «бога» является красноречивым ответом призыву Фивейского... Религиозный обман, однако, настолько крепок, что человек не хочет отказаться от него даже тогда, когда рассудок убеждается в лживости веры; жертвой этой фанатической тяги к вере является Савва, разорванный толпой озверевших изуверов („Савва).

Отрицанию л ю б в и к б л и ж н е м у, христианской любви посвящен «Иуда Искариот». Иуда неизмеримо сильнее любит Христа, чем все его ученики. Самой продажей Христа Иуда хотел заклеймить все покупающее своего спасителя человечество, поэтому полны были „мучительной любви" и лобзание Иуды и намерение его «над теменем земли высоко поднять на кресте любовью распятую любовь». До последней минуты Иуда ждал, страстно ждал того, что люди ринутся спасать своего бога, но люди были спокойны и заняты своими личными делами (ср. расск. „Бен-Товит"). Ученики, постоянно твердившие о любви к Христу, отступились от него. Где Иисус?—спрашивает у них Иуда,—как они позволили распять его! Петр отговаривается приказом Христа,—кто не повинуется ему, тот идет в геенну огненную. „Отчего же ты не пошел? Отчего ты не пошел, Петр? Геенна огненная—что такое геенна? Ну и пусть бы ты пошел—зачем тебе душа, если ты не смеешь бросить ее в огонь, когда захочешь!" Но ни Петр, ни другие не пожертвовали собой ради Христа, потому что ложью была их любовь и лживым было то учение, которое они потом проповедывали. И с болью в сердце кричит Иуда будущему евангелисту Иоанну: «Любимый ученик! Разве не от тебя начнется род предателей, порода малодушных и лжецов? Слепцы, что сделали вы с землею? Вы погубить ее захотели, вы скоро будете целовать крест, на котором вы распяли Иисуса!» Самое учение Христа в устах его учеников стало лицемерием, ибо „что такое сама правда в устах предателей? Разве не ложью становится она?" Сильной и резкой критикой христианства звучит обличение Иудою учеников Христа. «За эти прекрасные строки многое простится Андрееву»,—говорит П. С. Коган.

Наконец, ложь находит писатель и в высоких общественных порывах, в с о ц и а л ь н о м г е р о и з м е, в попытках разрешить проблему личного самоусовершенствования самопожертвованием ради народа и человечества. Самое право „героев" быть „хорошими", когда тысячи людей погибают в нужде и разврате, вызывает у автора представление о некой нравственной сытости этих „хороших" и, следовательно, о боль-

шой лжи, лежащей в основе их добродетельных устремлений. Право на жертву должно быть оправдано, и оправдание его герой рассказа „Тьма" находит в о т к а з е от эгоизма лживых попыток показать свою „любовь" к человечеству. «Если нашими фонариками,—грворит он,—не можем осветить всю тьму, так погасим огни и все полезем в тьму»... В своем стремлении к отрицанию, Андреев не заметил, до чего договорился он в своем парадоксальном призыве перестать быть хорошими, пока есть еще на свете плохие. [417]). Прав П. Коган, когда видит во «Тьме» проявление «искусства жонглера»: «разрушительная сила художника страшна, когда его ненависть выстрадана и таит в себе скрытую тоску о неосуществленной и ведомой ему правде. И этой правды не знает Андреев», поэтому «он играет идеями, как фокусник—шарами и огнями» [418]). В уста своих героев он вкладывает страстные жалобы на лживость всех ценностей человеческой жизни и горячее отрицание этой жизни, бессмысленной и пустой.

Едва ли не самым блестящим выражением этих настроений явилась пьеса Андреева «Жизнь Человека». «Жизнь Человека» синтезировала в себе все те частичные «отрицания», которые проявлялись в предыдущих произведениях писателя. Безразличное равнодушие к переживаниям личности со стороны правящих сил природы: Судьбы, Рока, Бога, Дьявола—вызывает у Человека самое энергичное проклятие. «Я проклинаю все, данное тобою,—кричит Человек в лицо Некоему в Сером,—проклинаю день, в который я родился, проклинаю день, в который я умру. Проклинаю всю жизнь мою, ее радость и горе. Проклинаю себя! Проклинаю мое сердце, мою голову,— и все бросаю назад, в твое жестокое лицо»... Но равнодушно и молчаливо внемлет проклятиям Некто в Сером, и только плач, откуда-то из за стены доносящийся, становится все громче и протяжнее, переходя в мелодию страдания. Так проходит жизнь каждого человека. Родившись, он принимает образ и имя человека и во всем становится подобен другим людям, уже живущим на земле. И их жестокая судьба становится его судьбою, и его жестокая судьба становится судьбою всех людей. Неудержимо влекомый временем, он непременно проходит все ступени человеческой жизни, от низа кверху, от верха книзу. Ограниченный зрением, он никогда не видит следующей ступени, на которую уже поднимается нетвердая нога его; ограниченный знанием, он никогда не знает, что несет ему грядущий день, грядущий час-минута. И в слепом неведении своем, томимый предчувствиями, волнуемый надеждами и страхом, он покорно свершает круг железного предначертания...

Человек заключен в круг железной необходимости, он игрушка в руках слепой Судьбы. В этих трагических пяти картинах пьесы, иллюстрирующих отдельные моменты в жизни человека, с колоссальной энергией и мощной уверенностью дано самое важное андреевское отрицание —о т р и ц а н и е с а м о й ж и з н и.

После «Жизни Человека» Андреев написал еще много ярких и сильных произведений: «Савва», «Царь—Голод», «Рассказ о семи повешен-

ных», «Сашка Жегулев», «Черные маски», «Анатэма», «Океан», «Анфиса», «Милые призраки», «Тот, кто получает пощечины» и др.. В них на иной лад перепевались те мотивы, которые намечены были уже в период до 1906 года.

В «Савве» наряду с отрицанием достижений культуры, герой проявляет себя сторонником хаоса, царящего в природе человека [419]). «Нужно, чтобы теперешний человек голый остался на голой земле». Но трагична судьба этого богоборца и разрушителя: он гибнет жертвой религиозного изуверства. В «Царе Голоде» намечена попытка отразить социальные переживания эпохи. Но вдалеке от жизни стоявший, Андреев не сумел дать ни одного яркого образа революционера. Зато бунт нарисован им ярко и выпукло. Царь Голод призывает восстать против власть имущих, а когда бунт возгорается, он переходит на сторону противника и беспощадно истребляет взбунтовавшихся. Неудачен подход к изображению революционеров и в «Рассказе о семи повешенных». Революция воспринимается автором, как разрешение индивидуальной проблемы, все той же «проблемы личной святости». Словно не революция—самое важное в жизни этих семи людей, а проблема самоутверждения, попытка личной выдержанности и героизма. Таким же героем делается Сашка Жегулев, решивший искупить грехи отцов кровавым протестом народных масс против ужасов жизни. В противоположность герою «Тьмы», который задумал растворить себя во тьме, Саша Погодин пожелал тьму растворить в себе, освятить разбой. Он собирает шайку «лесных братьев», громит помещиков, грабит усадьбы, казначейства, станции... Сделавшись разбойником, Сашка жертвует своей нравственной чистотой, отказывается от прошлого, рвет с семьей и любимой девушкой, но жертва оказывается ненужной и бесполезной: народ враждебно относится к «лесным братьям», и недавние члены его шайки, крестьяне, открывают убежище Сашки, гибнущего в перестрелке с полицией. Так кончается «житие» человека: «Так в день, предназначенный теми, кто жил до него и грехами своими обременил русскую землю, умер позорной и страшной смертью Саша Погодин, юноша благородный и несчастный» [420]).

В «Черных Масках» автор возвратился к вопросу, намеченному отчасти уже в «Мысли»: вопросу независимости нашего интеллекта от воли. Фантазия Лоренцо приводит его к безумию. «Анатэма» утверждает бесполезность частичных социальных реформ: «если хочешь служить благу человечества, то нельзя спасать лишь некоторую избранную часть его или переносить результаты реформы и революции в какое-то будущее. Надо помочь всем нуждающимся в помощи, всем страдающим, именно в этот момент дать то, что им сейчас нужно» [421]).

Едва ли не самой яркой драмой второго периода (после 1906 г.) творчества Андреева является «Тот, кто получает пощечины». В цирк к директору Брике приходит какой-то господин, предлагая себя на какую либо роль на арене. В качестве клоуна он потешает зрителя, получая от партнеров по игре много пощечин. Но было жутко и опасно всякий раз, когда клоун „Тот", кричал с арены в публику свои едкие и злые остро-

ты. За кулисами цирка „Тот“ встретил прекрасную девушку Консуэллу и полюбил ее. Но некто „граф Манчини“, фальшивый граф, будто бы отец Консуэллы, продает ее барону Реньяру. „Тот“ не переносит этого и отравляет Консуэллу и самого себя. Мелодраматическая по своей концепции, эта драма написана с исключительным драматургическим мастерством. В символической фигуре мятущегося Тота, в сущности, повторены черты, близкие и Лоренцо из „Черных масок“.

Особнякам стоит в творчестве Андреева пьеса „Милые призраки“. Фабула пьесы такова. В бедного студента Таежникова влюблена кроткая бедная девушка Таня. Но Таежников любит богатую аристократку Раису Тугаринову. Оскорбленный отношением к его бедности, Таежников порвал знакомство с Тугариновыми, которые приходятся ему дальними родственниками. Но Раиса, гордая, любящая и страдающая, ищет примирения. Между ею и Таежниковым происходит свидание, полное мучительного надрыва. Таежников отвергает любовь Раисы. „В вашем характере,—говорит он,—есть отвратительная черта: вы холодны, как ледяная вершина и сатанински горды —весь мир должен придти и поклониться вам... Мне нечем платить за вашу любовь, Раиса, а я даром ничего не беру, я и в царство небесное войду, только сломавши дверь“... Но внешние обстоятельства меняются „Повесть в письмах“ Таежникова принята в печать. В полуподвальное помещение, где живет Таежников приезжают знакомиться с ним писатель Незабытов и критик Григорий Аполлонович. Экстатический Григорий Аполлонович восторженно приветствует Таежникова, который не верит сам своей талантливости. „Он сомневается, боже мой, боже мой, он сомневается,—бормочет сквозь слезы Григорий Аполлонович. — Человек мой, человечек что написал, что написал! Дай тебе бог и... Бледный, бледный-то какой... человек... человечек мой...“ Теперь Таежников уже не жалкий студентишка и нет у него препятствий любить Раису. Раиса между тем подружилась с Таней (тип Сони Мармеладовой). Таня, понимающая, что Таежников ее не любит, кончает самоубийством. Таежников уходит из подвала, порывает с былым, пред ним блестящее будущее. Но знает он, что прошлое не уйдет бесследно; „пройдет время, и все это печальное и темное встанет в воображении, как милый призрак...“ Таежников—писатель в ряде художественных образов воплотит эти милые призраки. Он со странным любопытством проникает в сердца несчастных, страдающих, покорных людей. „И где конец этой ужасающей покорности? Не могу я этого вместить. Буду кричать, буду вопить и неистовствовать, а не покорюсь. Восстану! „И уходя на светлый путь творчества, он шлет прощальный привет студенту Таежникову. Перед ним „большая необыкновенная жизнь“, Будет творчество; будут минуты огненного вдохновения, будут исступленные слезы над жизнью и смертью людей; будет чей-то восторг, будут громкие клики приветствий...

Весь интерес драмы в том, что она представляет собой художественную разработку фактов и событий известных в истории литературы. В Таежникове не трудно угадать родственные черты Достоевского, в по-

сетителях его—писателе Незабытове и критике—Некрасова и Ап. Григорьева. Автор отказался от соблазна дать „портреты" писателей, он оставил за собой право не следовать рабски фактам (известно, напр., что спутником Некрасова в визите к Достоевскому был не Григорьев, а Григорович), и документальная сторона представлена в ущерб романической, но общий колорит, т и п и ч е с к о е в выведенных персонажах угадано и воплощено Андреевым с подлинным мастерством. Многие положения и ситуации драмы напоминают подобные же из романов Достоевского. Самые речи действ. лиц стилизованы и в волнующих репликах Таежникова легко угадывается страстный, эмоциональный стиль Достоевского. Представленная в 1917 г. труппой Незлобина, пьеса эта имела большой успех.

В 1919 году Андреев писал „Дневник Сатаны" [122]), но закончить эту вещь ему, видимо, не удалось. Дневник ведется вочеловечившимся Сатаною, пришедшим в этот мир для того, чтобы слегка позабавиться, поиграть. Сатана попадает в лапы большого авантюриста Фомы Магнуса и его любовницы Марии, похожей на Мадонну. Сатана влюбляется в Марию, Магнус очищает карманы Сатаны, принявшего облик миллиардера Вандергуда. „Игра" Сатаны заканчивается весьма трагично для него самого; Сатана открывает инкогнито, но никто ему не верит...

О замысле этой незаконченной вещи за недостатком документальных данных о последнем периоде жизни и творчества Андреева судить пока что еще трудно.

Ряд писателей и критиков (Горький, Луначарский, Чулков), свидетельствует о глубокой антиобщественности Л. Андреева. „Весьма интересно,—писал в 1910 г. П. Орловский, – проследить именно на Л. Андреева социальное происхождение и социальный смысл его взглядов, ибо, по господствующему представлению, как раз авторы вроде Андреева,—стоят одиноко и свободны от общественнных влияний..." Между тем, „в редком писателе так рельефно и ярко сказываются характерные для его психики черты и редкий писатель,— особенно из современников—способен в такой мере подчинять чисто художественные задачи—задачам публицистическим. „Психология Л. Андреева, как художника, его взгляды, его мрачный пессимизм, его неверие в будущее, его апология смерти и тьмы— все это характерные черты т и п и ч н о й р у с с к о й и н т е л л и г е н ц и и..." В России, по местным условиям, интеллигенция уже с первой половины XIX в. явилась носителем культуры par excellence. „Но на долю этой интеллигенции выпала незавидная роль. Она лишена была возможности практически влиять на общественную жизнь, так сказать, творить историю. Доступ к творческой работе ей прегражден. Ей оставалась только созерцательная деятельность. И вот это искусственное ограничение жизнедеятельности целого общественного слоя, притом крайне чуткого и впитавшего в себя европейскую культуру, не могло не заразить его п е с с и м и з м о м..." Этот пессимизм намечался еще в поэзии Некрасова, затем достиг апогея у Надсона и В. Гаршина. Конец 19 века заставил пережить русскую интеллгиенцию

крупный перелом. На арену социальной жизни вышел пролетариат, к концу первого десятилетия представлявший уже солидную по количеству социальную единицу. Число рабочих в промышлен. предприятиях за 3 г. (1909-12) увеличивается с 1800000 человек до 2150000 (по данным фабричн. инспекции). 1911-й год отмечается большим ростом рабоч. движения, увеличивается число политических забастовок. Обостряются классовые противоречия.

В интеллигенции произошло расслоение на три группы: 1) „Значительная часть интеллигенции пошла открыто или тайно на службу захватившей господство буржуазии, 2) незначительное меньшинство ее примкнуло к движению пролетариата" и, наконец, третья группа, связанная больше всего с городским, мелкобуржуазным бытом, „хотела оставаться самой собою, упорно веря в свое „сверхклассовое" бытие и спасительную миссию". [123]).

Первая группа „могла удалиться от ужасов жизни в тишь своих имений и кабинетов, могла уехать за-границу, могла забыться в „чистом" искусстве, имея для всего этого полную материальную возможность. И они, (люди, составившие эту первую группу интеллигенции), забывались. Они устремлялись в мир ирреальной мечты, звали к красоте, к солнцу, проповедывали эллинизм, воспроизводили средневековье; они создали наш символизм, – течение столь характерное для психологии материально-обеспеченного, но уже сходящего с исторической арены класса" [424]) Вторая группа русской интеллигенции, которая по своей идеологии явилась представительницей трудовых пролетарских масс, составилась из Вересаева, М. Горького, Серафимовича Д. Бедного и др.

Третья группа была обречена на трагическое разложение и гибель. „Первая фаза ее разложення,—говорит в цитируемой работе Воровский, — шедшая при обстановке мирного развития общества, может быть охарактеризована словом „опошление". Ее навеки запечатлел в литературе А. П. Чехов. Вторая фаза, когда вокруг подготовлялась, а потом разразилась революционная буря, полнее всего отражается в творчестве Л. Андреева... Л. Андреев является ее прямым выразителем, рисующим ее субъективное настроение, лишь преломленное сквозь его индивидуальность".

Кроме Андреева, к той же группе могут быть отнесены Куприн, Арцыбашев, Чириков, Зайцев и др. „Эти писатели,— по словам Н. Н. Фатова, — не имели фактической материальной возможности уйти от жизни, затвориться „на башне" или завесить жизнь от себя радужной пеленой мечты,—они купались в самой гуще жизни, так как жили не в барских особняках и имениях, а в меблированных комнатах и дешевых „демократических" квартирах. Ужасы жизни, все противоречия эпохи были ежедневно у них перед глазами. К сожалению, стройного, научного (а тем более-революционного) миросозерцания никому из писателей этой группы выработать но удалось. Они знали лишь одно: так жить, как живут вокруг них,—нельзя; но они не могли смотреть на ужасы жизни трезво, научно..." Неумение найти научное об'яснение „загад-

кам“ бытия вызывало испуг перед ними, боязнь жизни,—отсюда погоня за ужасами и кошмарами жизни, обычная в творчестве Андреева. Самое отсутствие строго выработанного и определенного политического мировоззрения у Леонида Андреева, расплывчатость его общественного облика, определяется отсутствием ясной социально-политической физиономии у третьей группы интеллигенции. Если первая группа работала на дворянской и буржуазной социальных платформах, вторая—черпала свои raison d'être в защите и оформлении идеологии пролетариата, то третья группа осталась безо всякого прочного социально-экономического базиса (мелкобуржуазные слои, конечно, не могли составить этой п р о ч н о й базы). Она, (эта последняя группа, к которой мы отнесли и Л. Андреева) „оказалась между молотом и наковальней. С одной стороны, стояла древняя сила, всегда пугавшая и удручавшая интеллигенцию, с другой стороны—выросла новая сила, рабочий класс, в котором интеллигенция рада была бы (и когда то рассчитывала) усмотреть носителя ее желаний, но с которым она разошлась, как только этот класс стал действительной „силой“. Ибо, как только пролетариат, о котором пеклась прежде интеллигенция, почувствовал себя силой, он пошел своим путем, оставив интеллигенцию на мели. И тем грознее стал для нее ужас кошмарной действительности [425]). Подлинно у ж а с н ы были метания этой группы между правящими классами и подневольными,—ни для тех, ни для других она оказалась ненужной. И звуки этого ужаса „подхватил“ Андреев и „облек их в песню, монотонную, как погребальный звон, заунывную и мрачную «как смерть» [426])

Самый факт раздвоенности миросозерцания Андреева всецело определяется социальным положением той части интеллигенции какую представлял писатель. Это—вечный маятник, качающийся между „двумя правдами“, „У этого художника „последнего ужаса“, „последней ужасной правды“, „последней темной мудрости“ во всех его рассказах и драмах в «противоположных образах вечно борются две правды: Иуда и Христос, Елеазар и Август, Хаггарт и Мариэтт, Савва и Вася, Анатэма и Дав. Лейзер, Саша Погодин и Сашка Жегулев» [427])

В „Царе—Голоде“ Андреева есть незаметный персонаж—Девушка в черном. Во время суда над голодными (в 3-ей картине), она сидит среди пышной и сытой публики. Судят голодную мать, утопившую своего ребенка. Публика осуждает ее, и только Девушка в черном пытается протянуть ей руку. Но мать не хочет пожать ее, она презирает девушку. Девушка в черном остается с протянутой рукой... В 4-ой картине она же в ночь бунта приходит на бал в тот момент, когда Царь Голод изменил сытым, и сытая, разряженная публика мечется в панике по залам. Девушка в черном упрекает сытых в трусости. „Не в темноте, а в ярком свете нашей жизни должны мы их (бунтующих) встретить. Мы должны их встретить, танцуя. Пусть красотой будет наша смерть“... Ее называют сумасшедшей, к ней поворачивают спины... Ей здесь не место... Но где же ей место? „Девушка в черном“—трагический символ. Она «не может найти себе места под перекрестным огнем классовой борьбы. Ее свя-

зывают родственные узы с победителями, там ее корни, но самодовольство, дикость, трусость и жестокость победителей ее отталкивают. Она предчувствует их гибель и может посоветовать им только смерть... [428]) Герои Л. Андреева—Девушки в черном. «Они не пошли обслуживать интересы верхних, дирижирующих класов, как это делают верхи интеллигенции—директора всевозможных предприятий; они не стали в ряды радикально и оппозиционно настроенной интеллигенции»... „Они отбились от стаи, как птица с надломленными крыльями, они обособились, замкнулись в своем замке, в своей „башне с окнами цветными". Девушка в черном—странно одинока в мещанской среде, которая выбросила ее на поверхность, вместе с другими «отщепенцами»... «Толпы» демократической она боится, а мещанскую среду презирает. Ее вечный бунт—истерическая вспышка, ее неприятие мира и быта—это растерянность перед жизнью, разрушающей старый быт. „Мука" Л. Андреева и его трагедия это мука тех интеллигентов, которые, как Девушка в черном, заняли неопределенную позицию между победителями и побежденными, сытыми и голодными... У всех этих сверх-интеллигентов большая голова и маленькое сердце, много богов и нет единого бога, много вопросов—и ни одного ответа. Им свершать ничего не дано...»

Вот эту именно часть общества представил Леонид Андреев в русской литературе. Творчество его—„это талантливо подведенный итог пережитому периоду, пережитым настроениям упадочной интеллигенции". [429])

Когда историк литературы изучит формальные особенности тематики, композиции и стилистики Л. Андреева, легко будет установить тех литературных предшественников и современников Андреева, которые оказали большее или меньшее влияние на творческую манеру писателя. Сейчас об этих «влияниях» можно говорить только предположительно.

Андреев начал рано читать, с шести лет, и запоем читал Жюль Верна, (особенно „80000 лье под водой"), Майн-Рида, Купера. В четвертом классе гимназии прочел Писарева,—с этого момента начал сознательно относиться к книге [430]), „вгрызался" в Гартмана, Шопенгауера, Молешотта, Ницше, увлекался Гоголем, Гюго [431]). Едва ли не самое большое впечатление производит на него Лев Толстой, и можно сказать уверенно, что следы чтения Толстого остались в творчестве Андреева: так, по утверждению Львова-Рогачевского, под несомненным влиянием Толстого написан „ Рассказ о семи повешенных". Такое же влияние оказало на Андреева и чтение Диккенса. „Были авторы, как, напр., Диккенс,—говорит Л. Андреев в своей автобиографии,—которых я перечитывал десятки раз". Сам автор говорит о том, что „Баргамот и Гараська" написан им „под исключительным влиянием Диккенса и носит на себе заметные следы подражания" (см. „Русск. литер. XX в." кн. 6, с. 245). Однако, наибольшее влияние на манеру письма (самая окраска повествования, слегка юмористическая, слегка скептическая) и на композицию первых рассказов Андреева имели Горький и Чехов. Общеизвестен тот факт, что сейчас же после появления в „Жизни" рассказа „Жили были". Д. Мережковский, взволнованный рассказом, явился в редакцию московского

„Курьера“ и спрашивал: „кто скрывается под псевдонимом „Леонид Андреев“, Максим Горький или А. П. Чехов“?.

Однако, от этих влияний Андреев скоро освободился. Для нас гораздо важнее установить факты влияния, оказанного другими писателями в момент формирования собственного стиля Андреева, стиля, которым написаны почти все его большие вещи.

Среди этих писателей нельзя не отметить Эдг. По, на сходство которого с Андреевым указал еще Н. К. Михайловский в „Русском Богатстве“ (1901 г. кн. XI). Некоторые факты этого сходства устанавливает Львов Рогачевский в статье „Мертвое царство“, помещенной в журн. «Образование» (1904 г., кн. XI, стр. 85—95) [432]) Критик полагает, что через Эдг. По Л. Андреев пришел и к Ф. М. Достоевскому, влияние которого на Андреева также возможно предполагать несмотря на то, что сам художник, видимо, не склонен был признавать факта, большого влияния Достоевского [433]). Зато влияние библии Андреев отмечает более уверенно[434]). Впрочем, очевидно, что свидетельства самого автора не могут являться решающими; несмотря на то, что Андреев отрицает свою зависимость от Метерлинка, она для нас является очевидной в драмах Андреева [435]).

Ни одной работы, посвященной анализу формальной стороны андреевского творчества, мы не имеем. Однако, ряд ценных замечаний о стиле его разбросан по многочисленным критическим статьям.

Л. Козловский в статье своей об Андрееве, напечатанной в „Русской литературе XX века“ (под ред. С. А. Венгерова, кн. 6, с. 251-280) отмечает романтическую струю в творчестве Андреева. Самый бунт против природы, против мирового порядка роднит его с Байроном и друг. романтиками начала 19 века. Байроничны герои Андреева: гордые, одинокие и замкнутые в себе, презирающие толпу, с неизвестным таинственным прошлым, постоянно вступающие в борьбу с богом, „с небом в гордую вражду“ Это сходство героев обусловлено сходством мироощущений Байрона и Андреева, близостью их „философских схем“.[436]). Самый стиль Андреева романтичен. „Контрасты, сгущение красок, преувеличение,— все это характерные приемы романтиков, знавших лишь черное и белое, холодное и горячее, любивших только грандиозное, ненавидевших все обычное, среднее, маленькое, будничное“ [437]).

Но гиперболизм стиля Андреева обусловлен гиперболизмом чувствования. Он, поэт, смотрит на жизнь сквозь увеличительное стекло. „Если другие поют теперь отвлеченного общечеловека, то Андреев поет отвлеченнейшего. Если другие враждебны мещанству, то Андреев—враждебнейший из всех“ [438]). И в этом гиперболизме, несомненно, кроется одна из особенностей художника Андреева, именно та особенность, которая вызывала ряд весьма и весьма отрицательных оценок его художественной манеры. Страсть к преувеличениям, к гиперболе порою уводит Андреева далеко в сторону от сюжета. Детали затемняют главное. На это отсутствие чувства меры и пропорции указывал А. Редько [439]).

В манере психологических характеристик Андреев совершенно отличен от Достоевского. „Он описывает ярко и эффектно наружные про-

явления внутренних чувств, но не анализирует эти чувства, как Достоевский“ [440]) С точки зрения Ин. Анненского, Андреев — большой мастер „внешнего“, но не „внутреннего“ портрета, он изображает то, о чем Достоевский рассказывал, и „внутренний человек заменен у него подобным ему, но внешним“ (см. ст. И. Анненского „Иуда—новый символ“ во второй „Книге отражений,“ стр. 45).

Андреев сам отмечал, как характерную черту своего творчества, независимость от реальности, от жизни, быта; все, что он творит, он создает благодаря собственной фантазии. Эта нарочитая отдаленность от жизни, склонность к выдумке, схеме, лишает талант Андреева поэтической непосредственности. На его страницах лежит слишком явная печать отделки, а холодная реторика его поражает местами своей претенциозностью. „В Андрееве нет простоты, — отмечал в одном из писем А. П. Чехов,—и талант его напоминает пение искусственного соловья“ [441]) „Натуры я не любил и всегда рисовал из головы, впадая временами в комические ошибки, фантазировал я бесконечно“,— эти слова, сказанные Андреевым по поводу своих юношеских живописных работ, можно целиком отнести ко всему его писательскому творчеству. Но все же прав был и М. Неведомский, отметивший обязательность для писателя „конкретности отправных точек“ в развитии сюжетов [442]) Необузданная фантазия поэта начинает свою работу не только под влиянием собственного психологического опыта: „иногда толчок ее работе давали впечатления, получаемые извне. Рассказанная Горьким биография анархиста, пытавшегося взорвать икону в Курске, евангельская легенда об Иуде, виденная им фотография трупа расстрелянного экспроприатора Савицкого разрастались под пером Андреева в столь фантастические образы, что их реальная основа отступала куда-то очень далеко. Достаточно, чтобы убедиться в этом, сравнить Иуду евангельской легенды с загадочным героем Андреева или реального Савицкого, сына уездного чиновника, с генеральским сыном Сашей Погодиным, в жилах матери которого, по происхождению гречанки, течет, по Андрееву, кровь христианских мучеников“ [443]).

Наблюдая эволюцию художественных образов и стиля Андреева, П. Орловский (Воровский), отметив реалистическую трактовку тем в первый период творчества, говорит, что уже во второй период (с 1902 г., приблизительно) отступление от реализма сказывается в нарочитом подборе и подчеркивании образов и оборотов с намерением одностороннего воздействия на психику читателя. „Сводя содержание художественного произведения до самых необходимых для развития мысли и действия положений, он, (Андреев), вместе с тем потенцирует эти положения, подчеркивая и выделяя их, и придавая им значение, более крупное, чем они имеют в реальной жизни“. Таким путем создается особая манера письма, очень выпуклая и яркая, гиперболизированная вычурная. Вычурности образов соответствует вычурность языка. „Путем, подбора взаимоусиливающих одно другое выражений в сгущенные предложения, где образ нагроможден на образ, он достигает особого эффек-

та вколачивания своих мыслей в голову читателя". Образ громоздится на образ, создавая тяжелую гипертрофию кошмарных образов. „Этот стиль „безумия и ужаса", выработанный, очевидно, не без влияния рассказов Эдг. По, подчеркивается, с другой стороны, усвоением характерной для Л. Н. Толстого евангельской простоты изложения". Наконец, с 1906 г. начинается третий период в развитии стиля Андреева, характеризуемый нарочитой абстрактностью образов, схематизмом. В драме Андреев создает характерную для этого периода „Жизнь Человека"; в этой своеобразной пьесе „отдельные акты не являются частями преемственно развивающегося целого, а отрывочными эпизодами, связанными не внутренней связью, а внешней зависимостью от цели автора. И действие в этих эпизодах тоже лишь схематическое, рассчитанное на одностороннее, зато тем более сильное впечатление на слушателя. Реплики действующих лиц составляются автором так, чтобы по содержанию и по созвучию слов давали то картину пошлости, то ужаса, то гнета, то радости, то падения и т. д." Так же схематично изображены действ. лица. Эта схематизация, заимствованная у Метерлинка, утрирована и доведена Андреевым до манерности [444])

Схематизм явился, в сущности, наиболее удачной формой для пессимизма в содержании и настроениях творчества Андреева. Между формой и содержанием здесь оказалось „несомненное внутреннее сродство—психологическое и художественное". Действительная жизнь не дает таких односторонних схем. „Рядом с ужасным она ставит и неужасное; творя всяческие беды, она приискивает и выход из них; умножая смерть она умножает и жизнь"... Такова натура. „Теперь возьмем те же явления в ином виде и освещении—не так, как даны они в натуре или в изображении реалистическом, близком к натуре. Представим себе, что они извлечены из живой действительности, абстрагированы. Тогда исчезнут из поля нашего зрения противоречия, противоядия и все краски жизни,—мы получим картину зла, греха, преступления, бед, смерти и всех ужасов бытия в их „чистом", отвлеченным виде. „Эти абстракции способны вызвать в нас гнетущее чувство,—то чувство, вызвать которое ставит себе целью искусство, орудующее схематическими образами (Д. Н. Овсянико-Куликовский [445]).

Андреев, как творец новых языковых форм, оценивался до сих пор в достаточной мере отрицательно. У него не творчество, а „преднамеренное словесной ваяние", словами он пользуется, как готовыми штампами „Существуют два рода писателей: одни пользуются словами, как ходячею монетою—стертыми пятиалтынными; другие—чеканят слова, как монету, выбивая на каждом свое лицо ...для одних слово стало механикой, для других слово стало плотью". Андреев, если не везде, то больше всего там, где старается быть художником, принадлежит к первому ряду писателей. „Его слова, как опротивевшие обойные цветочки", мертвы и пошлы [446]).

Андреев—драматург создал ряд разноценных произведений, которые можно разбить на 3 группы: 1) символические (Океан, Анатэма,

Черные маски; сюда же относим и схематическую „Жизнь Человека"); 2) реалистические (Дни нашей жизни", „Gaudeamus", „Младость", „Екатерина Ивановна") и 3) пьесы, в которых смешаны два стиля: реализм и символика, быт и мистика („Анфиса", „Тот, кто получает пощечины"). Едва-ли не самыми удачными следует признать пьесы 3-ей группы. Законы театра прекрасно известны Андрееву. Сам он, видимо, склонен был причислять себя к творцам .„панпсихического" театра, характеризуемого ослаблением, внешнего действия и сгущением динамики психологической. Сама жизнь и эволюция театральных форм диктовала необходимость перейти к иного типа драмотворчеству. Андреев, теоретически обосновавший современные ему формы драмы (в своих „письмах о театре"), дал мастерские образцы сценариев для этого „панпсихического" театра („Екатерина Ивановна"), но и динамика внешних поступков и действий —не случайный гость в его пьесах. Его пьесы сценичны и насквозь театральны, иногда даже в ущерб художественности („Каинова печать").

В мастерском умении использовать, где нужно, выигрышные сценические эффекты Андреев, как драматург новейшего времени, не имеет соперников. С современной сцены он ушел только благодаря резким идеологическим расхождениям с нашей эпохой. Это не лишает нас возможности признать высокий уровень формальных достижений Андреева. А. В. Луначарский писал в 1908 г., что России принадлежат интереснейшие попытки создания социальной трагедии, и формально в этих попытках на наиболее правильный путь вступил Л. Андреев („Социализм и искусство"[447]) „Я думаю,—пишет он же в наше время,—что на самом деле драматургия Андреева не только талантлива, но и некоторыми своими сторонами может еще сейчас служить примером для кое-каких жанров нашей собственной драматургии"... „Пьесы Андреева полны эффекта и страсти"; у него—широкий размах—.„вплоть до постановки мировых проблем" [448].

1. М. Неведомский. „Л. Н. Андреев". „История русск. литерат. XIX в." под ред. Овсянико-Куликовского, изд. т-ва „Мир", том 5 стр. 260-72.

2. Л. Козловский. „Леонид Андреев" „Русская литература XX века", под ред. С. А. Венгерева, изд. „Мир", кн. 6 с. 251-180; там-же стр. 241-250 автобиографические материалы.

3. М. Рейснер. „Л. Андреев и его социальная идеология", изд. „Посев" ПБ, 1909.

4. В. Брусянин. „Л. Андреев. Жизнь и творчество", М., 1912 г.

5. Арабажин, К. И. „Л. Андреев. Итоги творчества", ПБ, 1911 г.

XXIV.

Валерий Яковлевич Брюсов.

(1873—1924)

Родился 1 декабря 1873 г. в Москве, сын купца.

1884 г. поступил в частную гимназию

1890 г. Знакомится с поэзией французских символистов

1892 г. Поступил на историческое отделение филологического факультета Московского университета.

1894 г. Выход в свет сборника „Русские символисты" со стихами Брюсова.

1895 г Первый сборник стихов Брюсова „Chefs d'oeuvre".

1897 г. Вторая книга стихов „Me eum esse".

1903 г. Вступление в редакцию журнала „Новый путь".

1904—1909 г. г. Редактирование журнала „Весы".

С 1909 г. Участие в журнале „Русская мысль".

1919 г. Вступление в коммунистическую партию.

1921 г. Создан Высший Литературно—художественный Институт.

Скончался 9 октября 1924 г. в Москве.

Сборники: „Зеркало теней". М. 1912.

„Семь цветов радуги". М. 1916.

„Последние мечты,,. М. 1920.

„В такие дни". М. 1921.

„Миг". Берлин. 1921.

„Дали". М. 1922.

„Меа". М. 1924.

Прозаические произведения.

„Земная ось". М. 1910. (3-е изд.)

„Огненный ангел" М. 1908. (2-е изд.)

Ночи и дни". М. 1913.

„Рея Сильвия". М. 1917, (2-е изд.)

„Обручение Даши". М. 1917.

Критические статьи Брюсова:

1910 г. „Испепеленный" (3-е изд.)

1911 г. „Далекие и близкие,,.

1922 г. „Вчера, сегодня и завтра русской поэзии".

1924 г. „Синтетика поэзии".

Работы по поэтике:

1918 г. Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучьям, строфике и формам".

1919 г. „Краткий курс науки о стихе".

1924 г. Основы стиховедения".

Переводы:

„Французские лирики XIX века".

1911 г. „Поль Верлэн. Собрание стихов".

1923 г. Э. Верхарн. Поэмы".

1924 г. „Эдгар По. Стихи".

Валерий Яковлевич Брюсов—поэт, прозаик, драматург переводчик, критик, ученый историк литературы, выступил в печати в 1899 г. в спортивном журнале В. Гиляровского со статьей о спорте, а в 90-х г. он уже становится „мэтром символистов". Его творческий путь, с точки зрения отразившейся в нем идеологии, не был прямым: от крайнего индивидуализма он пришел к общественности, к коммунизму: он „певец двух миров".

В его литературной деятельности, столь разнообразной, первое место, несомненно, принадлежит его стихам. Стихи этого поэта—эрудита впитали в себя „многочисленные доктрины и поэтики Востока и Европы, древности и современности... Эллада и латинская культура, Италия и раннее германское возрождение, сказания скандинавского севера и запросы новейших поэтических поколений—все это отлагалось в подпочве его обширной поэзии, выявляя единый своеобразный и выразительный тон Брюсовского голоса". [449]) Брюсов выступил, как глава школы символистов, и мотивы первых сборников его стихотворений характерны для этой школы. В символизм уходил поэт от старого мира, в котором вырос. Этот мир—

...на все мои химеры
Улыбкой отвечал, как ласковый старик.
И тихо надо мной—ребенком—ник,
Громадный, неподвижный, серый.
И что-то было в нем родным и близким мне.
Он глухо мне шептал, и понимал его я...
И смешивалось все, как в смутном сне:
Мечта о неземном и сладкий мир покоя..,
„Мир" 1903.

Мотивы любви занимают значительное место среди основных мотивов поэзии Брюсова. По подсчету Львова—Рогачевского 150 произведений из 420 посвящает он любви. „Женщине" посвятил он гимн впоследствие.

„Ты— женщина, ты—книга между книг,
Ты—свернутый, запечатленный свиток;
В его строках и дум и слов избыток,
В его листах безумен каждый миг.

Ты—женщина, ты—ведьмовский напиток!
Он жжет огнем, едва в уста проник;
Но пьющий пламя подавляет крик
И славословит бешено средь пыток

Ты—женщина, и этим ты права.
От века убрана короной звездной,
Ты—в наших безднах образ божества!
Мы для тебя влечем ярем железный,
Тебе мы служим, тверди гор дробя,
И молимся,—от века — на тебя.

В первый «декадентский» период его творчества брюсовские любовные мотивы проникнуты настроениями упадка, изломанности и извращенности того раннего периода русского „декадентства", когда воспевался „чудовищный разврат" с его «неутолимой усладой».—«мы были дерзки, мы были дети», вспоминал впоследствии Брюсов. В цикле юношеских стихотворений «Juvenilia» и в первом сборника стихотворений „Chefs d'oeuvre" (1894—1895 г. г.) эта любовь—чувственная, страстная: Моя любовь—палящий полдень Явы"...

Но уже в этих первых сборниках начинают звучать и ноты разочарования в любви:

Нет, не всесилен любовный экстаз...
Вот и тайна земных наслаждений...
Но такой ли ее я ждала накануне?
Я дрожу от стыда—я смеюсь! Вы солгали мне, тени,
Вы солгали, туманные ночи в июне!

Но миг этот не был желанным
Мечты мои реяли прочь,
И все мне казалось обманным,
Банальным, как лунная ночь.

Следующая книга стихов Брюсова „Me eum esse" 1897 г. снова возвращает его к любви и страсти. Но это страсть уже—космическая любовь, религия поэта:

Любовью—с мировым началом
Роднится дух бессильный твой.

И даже цена смерти за любовь не кажется ему страшной: (сборник Tertia vigilia" 1897—1900).

Подчинись решенной плате:
Жизнь за ласку, милый друг!

Следующая книга стихов „Urbi et Orbi" дает целый цикл эротических баллад, „незабываемые образы которых являются как бы могучим хором, поющим гимн страсти, страстному неистовству, страстным мукам (пример—баллада „Раб") [450])

В следующей книге Брюсова „Stephanos" 1906 г. снова звучат мотивы страсти. Почти весь отдел «Правда вечная кумиров», где дается ряд портретов античных героев, прославляет страсть. Образ страсти —Антоний, всем пожертвовавший ради любви. И снова здесь мотив неутоленной страсти:

«Ты в гробнице распростерта в миртовом венце.
Я целую лунный отблеск на твоем лице».

В сборниках стихов „Все напевы" (1909 г.), „Зеркало теней" (1912 г.) и «Семь цветов радуги» (1916 г.) снова и снова повторяются мотивы любви и страсти. Первый сборник вносит новое в эти мотивы отделом «Мертвая любовь». Это новое—какая-то сонная, бесстрастная любовь —неизбежность.

Но страсть возрождается вновь и мотивы ее не перестают звучать даже тогда, когда Брюсов становится поэтом революции и Октября. В один ряд ставит он—

—Грозы! Любовь! Революция!
В святом кругу приветствий и проклятий,
Где жезл Судьбы сметает кровь и дни,
Язвит целебней серп ночных об'ятий,
Уста к устам смертельней гнет любовь.

Любовь и страсть до конца являются излюбленными темами творчества Брюсова. С темой любви часто связана другая тема—тема смерти, являющаяся проклятым вопросом всякого индивидуалистического существования и настроения. („В дни запустений", „Последний день", „Похоронный марш" и др.). Великие тени прошлого, героические моменты, сказания и лица в творчестве поэта первого периода также являются любимыми темами («Психея», «Цирцея», «Скифы», «Данте», Александр Великий, ассирийский царь Ассаргадон, Султан Баязет, Наполеон и другие «любимцы веков»). В сборнике „Stephanos" целый ряд образов, взятых, главным образом, из античной литературы, отражает индивидуалистические настроения поэта. Это—сильные люди совершающие исключительные деяния—Орфей, Медея, Ахиллес, Эней, Моисей, Клитемнестра, Сулла и др. Во всех ранних сборниках стихотворений Брюсова, отражающих его индивидуалистические настроения, мотивы скуки бесстрастия, отчуждения от людей, разочарования и даже отчаяния звучат часто, возвращаясь к поэту постоянно и назойливо. В его первой книге—

„Друзья! Мы спустились до края,
Стоим над разверзнутой бездной—
Мы, путники ночи беззвездной,
Искатели смутного рая.
Послышится ль голос спасенья
Откуда—из бездны, иль свыше?"

Он хочет быть холодным и бесстрастным и дает три свои знаменитые совета «юноше бледному со взором горящим», ставшие программой символической поэзии. Мотивы, характерные для символизма—индивидуализм, эстетизм, мистические мечты о «потустороннем» мире, неприязнь и презрение к действительности – постоянно переплетаются в этих сборниках различными узорами, в различном оформлении...

«Я действительности нашей не вижу,
Я не знаю нашего века,
Родину я ненавижу,—
Я люблю идеал человека».

Много внимания уделяя вопросу о смерти, Брюсов особенно пристально изучал образы тех, чьими стараниями века перекликаются друг с другом,—образы великих мыслителей, философов, поэтов.

Весть о себе подает поэт и своему собрату будущего, кто на развалинах нашей жизни, „проникнет в глубь книгохранилищ, откроет тайны древних, наших книг".

И дни и ночи будет он в тревоге
Внимать вещанья, скрытые в пыли,
Исканья истины, мечты о боге,
И песни, гимны сладостям земли.

Желанный друг неведомых столетий!
Ты весь дрожишь, ты потрясен былым.
Внемли же мне, о, слушай строки эти:
Я был, я мыслил, я прошел как дым... («В дни запустений»)

Здесь поэт еще всецело занят лишь своей личностью,—и о ней лишь хочет рассказать будущему поэту.

В наши дни поэт славит того грядущего собрата, который, почуя „истину наших разорванных" дней, восславит их в ту грядущую эпоху, когда „станет весь мир из машин и из воль".

Дни отбушуют, и станем мы сами
Сказкой, виденьем в провале былом.
Кем же в столетья войдем? голосами
Чьими докатится красный псалом?

Он нам неведомый, встанет, почует
Истину наших разорванных дней,
То, что теперь лишь по душам кочует,
Свет, что за далью, полней и видней.

Станут иными узоры Медведиц
Станет весь мир из машин и из воль...
Все-же из былого, поэт—сердцеведец,
Гимн о былом,—твой,—восславить позволь. („Грядущий гимн")

Все противоречия и миги отчаяния оправдываются „сладкими четырьмя отравами".

„Первая—радость в сознании жить.
...Радость вторая—в огнях лучезарна!
Строфы поэзии—смысл бытия.
Третий восторг—то восторг быть любимым,
Ведать бессменно, что ты не один...
Радость последняя—радость предчувствий,
Знать, что за смертью есть мир бытия...

И этот последний мотив—„четвертой радости" загробного бытия не раз звучит в стихах Брюсова. Но мотивы тоски, скуки и одиночества возвращаются снова и снова. В стихотворении „L'ennui de vivre" все эти мотивы вновь тесно переплетаются.

Я жить устал среди людей и в днях,
Устал от смелых дум, желаний, вкусов,

От смены истин, смены рифм в стихах.
Желал бы я не быть „Валерий Брюсов".

И поэт перечисляет далее все то, что есть у него в жизни и что составило содержание его стихов:

Со мной мои стихи бегут, крича,
Грозят мне замыслов недовершенных тени,
. . . . . .
И женщин жадные тела
Цепляются за звенья цепи
. . . . . .
Иные умерли, иные изменили,
Но все со мной, куда бы я ни шел
. . . . . .
И думы...Сколько их, в одеждах золотых,
Заветных дум, лелеянных с любовью...
Принявших плоть и оживленных кровью.
. . . . . .
Куда б я не бежал истоптанной дорогой,
Они летят, бегут, ползут за мной.
А книги...Чистые источники услады,
В которых отражен родной и близкий лик,
— Учитель, друг, желанный враг, двойник—
Я в вас обрел все сладости и яды!
. . . . . .
О, если б все забыть, быть вольным, одиноким—
В торжественной тиши раскинутых полей.
Итти своим путем бесцельным и широким
Без будущих и прошлых дней....
. . . . . .
Упасть, и умереть, и утонуть во мраке,
Без горькой радости воскреснуть вновь и вновь!".

Стихотворение „Одиночество", характерно для настроений „культурного одиночки—горожанина":

...„Мы беспощадно одиноки
На дне своей души—тюрьмы.
Присуждены мы к вечной келье,
И в наше тусклое окно
Чужое горе и веселье
Так дьявольски искажено".

В книге „Все напевы" (1909 г.), помещено исполненное безнадежности и отчаяния стихотворенье „Усталость":

Не дойти мне! не дойти мне! я устал! устал! устал!.
Снова властное одиночество овладевает поэтом:
И я упьюсь последним счастьем:
Быть без людей, быть одному.

Но с течением времени эти мотивы начинают реже звучать в творчестве Брюсова и уступают место все растущим количественно мотивам общественным и городским. Большинство этих тоскливых мотивов и было навеяно разочарованием в крайностях индивидуализма и эстетизма. С самой ранней поры звучит в стихах Брюсова мотив обреченности старого мира. Уже в первой книге стихов помещено стихотворение „Свиваются бледные тени", где обреченность древнего мира рисуется мрачными красками:

„Свиваются бледные тени,
Видения ночи беззвездной,
И молча над сумрачной бездной
Качаются наши ступени.
Друзья! мы спустились до края!
Стоим над разверзнутой бездной—
Мы путники ночи беззвездной,
Искатели смутного рая".

В третьей книге стихов „Tertia vigilia" (1900 г.), поэт в лицо миру мещанства бросает слова:

„И понял я, что здесь царил кумир единый:
Обычной внешности. Пред искренностью страх
Торжествовал и в храме и в гостиной,
В стихах и в вере, в жестах и словах.
. . . . . .
Никто не поднимал с лица холодной маски,
И каждым взглядом лгал, и прятал каждый крик,—
Расчетом и умом все оскверняя ласки,
И берегли свой пафос лишь для книг,
. . . . . .
Но нет! Не избежать мучительных падений,
Погибели всех благ, чем мы теперь горды!
Настанет снова бред и крови и сражений,
Вновь разделится мир на вражьих две орды.
Борьба, как ярый вихрь, промчится по вселенной
И в бешенстве сметет, как травы, города,
И будут волки выть над опустелой Сеной.
И стены Тоуэра исчезнут без следа.
. . . . . .
И все, что нас гнетет, снесет и свеет время,
Все чувства давние, всю власть заветных слов,
И по земле взойдет неведомое племя,
И будет снова мир таинственен и нов.
В руинах, звавшихся парламентской палатой,
Как будет радостен детей свободных крик,
Как будет весело дробить остатки статуй
И складывать костры из бесконечных книг"...

Такие „скифские“ мотивы разрушения старого мира не раз звучат у Брюсова:

„Мы к ярким краскам не привыкли,
Одежда наша—цвет земли;
И робким взором мы поникли,
Влачимся медленно в пыли.
. . . . . .
А что мне снится? —дикие крики!
А мне что близко?—кровь и война!
Мои братья—северные владыки,
Мое время—викингов времена“.

Урбанические мотивы встречаются в творчестве Брюсова уже в первый его период; 1898 годом помечено стихотворение:

„Я люблю большие дома
И узкие улицы города...
...Пространства люблю площадей,
Стенами кругом огражденные...
...Город и камни люблю,
Грохот его и шумы певучие“...

С течением времени урбанических мотивов становится все больше и больше. Урбанизм переходит иногда в индустриализм, так, по словам Лелевича, стихотворение „Ночь“ (1902 г.) „одно из самых первых индустриалистских стихотворений в русской поэзии“ [452]).

„Стрелой вонзаясь в города
Свистя в поля, гремя над бездной,
Летят немолчно поезда
Вперед по полосе железной.
Глядят несытые ряды
Фабричных окон в темный холод,
Не тихнет резкий стон руды,
Ему в ответ грохочет молот.
И спину яростно клоня,
Скрывают бешенство проклятий
Среди железа и огня
Давно испытанные рати“.

Лучшая в русской поэзии картина шумной улицы большого города дана Брюсовым в поэме „Конь блед“. „Городу“ пишет Брюсов дифирамб:

Ты—чарователь неустанный
Ты—не слабеющий магнит.

Все эти мотивы—и разочарование в крайностях индивидуализма, и упреки старому миру, и мотивы городские—характерны, как показатели того направления, которое с течением времени приняло творчество Брюсова, а именно—направления общественности. Уже в первых сборниках стихотворений вступил поэт на этот путь:

„В последний раз взглянул я свыше
В мое высокое окно:
Увидел солнце, небо, крыши
И города морское дно.
И странно мне открылась новой
В тот полный и мгновенный миг
Вся жизнь толпы многоголовой,
Заботы вспененный родник".

И поэт хочет окунуться в этот мир обыденных забот:

„Здравствуй тяжкая работа,
Плуг, лопата и кирка!
Освежают капли пота,
Ноет сладостно рука.
Прочь венки, дары царевны,
Упадай, порфира, с плеч!
Здравствуй, жизни повседневной
Грубо кованная речь".

Но в этот период и работа и повседневная жизнь для поэта лишь новая разновидность острых переживаний. Таким образом, подход Брюсова даже к этим „трудовым" темам еще вполне индивидуалистический:

„Я хочу изведать тайны
Жизни мудрой и простой.
Все пути необычайны,
Путь труда, как путь иной".

„Но, так или иначе, приобщение к „жизни повседневной" современного города и к заботам его „толпы многоголовой" не может пройти безнаказанным для одинокого мечтателя и идолопоклонника страсти. Чуткость к социальным язвам все более и более начинает сквозить в стихах Брюсова". („Мальчик", „Каменщик").

Новые мотивы особенно ярко отразились в поэме „Слава толпе", в которой заметно сильное влияние Эмиля Верхарна. И уже в стихотворении „Париж" гимн толпе готов превратиться в гимн революции. К „гражданским" мотивам поэзии Брюсова следует отнести его отклики на русско-японскую войну. Вначале они носили весьма шовинистический характер, но известие о Цусимской катастрофе кладет конец этому „шовинизму", и Брюсов, недовольный властителями России, неумеющими победоносно вести войны, оправдывает Юлия Цезаря, восставшего против сената, неумевшего поддерживать былую римскую военную славу. Вскоре он высказывает ту же мысль, уже не маскируя ее римской обстановкой:

„Да! цепи могут быть прекрасны,
Но если лаврами обвиты.
А вы трусливы, вы безвластны,
В уступках ищете защиты".

Так подошел Брюсов к революции. Революция 1905 г. была Брюсовым встречена приветом, хотя он и не желал своего слияния с рядами революционеров, „неискусных звонарей".

„Пусть ударит неумело:
В чистой меди тот же звон.
И над нами загудела
Песнь торжественных времен.
Я, быть может, богомольней,
Чем другие, внемлю ей,
Не хваля на колокольне
Неискусных звонарей".

Брюсов пишет стихотворение „Довольно", вскрывающее его отношение к революции,—он возмущается мещанами, обрадовавшимися царской подачке, и призывает революционеров:

„На этих всех, довольных малым,
Вы, дети пламенного дня,
Восстаньте смерчем смертным, шквалом,
Крушите жизнь—и с ней меня!"

Последний стих очень характерен для Брюсова,—именно как крах, как разрушение всех культурных достижений человечества, и воспринимал он тогда революцию. Наиболее законченное выражение нашли себе все эти мотивы в стихотворении „Грядущие гунны".

В первых стихах, последовавших за революцией 1905 г., боевые и мятежные ноты продолжают звучать в поэзии Брюсова. К 1907 г. относится восторженный „Гимн человеку" и вариация старой темы—упреки интеллигенции, испугавшейся революции. Империалистическая война снова вызывает в поэзии Брюсова ряд „гражданских" мотивов. Эта война „вновь всколыхнула в Брюсове те же чувства, что некогда русско-японская. Ему снова показалось, что в войне он найдет, наконец, „невозможное слияние силы и мечты", что война раскроет перед человечеством ослепительные перспективы, позволит, наконец, почувствовать весь трепет, всю полноту жизни".

Но уже с осени 1915 г. в „патриотическую" лирику Брюсова врываются иные ноты: сначала это туманный пацифизм, а затем страстное разочарование. Февральскую революцию 1917 г. поэт приветствует, но предчувствует, что это только начало „раздора". Под влиянием этой новой революционной войны Брюсов пишет в 1917 г. целый цикл стихотворений под названием „Единое счастье—работа".

После Октября Брюсов окончательно порывает со своей средой и всецело примыкает к пролетарской революции. Обращаясь к интеллигенции и повторяя мотивы „Паломников свободы" и „Духа Земли", он пишет „Инвенктиву".

„Еще недавно, всего охотней
Вы к новым сказкам клонили лица.

Уэльс, Джек Лондон, Леру и сотни
Других плели вам небылицы.

И вы дрожали, и вы внимали
С испугом радостным, как дети,
Когда пред вами вскрывались дали
Земли назначенных столетий.

И вот свершилось. Рок принял грезы,
Вновь показал свою превратность:
Из круга жизни, из мира прозы
Мы вброшены в невероятность.

То, что мелькало во сне далеком,
Воплощено в дыму и гуле.
Что ж вы коситесь неверным оком
В лесу испуганной косули?

Что ж не спешите вы в вихрь событий
Учиться бурей грозно странной,
И что ж в былое с тоской глядите
Как в некий край обетованный?

Иль вам фантастам и эстетам,
Мечта была мила как дальность,
И только в книгах, да в лад с поэтом
Любили вы оригинальность".

В своих последних сборниках поэт делает попытку отразить настроения Октябрьской революции и новой России, но эти новые образы у него, большей частью, одеты в старое убранство—символическое, мифологическое, историческое. Поэтики своей Брюсов не изменил и не мог изменить,—последние книги его так же трудны для общенародного понимания, как и вся предшествующая его поэзия, но искренность настроений последних стихов поэта неподдельна.

В них поэт славит Октябрь 1917 года:

„Есть месяцы отмеченные роком
В календаре столетий...
Но выше всех над датами святыми,
Над декабрем, чем светел пятый год,
Над февралем семнадцатого года,
Сверкаешь ты, слепительный Октябрь,
Преобразивший сумрачную осень
В ликующую силами весну,
Зажегший новый день над дряхлой жизнью
И, заревом немеркнущим, победно
Нам озаривший правый путь в веках!

Поэт пишет посвящение коммунарам, гимн новой Москве, с радостью отмечает этапы постепенного улучшения жизни в России („Третья Осень", „Отклики", „Четвертый Октябрь").

Стихотворение „Отклики“ несомненно должно быть отнесено к лучшим произведениям современности: в тридцати двух отчеканенных брюсовских строчках исчерпано много тем и настроений о нашей разрухе и наших победах; здесь и гражданская война, и разруха, и восстановление промышленности, и неустройства городской жизни, и транспорт, и, наконец, бодрые призывы к неустанному труду:

„Чу, гудок фабричный! чу! взывают
Свистом, пролетая, поезда.
Красные знамена, обвивают
Русь былую, словно пояса.
...„Из войны, из распрь и потрясений
Все мы вышли к бодрому труду;
Мы куем, справляя срок весенний,
Новой жизни новую руду“.

Поэт наблюдает смешение старого и нового быта в Москве в особенно удобный момент для наблюдения—в двойной канун пасхи и первого мая 1921 года и отдает явное предпочтение новому быту; он сожалеет, что

„Лишь кое где на лентах алели девизы:
„Праздник Труда“, „Пролетарии и т. д.....
И, кровь на тени, пятнались карнизы
Красным клочком, увы, не везде“,

В то время как

„Забота, что рыскала шесть дней сломя шею,
Искала денег, торговала, считала барыш,
Лежала вверх брюхом, подобно сытому Змею,
Иль шныряла к церквам, как летучая мышь“.

И поэт делает с сожалением вывод, поражающий широтой размаха:

Новый мир старина, торжествуя, давила,
Выползала из щелей, плыла в синеве,
И московским царям дубовый Ярило
Протягивал руку в советской Москве.
(„Пасха 1921 года“).

Сравнивая стили Пушкина и Брюсова, В. Жирмунский приходит к выводу, что стиль Брюсова—типично романтический. Но, говорит он, „среди поэтов нео-романтический школы Брюсов занимает особое место, вследствие присутствия в его искусстве глубокой рассудочной стихии». Исследуя поэтику Брюсова, Жирмунский отмечает то особое значение, которое имеют среди образов Брюсова образы страсти. Самые слова „страсть“, „страстный“ принадлежат к наиболее употребительным брюсовским словам. Эти слова всегда являются в окружении других излюбленных Брюсовым слов „дрожь“, „содроганье“, „тело“, „ласки“. Напряженность страсти выражает Брюсов в излюбленных им метафорах „пламени“ и „опьянения“. Но особенно характерны для Брюсова словесные

образы страсти, как муки, как страдания. „Для того, чтобы выразить в слове всю напряженность и яркость поэтических образов Брюсова, светлых и мрачных, прекрасных и сладостных, недостаточно того подбора простых прозаических слов, которыми пользуется обычная разговорная речь. Поэтому словесное искусство Брюсова есть искусство „высокого стиля". Оно требует от поэта особого специально-поэтического языка, стоящего над обыденной жизнью и создающего впечатление возвышенности и необычайности чисто словесной. Архаизмы и славянизмы являются традиционной принадлежностью такого условно-поэтического стиля" [453]) „Боязнь простых слов заставляет Брюсова, подобно французским поэтам XVII—XVIII веков, избегать прямого называния предметов; поэтому он охотно прибегает к перифразе; он говорит: „И падали ее одежды до ткани, бывшей на груди" и др. Также любит он и отвлеченье эпитета, то есть замену прилагательного существительным, например, вместо „белые плечи"—„белость плеч". „Неточность логического и вещественного смысла слов, неуменье использовать в художественном построении логическую стихию речи, вызывает в поэзии Брюсова целый ряд смысловых и синтаксических неясностей". Он всегда запутан и неясен в более сложных синтаксических построениях, и в его синтаксисе преобладают простые предложения и простейшие формы подчинения. Любимые формы синтаксического построения у Брюсова—синтаксическое повторение и параллелизм. „Два основных принципа определяют собой в поэзии Брюсова сочетания слов и словесных образов: закон контраста и повторения". Ритмика Брюсова не богата, для него характерно обилие метрических строк, то-есть чистых ямбов и хореев.

„Основное явление брюсовской инструментовки заключается в повторении одинаковых ударных гласных или расстановке их в симметричных местах строфы или стиха". [454])

Все эти свои выводы Жирмунский строит на анализе эротических баллад Брюсова из сборника „Urbi et Orbi", но они без всякой натяжки, могут быть отнесены ко всему творчеству Брюсова. Так Б. Арватов в статье „Контр-революция формы" упрекает Брюсова в том, что несмотря на новое содержание стихи его, посвященные революции, остаются, теми же стихами в условно-поэтическом стиле, переполненном архаизмами, славянизмами, именами взятыми из античной мифологии, и архаизм их приемов ведет к шаблону формы, вследствие чего „Брюсов всеми силами тащит сознание назад, в прошлое; он переделывает революцию на манер греческих и других стилей,—приспособляет ее к вкусам наиболее консервативных социальных слоев современности" [455]). Брюсов, вступивший в русскую литературу, как строитель нового стиля и поэтики, заимствованной им у ранних французских символистов, до конца оставался верным этой поэтике.

Брюсову принадлежит почин в области деканонизации точной рифмы В своих опытах он вероятно следовал примеру французских символистов Уже в 1893 г. Брюсов пользуется неточными дактилическими рифмами: уныние— линии, неуверенном—затерянный, в стихотворениях 1896—97 го-

дов число примеров умножается. „На всем протяжении дальнейшего творчества Брюсова попадаются то чаще, то реже неточные рифмы, с обычными отклонениями в согласных. Новым является у Брюсова широкое употребление этого приема в рифмах грамматически-неоднородных... Кроме обычных неточностей в согласных, Брюсов также впервые использовал неравносложные рифмы... Метрические опыты Валерия Брюсова положили начало новому периоду в истории русской рифмы“ [456]).

Работы Брюсова, как переводчика, чрезвычайно многочисленны. Более всего переводил он с французского,—так, он перевел ряд произведений Верхарна, Верлена, Метерлинка, Мольера, „Лиллюли“ Роллана и ряд отдельных стихотворений различных французских поэтов в книге „Французские лирики XIX века“. Переводил он и с английского. Им переведена „Герцогиня Падуанская“ и „Баллада Рэдингской тюрьмы“ Уайльда и полное собрание стихов Эдгара По. Есть у него ряд переводов из латинских поэтов, а в 1910 г. он выпустил сборник „Поэзия Армении“, где помещен целый ряд его переводов поэтов армянских. К своей деятельности переводчика Брюсов относился с редкой добросовестностью и серьезностью. „Брюсов утверждает, что переводчик обязан передать не только смысл и размер стихотворения, но и его синтаксическое строение, систему его образов, его звукопись. Разумеется, такие требования трудно выполнимы, но сам Брюсов всегда настойчиво стремился к их выполнению и в целом ряде случаев успешно разрешал задачу“ [457]). В своих переводах Брюсов никогда не руководился случайностью, но всегда выбирал только тех поэтов, или те произведения, которые той или иной стороной своей были ему созвучны.

В прозе Брюсова первое место принадлежит двум его большим романам: „Огненный ангел“ и „Алтарь победы“. Первый—из жизни XVI века, времен немецкого гуманизма и реформации, второй—из жизни Рима эпохи упадка. Главный их интерес—в замечательной детальной выдержанности исторического колорита. Для того, чтобы написать эти романы, Брюсов серьезнейшим образом изучил по первоисточникам нужные ему эпохи. Оба романа имеют форму мемуаров и снабжены многочисленными примечаниями, ссылками, цитатами из древних авторов, как настоящие мемуары

Рассказы Брюсова делятся на две серии: в одних—„фантастические „декорации“, сюжеты легендарного характера, в других—приближение к повседневной жизни, к современности. Легенды по стилю напоминают рассказы Эдгара По, которыми они, быть может, навеяны, отчасти Гофмана или, если восходить еще дальше, к раннему романтизму в Англии, они примыкают к той категории произведений, которую немцы называли „Schauerromantik“ (романтика ужасов). Положения необычайные и настроение кошмарное, по преимуществу (ср. в особенности: „Теперь когда я проснулся“... „Сестры“, „В подземной тюрьме“ и др.). В рассказах из современной жизни преобладают исключительные положения и исключительные настроения. Они почти все чисто психологического характера и, несмотря на приурочение к современности, почти-что вне времени и пространства.

Впрочем, первый рассказ из сборника „Дни и ночи“ подчеркивает психологию современного человека, который, по словам героя рассказа, „должен уметь все делать: писать стихи и управлять электрической машиной, играть на сцене и убивать“, что Модест последовательно и выполняет...

„Половой вопрос“ дает повод автору начертать несколько загадочных ситуаций с неожиданным разрешением поставленного вопроса („За себя или за другую“, „Пустоцвет“ „Ее решение“, „Через пятнадцать лет“)...

Главное качество рассказов Брюсова—их стиль, сжатый, точный и ясный. Кругозор их замкнутый. Но Брюсов выходит и за пределы современности, заглядывая в далекое будущее, изображая вполне вымышленную обстановку, среди которой предположительно будут жить люди будущего. Оригинальна тема рассказа „Республика южного креста“ (в сборнике „Земная Ось“)... Своеобразный бунт служит темой аллегорико-философской драмы „Земля“, в которой представлены „сцены будущих времен“ [458]).

Другие пьесы Брюсова „Протесилай умерший“, „Путник“, „Пифогорийцы“—менее значительны. Прав Н. Волков, когда он пишет о „Протесилае“: „знаток античности, Брюсов искусно имитирует эллинскую трагедию. Но в стройную систему вкладывает несвойственное ей упадочное содержание“ [459]).

Критическая деятельность Брюсова отличается независимостью и меткостью суждений. Брюсов всегда стоял на точке зрения первенства содержания в искусстве и прекрасно умел вскрывать те противоречия, которые таились у разбираемого им писателя. Количественно, его критическая деятельность была обширной: он всегда был главным литературным критиком и рецензентом какого-нибудь журнала. В наши дни он работал в „Печати и Революции“, где помещена его последняя большая статья о русской поэзии „Вчера, сегодня и завтра русской поэзии“.

Выискивая среди литературной молодежи все наиболее живое и истинно талантливое, внимательнее всматриваясь в новую пролетарскую поэзию, Брюсов с удовлетворением констатировал постепенную выработку поэтики пролетарской поэзии, заменяющей хаотическое смешение «разных форм, разных техник».

В своих критических статьях вскрывает Брюсов свой путь „от символизма до Октября“.

Свое увлечение символизмом он связывает с оставшимся особенно близким ему до конца дней вопросом о литературной форме и технике.

«Когда, говорит он, в конце 90-х годов молодые поэты вернулись к разработке стихотворной техники, в искании новых форм видели пустую игру,—измену истинным задачам искусства». («Далекие и близкие», 115). Молодое поколение поэтов защищало тогда равноправность мечты с действительностью и в разгар борьбы даже решительно отдавало предпочтение фантастике. Тогда то, говорит поэт, были восстановлены у нас

в стихах декорации, столь любезные в свое время романтикам: средневековые замки, причудливые дворцы Востока, пустыни, где еще длится дикая жизнь, и, наконец, просто небывалые воображаемые страны, сотворенные по произволу, по прихоти поэта».

Но постепенно в творчестве Брюсова намечается перелом, поэту становится яснее, что «начало всякого искусства—наблюдения действительности», становится виднее и те опасности, к которым ведет безудержная фантастика. Брюсов мечтает о будущем синтезе реализма и идеализма в искусстве, и в его творчестве все настойчивей пробиваются нотки неподдельного реализма, жизнь властно вторгается в сферу мечты и фантастики; поэт в новой форме начинает прославлять и «толпу» и борьбу за свободу и людские неподдельные страданья и предрекает даже свое будущее полное преображение:

Я к вам вернусь, о люди,—вернусь преображен,
Вся жизнь былая будет, как некий душный сон.
Я к вам вернусь воскресшим, проснувшимся от сна... (II, 123).

Исполнением этого обещания в литературе были его последние сборники: «В такие дни». «Миг» и «Дали».

Этот переход В. Я. Брюсова к «земле», к современности, к реализму—завершился в наши дни («в такие дни») полным и искренним приятием революции и переоценкой старых литературных ценностей.

«Оценивая позию символистов, я должен был, говорит поэт, по крайнему моему разумению, отнестись отрицательно к их деятельности за последние годы. Между тем я сам, как поэт, теснейшим образом связан с движением символизма. Доля обвинений, выдвинутых мною против символистов, падает и на меня... позволю себе сказать, что действительно, признаю, поскольку способен критически отнестись к себе, и свои стихи 1912—1917 года не свободными от общих недостатков символической поэзии того времени. Но, продолжая столь же откровенно, думаю, что некоторых роковых для символизма путей мне удалось избежать и что мои стихи следуюшего пятилетия («В такие дни», «Миг», «Дали») выходят на иную дорогу».

Поэт дает яркую характеристку развала символической школы (лишь без социологического обоснования этого развала):

«Если раньше символисты умели художественно воплощать вопросы современности в фигурах истории и в образах народных сказаний (мифы), то теперь это обращалось в жонглирование данными археологии и фольклора. Самый прием символа, как могущественного приема обобщения, подменялся рассудочной аллегорией. Заботливое отношение к форме переходило в пустую игру техническими трудностями. Даже язык застывал в условном, ставшем традицией, словаре, и с каждым годом символисты становились все небрежнее в выборе слов, в синтаксисе, во всем строе речи. Постепенно выработался шаблон символического стихотворения: бралось историческое событие, народное сказание, философский парадокс или что либо-подобное, излагалось строфами с «богатыми» рифмами (чаще всего: иностранного слова с русским), в конце присоединялся

вывод, в форме отвлеченной мысли или патетического восклицания—и все. Такие стихотворения изготовлялись сотнями, находя хороший сбыт во всех тогдашних журналах... и это машинное производство почиталось самой подлинной поэзией»[460]).

Думается нам, что эта характеристика русского символизма, сделанная, притом, его признанным главою, надолго станет и мнением о символизме всей истории современной русской литературы. Переоценив по достоинству предшествующие литературные течения, Брюсов прекрасно разбирался в литературной обстановке наших дней, в современных литературных задачах и в трудностях их выполнения.

«Наши дни, говорит он в статье «Смысл современной поэзии», правильнее назвать эпохой творчества, когда везде, прежде всего в Советской России, идет созидание новых форм жизни, взамен старых, разрушенных или в корне подточенных: литература не может не отразить этого общего движения. Поэзия прежних периодов, эпох самовластья, знала лишь пафос протеста или пафос уединения и раздумья; теперь поэтам предстоит явить новый пафос творчества. Образцов для него в прошлом она не найдет, так как для такого пафоса не было места в мире Онегиных, этих хандрящих «философов в восьмнадцать лет» разочарованных Печориных, лишних людей Тургенева, хмурых людей Чехова и «сверхчеловеков», построенных по шаблону Ницше. Поэзии приходится творить «лирику созидания» на совершенно новых основах».

В своих последних сборниках Брюсов прежде всего сам сделал попытку отразить эти новые настроения в поэтических образах, но не смог, конечно, отрешиться в них от старой поэтики символистов, и потому главное достоинство этих последних стихов—в неподдельной искренности их настроений.

«Расплавлены устои жизни прежней,
Над мировым костром мы—взлет огня.
Еще безумней и еще мятежней,
Вихрь многоцветных искр, взметай меня!
Мечту пронзили миллионы волей,
Мысль, в зареве бессчетных душ зорка,—
Ломая, строить новый Капитолий,
Класть цоколи стен, взмеченных в века,
Не пламя-ль влито в трепетные жилы?
Наш каждый вздох не роковой ли хмель?
Содружный труд упорно троит силы.
Застлала мглу слепительная цель». («В такие дни»).

Кроме критических статей, у Брюсова немало работ историко-литературных. Первое место среди них принадлежит его работам по пушкиноведению, которые могут быт разбиты на 4 группы. 1) труды по биографии Пушкина, 2) по пушкинским текстам, 3) историко-литературные статьи и 4) исследования по стихосложению Пушкина. Кроме пушкиноведческих, Брюсову принадлежат историко-литературные работы о Тютчиве, Боратынском, К. Толстом и брошюра о Гоголе „Испепеленный“

брошюра о Гоголе «Испепеленный», где Брюсов впервые высказал общепринятое теперь положение, что Гоголь не реалист, а фантастроманти̇к. Много работал Брюсов и в области теории стихосложения, и если его „Краткий курс науки о стихе“ (1919 г.) и имеет множество недостатков, то все же нельзя не согласиться с самим Брюсовым, сказавшим, что в его курсе „впервые русский стих, в егометре и ритме, подвергнут научному обследованию, что привело к целому ряду выводов, почти совершенно новых, и к установлению законов, до сих пор остававшихся совершенно неизвестными“.

Собрание сочинений в изд. „Сирин“ в 25 томах начало выходить в 1913 г. (Вышли не все томы).

Русская литература XX века под ред. Венгерова. I т. (Автобиография и статья Батюшкова).

В. Жирмунский. Валерий Брюсов и наследие Пушкина П. 1922.

Сборник „Валерию Брюсову“. М. 1924. изд. ВЛХИ

Г. Лелевич. Брюсов. Гиз. 1926.

XXV.

Константин Дмитриевич Бальмонт.

В лирике Бальмонта наблюдается постоянное столкновение антитез. Любовь и ненависть, добро и зло, красота и уродство, невинность и порок, бог и сатана постоянно проходят в музыкальной лирике Бальмонта резко-контрастирующими парами. В этой душевной разломанности, в этой непримиримой двойственности сказалась жизнь большого буржуазного города, где противоречия вырастают на каждом шагу, где нервный, трепетный бег жизни постоянно дарит контрастные переживания. Кроме того, эта душевная раздвоенность Бальмонта усугублялась еще тем, что свою юность поэт связал с деревней, и позднейшей разрыв с деревней для совершенно иных ритмов жизни не мог не повлиять на него. От бредовой жизни города, от этого „гнилого кладбища блуждающих скелетов", „с гнилым роскошеством заученных ответов" Бальмонт пытается бежать. Но увы! слишком поздно. Как огромный серый и липкий спрут, обвил город своими щупальцами душу Бальмонта. И поэт начинает ненавидеть город, шлет ему свои проклятия, но расстаться с ним не может. Второй серьезной причиной, обусловившей душевную раздвоенность Бальмонта, был разрыв с общественностью. В 1884 г. Бальмонт был исключен из гимназии за принадлежность к революционному кружку. В университете он тщательно изучает историю французской революции и в 1887 г. привлекается к университетскому суду, как один из главных организаторов студенческих беспорядков, после чего высылается в Шую. Таким образом он в молодости обнаруживает определенные общественные стремления. Но общественная реакция и распыленность общества рано убивают эти прогрессивные устремления поэта, он разрывает с общественностью и замыкается в глубоком индивидуализме, в культе личности и жаждет иметь холодное, бесстрастное сердце:

„О, если б мне сердце холодное,—
Холодное сердце русалки,—
Что б мог я спокойно внимать неумолчному ропоту моря
И стону страданий людских".

Первый сборник Бальмонта „Под северным небом", вышедший в средине 90-х годов, содержал в себе обычные для того времени мотивы—унылость, жалобы на серость жизни, романтическую скорбь. Совершенно в духе поэтики того времени был и эпиграф, взятый из тоскующего эпигона немецких романтиков Ленау: „Никогда не предстало передо мной в жизни божественное без сопутствия грусти". В стихотворении

„Нить Ариадны“ развертываются гражданские мотивы служения прогрессу, жертвы собой:

Меж прошлым и будущим нить
Я тку неустанной, проворной рукою:
Хочу для грядущих столетий покорно и честно служить
Борьбой, и трудом, и тоскою.....

В противоположность любимому символу зрелой поры своего творчества—солнцу, в ранних своих стихах Бальмонт избирает символ-луну Вот лунный сонет. Эта форма очень примечательна для Бальмонта, потому что сонету он вскоре стал придавать принципиальное значение:

„Когда Луна сверкнет во мгле ночной
Своим серпом, блистательным и нежным,
Моя душа стремится в мир иной,
Пленяясь всем далеким, всем безбрежным.
К лесам, к горам, к вершинам белоснежным
Я мчусь в мечтах, как будто дух больной.
Я бодрствую над миром безмятежным,
И сладко плачу, и дышу—Луной.
Впиваю это бледное сиянье,
Как эльф, качаюсь в сетке из лучей,
Я слушаю, как говорит молчанье.
Людей родных мне далеко страданье,
Чужда мне вся Земля с борьбой своей,
Я—облачко, я—ветерка дыханье“.

Настоящее творчество Бальмонта начинается после его переводческой работы. Эта работа связана впервые с именем Шелли, интерес к которому сильно возрос в 90-х годах. Далее Бальмонт делается переводчиком Кальдерона, Марло, Эдгара По, Оскара Уайльда. Работа над западно-европейскими поэтами не могла не отразиться на творчестве Бальмонта—западных писателей он вбирает в свою литературную традицию. С другой стороны не чужд Бальмонт и русской литературной традиции. „Поэтическое мастерство 70-х и 80-х годов облюбовало преимущественно пушкинский ямб. Некрасовский стих не привился. Принято было ценить Некрасова за гражданское направление, но на его стих и вообще на его форму долгие годы смотрели, как на очень несовершенное, почти уродливое орудие поэтической выразительности. Где там понять, что Некрасов—великий новатор поэзии; его чуть ли не считали просто-напросто неуклюжим. Оттого держится идейная традиция Некрасова; поэты перепевают его темы, им вдохновляются, но писать стихи учатся на Пушкине, без малейшей попытки обновить ритм. О создании новых ритмов нечего и говорить. Их нет. Однако, в 90-х годах, когда сосредоточение на пушкинской форме доходит до апогея, пришел черед возрождения Тютчева и Фета. О них, наконец, вспомнили и коренным образом переменили о них мнение. Не только перестают в более культурных кругах смотреть на них, как на бессодержательных слагателей стихов, блещущих внешней звучностью, но ищут именно у них глубины

и мудрости. Возрождение Тютчева и Фета производит целый переворот. А тут-то и слышится из Франции проповедь „свободного стиха“, т.-е. возможности достигнуть совершенно новой музыкальности и новых ритмических сочетаний. Влечет к себе и чарующая напевность стихов Эдгара По. Аллитерации и внутренние рифмы, нарушающие скучную отчетливость ямбов пеоны, игра цезурами и обрывистостью строк, созвучия вместо рифм и новые, совсем неожиданные ритмы, взлелеянные поэзией прошлого, но забытые в XIX веке сонеты и терцины—все это мучает воспаленное воображение молодых поэтов, и среди них прежде всего Бальмонт щеголяет изощренностью музыкальных словосочетаний“. [461] У Эдгара По Бальмонт перенял внутреннюю рифму, мастером которой он делается впоследствии. „В своих сложных строфических построениях он следует за Эдгаром По: в частности строфа „Ворона“ (тип a - a, b; c - c, c - b; d, d) оказала на него решительное влияние:

„Как то в полночь, в час угрюмый, полный тягостною думой.
Над старинными томами я склонялся в полусне.
Грезам странным отдавался. Вдруг неясный звук раздался.
Будто кто-то постучался, постучался в дверь ко мне.
„Это верно“, прошептал я, „гость в полночной тишине.
Гость стучится в дверь ко мне“.

Бальмонт усвоил из „Ворона“ тройные внутренние рифмы, об'единяющие первые три полустишия второго периода, по типу a - a, a - b. Этот тип он воспроизводит в различных вариациях. Напр.:

„Как живые изваянья, в искрах лунного сиянья.
Чуть трепещут очертанья сосен, елей и берез.
Вещий лес спокойно дремлет, яркий свет луны приемлет.

И роптанью ветра внемлет, весь исполнен тайных грез... Или, с повторением одинаковых рифм в первых двух периодах и с присоединением третьего, построенного по тому же закону:

„Внемля ветру, тополь гнется. С неба дождь осенний льется.
Надо мною раздается мерный звук часов стенных.
Мне никто не улыбнется, и тревожно сердце бьется,
И из уст невольно рвется монотонный грустный стих.
И, как дальний тихий топот, за окном я слышу ропот,
Непонятный, странный шопот,—шопот капель дождевых...

Мы находим у Бальмонта строфу другого типа, в которой, кроме смежных рифм, встречаются и перекрестные (a - b, a - b, c; d - d, d, c). Ср.:

„Если, рея, пропадая,
Цепенея, и блистая,
Вьются хлопья снежные,—
Если сонно, отдаленно,
То с упреком, то влюбленно
Звуки плачут нежные...“

Наконец, встречается также редкий пример опоясанных внутренних рифм (a - b, b - a, a - b, b - a; c - c; d - d).

„На вершине скалы, где потоком лучей
Солнце жжет горячей, где гнездятся орлы,
Из туманов и мглы зародился ручей,
Все звончей и звончей, по уступам скалы
Он волной ударял, и гранит повторял
Мерный отзвук на звук, возникавший вокруг..."[462])

Охотно следует Бальмонт и манере Э. По нагромождать одинаковые рифмы. Наглядным образчиком этой манеры, где одинаковые рифмовые звучания создают своеобразную монотонию, может служить стихотворение „Амстердам" в двадцати шести стихах которого пять рифм.

Во введении ко второму тому своего „Полного собрания стихов" Бальмонт пишет: „В предшествующих своих книгах „Под северным небом", „В безбрежности" и „Тишина" я показал, что может сделать с русским стихом поэт, любящий музыку. В них есть ритмы и перезвоны благозвучий, найденные впервые". Обернувшись назад, мы видим отчетливо наметившийся творческий путь, которым идет зрелый Бальмонт. Его художественный метод довольно точно обозначился в небольшом стихотворении „Песня без слов", помещенном в первом сборнике. Это своеобразный органический конгломерат, отражающий всю индивидуальность его творца и соединивший в себе Фета, Э. По и Верлена с их принципом: „музыка прежде всего". Поэтика заглавия близка Верлену, автору „Романса без слов". Синтаксис—Фета, если считать для него типичным „Шопот, робкое дыханье". Сходство синтаксическое порождает и сходство интонационно-мелодическое. Стихотворение насыщено звучными аллитерациями, столь характерными для Бальмонта.

„Ландыши, лютики. Ласки любовные.
Ласточки лепет. Лобзанье лучей.
Лес зеленеющий. Луг расцветающий.
Светлый, свободный, журчащий ручей.
День догорает. Закат загорается.
Шопотом, ропотом рощи полны.
Новый восторг воскресает для жителей
Сказочной, светлой, свободной страны.
Ветра вечернего вздох замирающий.
Полной луны переменчивый лик.
Радость безумна. Грусть непонятная.
Миг невозможного. Счастия миг".

Тонкий ценитель поэзии А. И. Урусов открыл Бальмонту наиболее яркую черту его творчества: „Любовь к поэзии созвучий, преклонение перед звуковой музыкальностью". В стихотворении „Аккорды" Бальмонт пишет:

„И в немой музыкальности,
Этой новой зеркальности
Создает их живой хоровод
Новый мир недосказанный,

Но с рассказанным связанный
В глубине отражающих вод".
Сам Бальмонт гордо восклицает:
„Кто равен мне в моей певучей силе?
Никто! Никто!"

Любовь к музыкальности, к аллитерациям приводит иногда Бальмонта к стихам, создающим впечатление некоторой пародийности.

Таково, напр. его знаменитое стихотворение:

„Вечер, взморье, вздохи ветра,
Величавый возглас волн...
Близко буря, в берег бьется
Чуждый чарам черный челн",

Бальмонт совершенно замыкается в себе, считая поэзию нужной только для поэзии. Поэзия для него нечто данное самой судьбой.

„В башне, где мои земные
Дни окончиться должны,
Окна радостно—цветные
Без конца внушают сны.
Эти стекла расписные
Мне самой судьбой даны".

Прочь от действительности, от жизни! К чему они, когда поэт затворился в заколдованной башне, и цветные стекла дарят ему поэтические мечтания. Еще ярче это отношение к поэзии сказалось в „Горящих зданиях", центральный мотив которых—художественное самосознание поэта. Бальмонт здесь ополчается против „проповедников", придававших поэзии служебное значение, замкнувших себя в рамках общественности и простоты.

«Жрецы элементарных теорем,
Проповедей вы ждете от поэта?
Я проповедь скажу на благо света,—
Не скукой слов, давно известных всем,
А звучной полногласностью сонета,
Не найденной пока еще никем!»

Здесь же Бальмонт утверждает свою поэтическую форму—сонет, которому он поет хвалы:

«Люблю тебя, законченность сонета,
С надменною твоею красотой,
Как правильную четкость силуэта
Красавицы изысканно—простой,»

Пластическому вещественному стилю классицизма он противопоставляет эмоциональный, повышенно напевный романтический стиль, отвергая логичность и простоту:

«Пять чувств—дорога лжи. Но есть восторг экстаза,
Когда нам истина сама собой видна.
Тогда таинственно для дремлющего глаза
Горит узорами ночная глубина.

Бездонность сумрака, неразрешенность сна,
Из угля черного—рождение алмаза.
Нам правда каждый раз—сверхчувственно дана,
Когда мы вступим в луч священного экстаза.
В душе у каждого есть мир незримых чар,
Как в каждом дереве зеленом есть пожар,
Еще не вспыхнувший, но ждущий пробужденья.
Коснись до тайных сил, шатни тот мир, что спит,
И, дрогнув радостно от счастья возрожденья,
Тебя нежданное так ярко ослепит.»

Этой своей поэтической гносеологией Бальмонт восходит к романтикам начала и средины XIX века. Сходные мысли мы найдем у Э. По, Бодлэра с его «Соответствиями», у Жирара де Нерваля, отчасти у Гофмана и Новаллиса с их предшественниками. В связи с этой же литературной традицией стоит и лирика Бальмонта.... „Бодлэр, Верлен и Малармэ опрокинули и образность, и строгость логики, и рассудочность, и тут начало нового лиризма,—пишет Е. Аничков.—Вновь выделяется чувство; оно должно войти во все свои права, потому, что в чувствах или,—говоря по-новому,—в эмоциях таится особая, не сказанная, не охваченная рассуждением, но оттого лишь более драгоценная мудрость. Символизм внес недоговоренность; он пользуется антитезами и сравнениями, один из членов которых должно довести до полной выразительности уже воображение самого читателя. Преобладает музыкальное начало. Лирика—музыка. Широкий простор для новых ритмических сочетаний, возвращение рифмы к изначальному ассонансу, чтобы этим путем открыть более свободную игру созвучий, подчинение синтаксиса гармонии, все это как бы отменяет сказуемое слишком прозаическое и рациональное, навязывающее такую определенность, какой нет и не должно быть в том самом дорогом и ценном, что родит поэтическое вдохновение». И лиризм делается основной и единственной стихией Бальмонтовского творчества.

Но Бальмонт был не только „западником“. В своей поэзии он отдал должную дань родной мифологии. В 1906 г. появляется сборник Бальмонта „Жар-птица“, в котором стихи так же стилизованы, как и обложка работы Сомова. Бальмонт углубляется в темные дебри народной мифологии, извлекая оттуда образы Сварога и Сварожича, Дажь-бога и др. Он поэтизирует дуалистическое богомильское сказание о том, как создал бог землю совместно с Сатанаилом, „Глубинную книгу“, сказание о превращении египетского Птоломея в мудрого царя Волотомона, сказание о Горе-злосчастье, о Добрыне, повстречавшем смерть, об Анике-воине, о том, как перевелись богатыри на Руси.

В 1920 году Бальмонт сделал попытку отразить современные настроения. См., напр., его .„Предвозвещение“, напечатанное в 1-ой кн. „Художественного Слова“:

„Я говорю. Неправдой жили мы,
Хотя мы были всей душой правдивы.

Кто в руднике несет киоты тьмы,
Кто пашет, не себе лелея нивы,
Кто в тесной духоте фабричных стен,
Он между зорь тяжелый знает плен,
А мы на высоте своей счастливы.
Неравенства окончились века,
Лавины не напрасно бушевали.
Нам вышний голос прозвучал в обвале.
Отныне будет поступь дней легка.
Все летописи рабства миновали,
К уделу пусть приблизится удел,
И участи сравняются взаимно,
Нет черной кости. Каждый снежно бел,
Иначе жизнь—и в ярких светах—дымна.
Дух с духом, сердце с сердцем, ум с умом.
Страна к стране, в одно звено все страны
Они идут, цветные караваны;
Я вижу их в прорыве огневом,
Их знамя—воля, их водитель—гром".

Свое лексическое творчество Бальмонт проявил в области абстрактностей, для чего он отвлеченным словам, употребляемым обычно в единственном числе, дает формы множественного числа, напр, блески, светы, сверканья, хохотанья, давки, кошмарности, минутности и т. д.

Он любит сочетать красочные и отвлеченные слова, оживляя таким образом последние.

„Сгибаясь, качаясь, исполнен немой осторожности
В подводной прохладе утонченно—ждущий намек,
Вздымается стебель, таящий блаженство возможности,
Хранящий способность раскрыться, как белый цветок".

Неологизмы Бальмонта—также большей частью отвлеченные слова. Характерна для него манера-превращать прилагательные в существительные.

Так, у него встречаются: печальность, пьяность, запредельность, кошмарность, многозыблемость и т. д.

По наблюдениям И. Анненского, Бальмонт до бесконечности множит зыбкие сочетания слов, настоящее отражение воспеваемых поэтом минутных и красивых влюбленностей.

„Нет больше стен, нет сказки жалко-скучной,—
И я не змей уродливо-больной,
Я Люцифер небесно-изумрудный".

. . .

„Воздушно-белые недвижны облака
Зеркально-царственна холодная река".

. . .

„Их каждый взгляд расчитанно-правдив,
Их каждый шаг правдоподобно-меток"

. . .

„В роще шелест, хохот, свист“,
Отдаленно-приближенный“.
„Вольно-слитные сердца“....

Интересны сложные сочетания:

„Лиловато-желто-розовый пожар“.
„Все было серо-из синя-желто“...[463])

Любит Бальмонт частицы без и но. Напр.:

Безвыходность горя, безглагольность, безбрежность.

В синтаксисе своем Бальмонт тяготеет к коротким, отрывистым фразам. Часто встречаются у него повторения, имеющие разные оттенки, то радостные, то мрачные:

„И утро выростало для нас, для нас, для нас“.

Или—же:

„Било полночь в наших думах,
Было поздно, поздно, поздно“.

Из теоретических статей Бальмонта отметим его „Поэзию, как волшебство“, где он, очевидно, не без влияния Андрея Белого, пытается создать какую то мистическую философию звуков. Так, звук „А“ „властная весна“—«А» „вопль крайнего терзания истязаемого“.

„М—мучительный звук глухонемого, стон сдержанной, скомканной муки“. „И—тонкая линия. Пронзительная вытянутая длинная былинка“. В таком роде написана вся работа.

К. Д. Бальмонт. Автобиографические матариалы для биографии Бальмонта. Русская литература XX века. Под редакцией проф. С. А. Венгерова. с. 57-64.

Проф. С. В Аничков. Бальмонт. Там-же с. 65-100.

П. Коган. Бальмонт. Очерки по истории новейшей русской литературы. Т. III Выпуск. II. Книгоизд. „Заря“ Москва, 1910. с. 61-90.

И. Ф. Анненский. Книга отражений. т. I Статья: Бальмонт-лирик С.—Петербург 1906. с. 169-213.

К. Бальмонт. Полное собранис стихотворений. Изд. „Скорпион“ в десяти томах. М. 1908 1913 г. г.

Эллис. Русские символисты. М. 1910.

XXVI.

Александр Александрович Блок.

(1880—1921)

Родился 16 ноября ст. ст. в Петербурге 1880 г.

В 1885 г Начинает сочинять стихи.

В 1898 г. Поступил в Петерб. университет на юридич. факультет.

В 1901 г. Переход на историко—филологический факультет.

В 1903 г. 17 августа ст. ст. женитьба на Л. Д. Менделеевой.

В 1904 г. первая книга: „Стихи о Прекрасной Даме". Увлечение поэзией Брюсова.

В 1905 г. Посещение литературных „Сред" у В. Иванова.

В 1906 г. Балаганчик; Король на площади; Незнакомка.

В 1907 г. Издано: Нечаянная радость; Снежная Маска. Написано: Песня судьбы и ряд статей по литературе.

В 1908 г. Прочитаны доклады в Религиозно—Филос. О-ве: „Россия и интеллигенция", „Стихия и культура".

В 1909 г. Поездка за границу с женой. Поездка в Варшаву на похороны отца.

В 1910 г. Доклад в О-ве Ревнителей Худож. Слова „О соврем. состоянии русского символизма". Речь на вечере в память Вл. Соловьева „Рыцарь—монах".

В 1911 г. Наброски поэмы „Возмездие". Поездка за границу с женой (в Брентань).

В 1912 г. Написана драма „Роза и Крест".

В 1913 г. Поездка за границу с женой (Биарриц и Гетари).

В 1916 г. Работа над поэмой „Возмездие". От'езд на фронт.

В 1917 г. Возвращение в Петербург. Написано: Катилина.

В 1918 г. Написано и издано: Двенадцать, Скифы, Соловьиный сад.

В 1919 г. Доклад в Вольфиле—„Крушение гуманизма. Председательство в репертуарной секции ТЭО. Председательство в режиссерском управлении Большого драматического театра. Арест Петрогр. Чрезвычайн. Комиссией „по делу левых с.—р."

В 1920 г. Речь в Вольфиле по поводу 20 летия со дня смерти Вл. Соловьева Ряд выступлений в Москве и Петрограде.

В 1921 г. На Пушкинском торжестве в Доме Литераторов речь—„О назначении поэта". В воскресенье 7-го августа в $10^1/_2$ ч. утра скончался. 10 августа—похороны на Смоленском кладбище.

Творчество А. Блока—точка скрещения двух социальных стихий. Одна из этих стихий—дворянская интеллигенция, которая отошла от земли и сословной замкнутости. Оторванность от процесса эксплоатации и недовольство капиталистическим направлением экономического развития страны порождают мечтательный пассивизм, абстрактность мышления, отвлеченный идеализм и преобладание эстетических оценок. „Все порывы Блока—пишет Л. Троцкий—в мистический ли вихрь или в вихрь революционный—происходят не в безвоздушном пространстве, а в весьма плотной атмосфере старой русской дворянско-интеллигентской культуры. Символизм Блока был преображением этой близкой и в то же время отвратной среды. Символ есть обобщенный образ реальности. Лири-

ка Блока романтична, символична, бесформенна, нереальна—но под собой она предполагает очень реальный быт, с определившимися формами и отношениями. Романтический символизм есть уход от быта только в смысле отвлечения от его конкретности, от индивидуальных черт и собственных имен; в основе же своей символизм есть метод преображения и вознесения быта. Звездно—мятельная, бесформенная лирика Блока отражает определенную среду и эпоху, ее склад, ее уклад, ритм, и вне этой эпохи повисает облачным пятном".

Другой социальной стихией, влиявшей, правда, в значительно меньшей мере на творчество Блока, была буржуазная интеллигенция. В условиях нарастающей революционной бури идеология активной интеллигенции была насквозь приникнута стихийным максимализмом, ожиданием полного изменения всего политического и социального аппарата. В этих условиях и мировоззрение антиреволюционной по существу интеллигенции должно было презирать буржуазный строй и проникнуться максимализмом в чаяниии преобразования мира в царство «братства и свободы». Этот антибуржуазный максимализм был основным звучанием в духовной настроенности Блока, также как и мистицизм, под влиянием которого Вячеслав Иванов возводит символизм до высоты религии. «Символизм — искусство, основанное на символах. Оно вполне утверждает свой принцип, когда разоблачает сознанию вещи как символы, а символы как мифы. Раскрывая в вещах окружающей действительности знамения иной действительности, оно представляет ее знаменательной. Другими словами, оно позволяет осознать связь и смысл существующего не только в сфере земного эмпирического существования, но и в сферах иных. Так истинное символическое искусство прикасается к области религии, поскольку религия есть прежде всего чувствование связи всего сущего и смысла всяческой жизни... Идеалистический символизм есть интимное искусство утонченных; реалистический символизм—келейное искусство тайновидения мира и религиозного действия за мир».[464])

Эти мистические и максималистические идеи, воспринимавшиеся почти рационально, как тактический ход, Мережковским и Бердяевым, были для Блока предметом искренней веры и основой его мироощущения. Поэтому Блок, не примыкая ни к революции, ни к партии, признавая „нераздельность и неслиянность искусства, жизни и политики", в своей максималистической ненависти к старому миру , мог грубо и резко, бросать в лицо интеллигенции горькие истины, с искренним пафосом публициста: „Почему дырявят древний собор? Потому, что сто лет здесь ожиревший поп, икая, брал взятки и торговал водкой. Почему гадят в любезных сердцу барских усадьбах? Потому, что там насиловали и пороли девок, не у того барина, так у соседа.—У буржуа почва под ногами определенная, как у свиньи навоз: семья, капитал, служебное положение, орден... бог на иконе, царь на троне. Вытащи это—и все полетит вверх тормашками". (А. Блок «Интеллигенция и Революция»). Но несмотря на такую ненависть к буржуазии, несмотря на чаяния мирового циклона, слишком силен был у Блока голос класса, и он сам это прекрасно осоз-

нает. «Я все-таки кровно связан с интеллигенцией, а интеллигенция всегда была в нетях»—говорит он. И эти два противоположных друг другу, взаимно исключающих влечения порождают в Блоке душевную разорванность, двойственность, заставляющую его метаться от интеллигенции к революции и обратно.

Сам Блок чувствовал эту внутреннюю борьбу, и в этом смысле весьма характерны строки, в которых он об'ясняет судьбу Катулла и которые многое об'ясняют в нем самом: «Личная страсть Катулла, как всякого поэта, была насыщена духом эпохи, ее судьба, ее ритм, ее размеры, так же как и ритм и размеры стихов поэта, были внушены ему временем. Ибо в поэтическом ощущении мира нет разрыва между личным и общим. Чем более чуток поэт, тем неразрывнее ощущает «свое» и «не свое», поэтому в эпохи бурь и тревог нежнейшие и интимнейшие стремления души поэта преисполняются бурей и тревогой». (А. Блок «Катилина»). Эпоха Блока, более чем какая либо другая, была эпохой „бурь и тревог".

Выше уже было сказано, что социальной средой, определявшей собой творчество Блока, была дворянская интеллигенция. Но оторванный от помещичьей среды и перенесенный в обстановку города—Блок органически с ним срастается. Мотивы города пронизывают собой его поэзию. Мечтательный пассивизм, отвлеченный идеализм и абстрактность мышления влияют на разработку этих мотивов. «Только в уличном беспорядочном движении раскрывается перед ним тайна: и ясной становится ему скрытая жизнь человеческой души»,—пишет П. Коган о Блоке. Блок «дожен видеть эту «цепь фонарей», протянувшуюся «сквозь улицы сонные», эти улицы, пьяные от криков, эти «солнца в сверканьи витрин». Он любит «блистательную ложь» города, «запах пламенный духов», раскрашенные пунцовые губки и „синеватые дуги бровей". Обстановка его поэзии—те картины, которые так одинаковы с тех пор, как возникли большие города. Это те рамки, в которые втиснула жизнь мира буржуазная культура. Золотящийся крендель булочной, вдали „над пылью переулочной", „испытанные остряки", заломившие котелки и каждый день гуляющие с дамами среди канав, сонные лакеи, стоящие у ресторанных столиков, шуршание шелка дамских платьев, эти раздражающие, дурманящие звуки и краски вскормили музу Блока.» В жизни города Блок улавливает ритмы исчезающих мельканий, движений, видимых сквозь вуаль тумана. «Люди мелькают, как черные неопределенные силуэты, в экипажах он улавливает только движение, в витринах магазинов только блеск и пестроту. Блок—поэт этих быстрых неясных восприятий. Самый стих его звучит как неопределенный гул улицы, в котором время от времени выделяются отдельные звуки, стук колеса, стук захлопнувшейся двери или крик пьяного. Он не описывает предметов. Он отмечает только следы их мельканий. Он любит беспорядок и бессвязность. Чем меньше последовательности и смысла в этом нагромождении, тем больше настроения, тем больше говорит он душе современного столичного жителя, перед которым в пестром калейдоскопе проносится ежеминутно напряженная работа человечества, претворенная в мириады несходных предметов.

„Блеснуло в глазах. Метнулось в мечте.
Прильнуло к дрожащему сердцу,
Красный с козел спрыгнул—и на светлой черте
Распахнул каретную дверцу.

Нищий поднял дрожащий фонарь:
Афиша на мокром столбе...
Ступила на светлый тротуар,
Исчезла в толпе“...

Блоку не нужно существительных, он довольствуется одними глаголами. Он по преимуществу поэт движений и действий. В городе беспрерывная оглушающая суматоха, в которой трудно уловить самих движущихся, но запечатлеваются их жесты и движения. «Красный с козел спрыгнул», « исчезла в толпе». Кто «красный», кто это она „исчезнувшая“ в толпе? Блок не прибавляет существительных».[465]) В восприятии Блока жизнь большого города—смешение действительности и фантастики. Граница между ними стерлась.

„Сказки стали действительностью. В оглушающем шуме больших городов, в их ослепительных огнях, в их безумных оргиях, одуряющих сильнее опиума и гашиша, общество обрело волшебный мир, который предшествовавшим векам являлся только в видениях и в галлюцинациях. Современному человеку не нужно особенных усилий воображения для того, чтобы перенестись в мир призраков. Сама жизнь стала видением, а люди и предметы—привидениями. В одуряющей смене цветов и звуков трудно различить, где создает сказку действительность и где она рождается в нашем воображении... Тайны прячутся за каждой спущенной шторой окна, в каждом темном углу улицы. Границы между существующим и воображаемым утратились,

„В тихом воздухе—тающее, знающее...
Там что-то притаилось и смеется.
Что смеется? Мое ли вздыхающее,
Мое ли сердце радостно бьется?
Весна ли за окнами—розовая, сонная?
Или это Ясная мне улыбается?
Или только мое сердце влюбленное?
Или только кажется? Или все узнается“?

Он любит все, что бередит нервы, все, что усиливает болезненную чуткость, делает особенно острой восприимчивость“.[466]) Все это воспринимается Блоком сквозь эстетическую призму, окрашивается мистицизмом и искривляется в болезненной гримасе романтической иронии. По словам Г. Е. Горбачева, поэзия Блока „по самой своей сути, по своему материалу и способу его элементарных сочетаний, насквозь пассивная, внутри себя замкнутая, мистическая, до крайних пределов импрессионистическая, максимально далекая от реальной жизни; поэзия, сделавшая слово из средства сообщать идеи и вызывать в сознании образы толь-

ко „материалом музыкального звучания". Это—высшая точка развития импрессионистически—музыкальной линии русского символизма. Это-поэзия, типичная для упадочной, умирающей, отрезанной от жизни, слишком утонченно—культурной, несвязанной с активными общественными группами интеллигенции".[467])

Новым и творческим переживанием жизни, определившим собой эволюцию поэзии Блока «его жизненный путь и поэтическую миссию—было живое сознание присутствия в мире бесконечного, божественного, чудесного. Это сознание окрашивает собой все его поэтические переживания, придает им новый смысл, как бы новое измерение, необычную, иррациональную, таинственную глубину». В поэзии Блока мы видим два плана—один бытовой, реальный, отвергаемый поэтом, как „мнимая действительность" во имя иного плана, иной реальности—реальности символа и иносказания.

Центральная тема творчества Блока—любовь. «Блок—поэт любви». Но любовь эта—не треволнение чувств, не смена тех или иных эмоций, а индивидуальное переживание, открывающее поэту „об'ективный, сверхличный смысл жизни, ее божественную тайну, которая служит как бы источником богопознания и определяет собой направление жизненного пути поэта и содержание его песен. Искание настоящей, единственной любви—вот путь романтически влюбленного... В таком понимании романтическая любовь перестает уже быть отдельным мотивом в ряду других поэтических мотивов. Она намечает основное направление религиозного развития поэта, и становится, тем самым, определяющим фактором в истории его поэтического творчества".[468]) Для Блока познание жизни становится возможным только через любовь. Крайние точки его поэтического пути—религиозная лирика „Стихов о Прекрасной Даме" и цыганские мотивы последних лет; и этим точкам соответствует увлечение его Вл. Соловьевым и Аполлоном Григорьевым.

Уже юношеская лирика Блока насыщена мотивами предчувствия какой-то загадочной любви. Им сопутствует образ нездешней возлюбленной, являющейся в таинственном озарении и называемой Ясной, Лучезарной, Златокудрой, Светлой, Недостижимой, Святой. Поэт изображается в виде смиренно ожидающего рыцаря, склоненного перед образом мадонны:

.Бегут неверные дневные тени.
Высок и внятен колокольный зов.
Озарены церковные ступени,
Их камень жив—и ждет твоих шагов.
Ты здесь пройдешь, холодный камень тронешь,
Одетый страшной святостью веков,
И может быть, цветок весны уронишь
Здесь в этой мгле, у строгих образов"...

В юношеской лирике Блок певец мистических предчувствий любви, которая есть явление божественного. Здесь он ученик Соловьева, а че-

рез него сближается с „Гимнами к Ночи" Новалиса и „Новой Жизнью" Данте. Наряду с этим, звучат нотки страха и сомнения, возможность измены предвечной возлюбленной.

„Предчувствую Тебя. Года проходят мимо.—
Все в облике одном предчувствую Тебя.
Весь горизонт в огне—и ясен нестерпимо,
И молча жду,—тоскуя и любя.
Весь горизонт в огне и близко появленье,
Но страшно мне: изменишь облик Ты,
И дерзкое возбудишь подозренье,
Сменив в конце привычные черты.
О, как паду—и горестно и низко,
Не одолев смертельные мечты!
Как ясен горизонт! И лучезарность близко.
Но страшно мне: изменишь облик Ты".

Второй сборник стихов „Нечаянная радость" развивает мотив этой двойственности. Из мира тайн поэт спускается в земную жизнь. Появляются мотивы „современности"—залитый электрическим светом ночной город, шум ресторанов, лица земных женщин. Но в этой земной реальной жизни поэт ищет иной реальнейшей действительности. Теперь каждое стихотворение развертывается в двух противоречивых планах: первый —реальный, бытовой, второй, единственно важный для поэта—сверхреальный. Баллада о „Незнакомке" и лирическая драма того же названия окружают чудесное видение единственной возлюбленной обстановкой ночного кабака и мотивируют его постепенно надвигающимся на поэта опьянением:

...„И каждый вечер друг единственный
В моем стакане отражен,
И влагой терпкой и таинственной,
Как я, смирен и оглушен"...

Как в рассказах Гофмана и Эдгара По, черты небесной возлюбленной сквозят из нарастающего опьянения поэта, которое разрушает обычные грани дневного сознания:

...„И перья страуса склоненные
В моем качаются мозгу,
И очи синие, бездонные
Цветут на дальнем берегу"...

Но для поэта-романтика опьянение лишь приподняло завесу сознания, лишь приоткрыло путь из мира иллюзий в мир реальности:

„Ты право, пьяное чудовище!
Я знаю: истина в вине..."

Начиная с „Незнакомки", в поэзии Блока развиваются религиозно-нравственные мотивы греха, измены юношескому образу предвечной

любви. Но в это же время творчество поэта выходит из неподвижного круга созерцательной чистоты и впитывает в себя противоречивое содержание земной жизни. Это период высших поэтических достижений. Страстное эротическое переживание, слияние со стихией жизни—основная тема, зазвучавшая в новых стихах (сб. „Земля в снегу“). От непорочного поклонения небесной возлюбленной, поэт переходит к греховным и страстным ласкам земной подруги. „Образ небесной возлюбленной теперь изчезает. Снежная Дева, Фаина, Валентина, Кармен намечают дальнейшие этапы в истории романтической любви:

„Их было много. Но одною
Чертой соединил их я,
Одной безумной красотою,
Чье имя: страсть и жизнь моя“...

Эти образы роднит одно: в переживании любовной страсти, в поцелуях и об'ятиях земных возлюбленных, поэт ищет мгновений экстаза, самозабвенья, страстного исступления. Только бесконечная напряженность страстного чувства увлекает его—не повседневности любви—как выход за пределы обычной жизни, в мир вдохновения и бреда, мистического опьянения страстным переживанием.

„Под ветром холодные плечи
Твои обнимать так отрадно:
Ты думаешь — нежная ласка,
Я знаю — восторг мятежа!

И теплятся очи, как свечи
Ночные, и слушаю жадно—
Шевелится страшная сказка,
И звездная дышит межа...“

Меняется весь „ландшафт души“ поэта: вместо прозрачных весенних зорь и золотистой лазури, сопровождавшей явление небесной возлюбленной—„звонкая“ снежная вьюга, „буйный ветер“, „опаляющий“ лицо, „пожар мятели белокрылой“, обезумевшая тройка, уносящая поэта и его возлюбленную над открытыми, темными „безднами“, в „снежную ночь“:

„И над твоим собольем мехом
Гуляет ветер голубой“...

Безмерность в переживании любовного экстаза придает лирике Блока в это время („Земля в снегу“. „Ночные часы“) невиданную еще в русской поэзии смелость и иррациональность построения—как бы ощущение присутствия творческого довременного хаоса, освобожденных космических сил, из ночного „страшного“ мира наплывающих на поэта и затопляющих узкую область светлого дневного сознания“[469]).

В последний период своей любовной лирики Блок уходит от Вл. Соловьева и приходит к Аполлону Григорьеву, к форме цыганского романса, причем Блок не просто канонизизовал цыганскую песнь, а слож-

но деформировал близкие ему мотивы приемами романтического искусства. В цыганском романсе ему были близки восторги и печали стихийного разгула страстей, с особой мистической таинственностью с „запредельными“ звучаниями, впервые прозвеневшими у Аполлона Григорьева.

В последних стихах Блок—поэт душевной разорванности. Падение, пьяный угар любви и затем, как возмездие, тяжкая безнадежность похмелья. Страсть, падение, грех, делаются чем-то обрекающим, мучительным и предстают поэту в страшной картине „глубин сатанинских“. Мучительно и униженно, горя на костре страстей, поэт рвется „на синий берег рая“, в котором видит единственное прибежище для исстрадавшейся души. Но самое мучительство падения дает мистически страстный восторг и болезненный хмель бесконечного. В просветах сознания снова мерцает образ нездешней возлюбленной, ныне карающий отступника, угрожающий близким „возмездием“. И из бездны падения поэт взывает к детской грезе чистейшей любви. Вновь встает перед нами образ единственной возлюбленной:

...„Летели дни, крутясь проклятым роем...
Вино и страсть терзали жизнь мою...
И вспомнил я тебя пред аналоем,
И звал тебя, как молодость свою,

Я звал тебя, но ты не оглянулась,
Я слезы лил, но ты не снизошла.
Ты в синий плащ печально завернулась,
В сырую ночь ты из-дому ушла“...

Но, как дымка далекого и навсегда ушедшего, проходят эти воспоминания. Все чаще и чаще поэт называет жизнь „ненужно прожитой“, „пустынной“, „глухой и безумной“, „безумной и бездонной“.

Полная безнадежность обреченной души, „ацедия“ старинных религиозных писателей, или употребляя более новые термины—„мировая скорбь“ или Бодлеровский „сплин“ поглощают душу поэта, как некая метафизическая болезнь, „таинственно и неуклонно снедающий меня недуг“. Источник трагического такой любовной страсти, переходящей в религиозную болезнь, по мнению Жирмунского „возникает из ощущения безконечности души человеческой, ее неспособности удовлетвориться ничем конечным и ограниченным. Душа, отравленная безмерными желаниями, ищет переживаний бесконечных, единственно способных насытить ее мистический голод. Безмерная требовательность к жизни, искание небывалого и чудесного делает безвкусной простую, обыденную действительность. Опустошенность повседневного существования, тяжелое похмелье, „глухая тоска без причины и дум неотвязных угар“ неизбежно следуют за мучительными взлетами страстного чувства.... В любовной лирике Альфреда де Мюссе, в особенности же Клеманса Брентано, во многих отношениях более других своих современников родственного Блоку, мы находим те же знакомые формы романтической

разорванности между „идеалом Мадонны“ и „идеалом Содомским“. Но ближе всех к этой религиозной проблеме подошел Достоевский, как бы предсказавший в своем творчестве явление Блока“...[470]).

В своих „Стихах о России“ Блок подходит к родине, „как поэт—с интимной любовью“. Поэтому ощущение родины выражается в символах романтической любви, и черты ее меняются, подобно чертам возлюбленной. Сперва она предстает, как невеста или мать, и своим светлым ликом напоминает небесную возлюбленную:

...„Вот она—с хрустальным звоном
Переполнила надежды,
Светлым кругом обвела...
...Это — легкий образ рая,
Это милая твоя“...

Потом он видит в родине то хаотическое, страстное, хмельное, что воплощали в себе Фаина или Кармен. Она теперь „пьяная Русь“, „роковая родная страна“, „разбойная краса“. В эволюции творчества Блока необходимым синтезом, последовательным завершением самых существенных элементов его лирики явилась поэма „Двенадцать“. С революцией эту поэму роднит образ „старого мира“, который поэт клеймит кличкой „паршивого пса“. В революции он подслушал новые ритмы еще не написанной марсельезы:

„Гуляет ветер, порхает снег,
Идут двенадцать человек,
Винтовок черные ремни,
Кругом огни, огни, огни...
...Революционный держите шаг!
Неугомонный не дремлет враг“...

Но все же Блока роднит с революцией не какая-либо определенная политическая или социальная система, а тот духовный максимализм, та стихия борьбы „с богом или против бога“, которая была созвучна душе Блока, его религиозному бунту, „попиранью заветных святынь“. Художественная система приемов и символов „Двенадцати“ подготовлена предшествующим творчеством Блока. Духовный максимализм любви, приводящий к убийству Катьки красноармейцем Петрухой, приводит нас к любовной лирике III тома. Снежная мятель, в свисте которой звучат ритмы поэмы, была обычным „ландшафтом души“ в стихах о снежной вьюге, о снежной любви и снежной деве. Есть в „Двенадцати“ новые для Блока ритмы, нова и тема о мостовой Октября, о двенадцати красноармейцах, увенчанных образом Христа. „И все же «Двенадцать» — не поэма революции—говорит Л. Троцкий. — Это лебединая песня индивидуалистического искусства, которое приобщилось к революции. И эта поэма останется. Сумеречная блоковская лирика уже ушла в прошлое и не вернется: не такие совсем предстоят времена,—а „Двенадцать“ останется: злой ветер, плакат, Катька на снегу, революционный шаг и старый мир, как пес паршивый“ [471]).

В „Двенадцати“ Блок создает грандиозный неразрешенный диссонанс, который отражается на тематике, на кричащем противоречии в выборе словарного материала (рядом с метафорическим стилем романтика — фабричная частушка, ругань, и, наконец, на решительном разрушении „привычно-гармонического и симметричного строения русского классического стиха: ритмическая свобода звуковых рядов, построенных по чисто тоническому принципу, меняющихся по числу ударений и по характеру стихового окончания; в связи с этим — деформация обычной строфы из четырех стихов с перекрестными рифмами в более свободные и изменчивые строфические образования и деканонизация точной рифмы со всем разнообразием приемов“ [472]).

В композиционном отношении „Двенадцать“, по мнению Иннокентия Аксенова, представляет поэму песенного склада с драматическим нарастающим действием. „Действие поэмы перебивается неоднократно эпизодическими главами, составляющими как бы обрамление поэмы. Такова прежде всего глава I, играющая роль прелюдии. „Двенадцать“ появляются лишь в главе II, за нею следует вновь своего рода лирическое интермеццо (гл. III). Со следующей главы (IV) бурным темпом идет наростание драматического напряжения, достигающего своей кульминации в шестой главе. Эта глава в драматическом своем значении представляет вершину всей поэмы, за нею сейчас же наступает падение, быстрый спуск в болото лирической тоски (гл. VII и VIII). Нужно сказать, что планы „личный“ и „общественный“ в поэме проникают один в другой, так что „личная“ трагедия героя поэмы Петьки может быть истолкована в гораздо более широком значении. Это падение останавливается лишь в гл. IX, где образы буржуя и пса являются своего рода поворотным пунктом. Отсюда идет уже не смущаемое ничьей тоской, никакими сомнениями победное шествие „Двенадцати“, отсюда их „державный шаг“ плавно движется через последние три главы. Графически это построение поэмы можно изобразить в виде кривой, поднимающейся вначале круто кверху (гл. VI), затем спадающей вниз, но далеко не достигая исходной точки и, наконец, продолжающейся вдоль, в виде непрерывной горизонтали, стремящейся в бесконечность“ [473]).

Поэзия Блока—крупнейшее явление в истории русской романтической лирики. Поэту романтику мир является преображенным и просветленным; метафора является тем основным приемом, которым поэт романтик творит это преображение. Блок, продолжая эту традицию, во главу угла своей поэтики кладет метафору. „Блок—поэт метафоры“ говорит В. М. Жирмунский. Метафора для Блока — главенствующий прием, стилистическая „доминанта“, по терминологии „эстетики“ Христиансена. Уже творя образ Незнакомки, Блок прибегает к метафорическому стилю. Глаза сияют, как „звезды“, или разгораются, как „пожар“ („очей молчаливых пожар“). Они „поют из темной ложи“. „Синие, бездонные“ они „цветут на дальнем берегу“. Волосы превращаются во „мглу“ („мгла твоих волос“). У возлюбленной „черными змеями распустилась коса“. Эта метафора поэтически реализуется: „И змеи окрутили

мой ум и дух высокий, распяли на кресте, и в вихре снежной пыли я верен черноокой змеиной красоте".

Блок лишь в редких случаях пользуется простым обновлением канонизирующейся метафоры; обычно он создает смелые метафорические неологизмы. Таковы напр.: „по полям гуляет смерть, снеговой трубач", „взор твой—мечами пронзающий взор", „звучали рога снежным мятельным хором... Летели снега, звенели рога налетающей ночи".

Последовательное развитие метафоры—второй характернейший признак метафорического стиля Блока.

Мы имеем, напр., обычные языковые метафоры „горькие слова", „сладкие речи". У Блока они развертываются следующим образом:

„Разве яркая бабочка я"?
„Горек мне мед твоих слов"...

При этом, из простого метафорического признака, метафора превращается в сложную метафорическую тему, приобретая поэтическую реальность. „Раскинувшиеся веером, как карты, огни далекого города, становятся „картами ночи", по которым возлюбленная—гадает:

„Болотистым, пустынным лугом
Летим одни.
Вот, точно карты, полукругом
Расходятся огни.
Гадай, дитя, по картам ночи,
Где твой маяк"...

Развернутая таким образом по своим внутренним, имманентным законам метафора нередко вступает в противоречие с вещественно-логическим смыслом окружающих слов, с которым поэт намеренно не считается. Огни могут „раскинуться, как карты"—полукругом; по картам—можно гадать; но нельзя (с логической точки зрения) „гадать по картам ночи".

Актуализируя наглядное представление, зрительный образ, скрытый в потенциальном состоянии в каждой отдельной части словесного построения, мы получаем сложное целое—с логической точки зрения внутренне противоречивое, иррациональное. „Подобная катахреза, являвшаяся с точки зрения рациональной, логической поэтики эпохи классицизма ошибкой стиля и введенная в искусство снова романтической поэтикой, в творчестве Блока принимает характер закономерно-повторяющегося стилистического приема. В развертывании метафоры Блок как бы старается подчеркнуть это логическое противоречие, идущее в разрез с вещественным смыслом других слов, и этим создает впечатление иррационально—фантастического. Когда мистический экстаз поэта не может быть выражен в рациональных словах, в стихотворении появляются диссонирующие метафоры, подобные „запредельным звучаниям":

„В легком сердце—страсть и беспечность,
Словно с моря мне подан знак.
Над бездонным провалом в вечность,
Задыхаясь, летит рысак"...

„Впечатление катахрезы возникает также в тех случаях, когда поэт вводит метафорический ряд в последовательное развитие реального ряда совершенно неожиданно и неподготовлено, без всякого логического оправдания и явственной связи. Наиболее характерные примеры встречаются опять в изображении любовного экстаза, мистически взволнованного страстного чувства; причем впечатление иррационального, фантастического, выходящего за грани обычного сознания подчеркивается этим художественно расчитанным диссонансом“[474]).

Такое же впечатление создается, когда стихотворение начинает развертываться метафорическим рядом, который ничем не подготовлен и отгадка которого не дана:

„А под маской было звездно
Улыбалась чья то повесть,
Короталась тихо ночь.
И задумчивая совесть,
Тихо плавая над бездной,
Уводила время прочь.
И в руках, когда то строгих,
Был бокал стеклянных влаг.
Ночь сходила на чертоги,
Замедляя шаг“...

При столкновении двух различных метафорических рядов получается особая форма катахрезы. Актуализировать в наглядном образе все элементы такого сложного целого—невозможно, и впечатление иррациональности достигает здесь наибольшей силы. „Такие случаи у Блока чрезвычайно многочисленны: основная метафора становится тотчас же об'ектом метафоризации для одной или нескольких производных метафор, как бы второй степени, идущих по разным направлениям. Так, к первой метафоре —„вопли скрипок“ --присоединяется вторая, производная метафора: „дальних скрипок вопль туманный“, „чтоб в пустынном вопле скрипок“; к основной метафоре—„мятель стонет“ (ср. у Бальмонта: „тихий стон мятели“) прибавляется производная из другого метафорического ряда: „и под знойным снежным стоном“ или из третьего—„пожар мятели белокрылой“. Такое же сплетение разнородных метафор в приведенном выше стихотворении „А под маской было звездно“. Уже внезапное начало иносказательного характера „А под маской“... затрудняет логическое понимание; тем более поражает новая метафора, так же внезапно переходящая в иной ряд представлений, совершенно диссонирующий: „А под маской было... звездно“. Но тот же закон, который управляет соединением разнородных метафор в малой единице—предложении, распространяется на целую строфу и дальше—на целое стихотворение“[475]).

Из этого анализа видно, какое значение имеют в поэзии Блока приемы метафорического стиля. Являясь поэтом—романтиком, он отказывается от логических норм развития речи и пользуется диссонансом,

логическим противоречием, как художественным приемом, мотивированным иррациональностью общего замысла поэта.

Традиционная символика народной песни и религиозного искусства, которой охотно пользовалась мистическая поэзия (Данте, Брентано, Гофман, Вл. Соловьев),—в поэзии символистов (по преимуществу у Блока), основанной на индивидуалистическом переживании божественного, заменяется индивидуальной символикой, или, по крайней мере, традиционные символы являются в новом суб'ективном истолковании. Язык юношеских лирических произведений Блока слагается из наивной символики с откровенным обнажением иносказательного характера словоупотребления. В этот период ясно видно влияние Вл. Соловьева. Вопросу о поэтической зависимости А. Блока от Вл. Соловьева, посвящена работа А. Слонимского, по словам которого „зависимость Блока от Соловьева выражается не только в том, что основные его лирические мотивы в виде зерен содержатся уже в поэзии Соловьева, но и в целом ряде лирических приемов"[476]).

Разлом строфы на два двустишия, ставящихся между собою в отношение антитезы, антитеза земного и небесного, туманы и вьюги—символы, обозначающие земную жизнь, кольцевое строение, все эти приемы, характерные для Вл. Соловьева, находят себе место и в поэзии Блока. Общее символическое задание углубляет значение различных элементов блоковского пейзажа, которые приобретают символическое значение. Андрей Белый, следуя заветам символизма, говорит: „описание природы поэтом есть всегда м и м и к р и я: природа здесь в сущности—стихийное тело душевности; краски этой природы суть на самом деле не краски, а нечто глубинное; и анализ того, как поэты видят природу, есть анализ всегда подсознательных, „н е и з в е с т н ы х и г р а ю щ и х с и л", лежащих за порогом сознания поэта и явственных критику"[477]).

Во второй книге стихов меняется и содержание символов и метод символизации. В „ландшафте души" весенние зори сменяются зимними вьюгами и снежными мятелями. Символы, лишаясь статичности, приобретают динамизм. Метафора—символ, развертываясь по своим внутренним законам, приобретает поэтическую реальность, вступая в противоречие с реальностью вещественной, логической. Таким путем создается целая поэма „Снежная маска". Поэма эта—развертывание нескольких исходных метафорических тем. В третьем томе метод символизации меняется очень значительно. Вводятся новые элементы городского пейзажа: „тройка", „сани", „лихач", „скрипки" городского ресторана, „цыганка" и т. д. Эти вполне реальные предметы развеществляются и знаменуют собой внутренние события, становятся пейзажем души. „Явления внешнего мира, „обстановки", метафорически одушевляются, оживают и приобретают человеческий смысл, созвучный с настроением поэта. Таковы „скрипки" в цикле ресторанных, цыганских стихов. „И сейчас же в ответ что-то грянули струны, исступленно запели смычки", „Дальних скрипок вопль туманный", „И тенор пел на сцене гимны безумным скрипкам и весне", „И скрипки, тая и слабея, сдаются бешенным смыч-

кам". В своем частом повторении, в своеобразном оживлении мотив скрипки становится постоянной символической принадлежностью известной душевной настроенности.

...В стихотворении „Шаги командора"—туман за окном, глухая ночь, наступление рассвета и крик петуха „из страны блаженной, незнакомой, дальней"—привычные символы поэзии Блока, кажутся здесь в ночном стихотворении почти реальными предметами „пейзажа", и вместе с тем, они дают уже предчувствие иной действительности, входящей в этот мир —пока с появлением призрака эта иная действительность не становится воочию перед нами"[178]).

В области ритмики Блоку принадлежит большая роль деканонизатора ломоносовского стопосложения и введения в русскую поэзию чистого тонического стиха. Как и всякий художник—новатор, он имел в этом деле предшественников (Жуковский, Лермонтов, Тютчев, Фет, Ап. Григорьев), которые под влиянием народной лирики создали целый ряд оригинальных стихов, написанных дольниками. Но лишь у Блока тонические размеры приобретают доминирующую роль, получают своеобразную напевность и законченный художественный стиль. С Блока начинается таким образом решительное освобождение русского стиха от принципа счета слогов по стопам, уничтожение канонизированного Третьяковским и Ломоносовым требования метрического упорядочения числа и расположения неударных слогов в стихе. В этом смысле все новейшие поэты учились у Блока (напр. Ахматова, Маяковский). Аналогичную заслугу творчество Блока имеет и в истории деканонизации точной рифмы, совершившейся в русских стихах за последние годы. Поразительно богатство и разнообразие приемов Блока в области неточной рифмы: рифмы с отсеченной конечной замыкающей слог согласной, напр. стужи—кружев, приходит—пароходе и др.; рифмы с различной в обоих рифмующих словах замыкающей согласной, напр.: опущен—грядущем, человек—рассвет и т. п.; выпадение одной из средних согласных, напр.: тусклой—узкой, черни—свергни и т. д.; наиболее сильное разрушение точной рифмы, когда затронут гласный элемент концовки: напр., открытое—размытый и др.

Наименее освещенной стороной в творчестве Блока является его драматургия. Скоро исполнится пять лет со дня смерти великого лирика, а между тем только недавно вышла первая работа, посвященная театру и драматургии Блока. (Николай Волков, Александр Блок и театр. Москва 1926 г.). Но и работа Волкова, к сожалению, не исчерпывает вопроса о значении Блоковской драматургии. А значение ее велико. Очень существенные элементы театральной техники Мейерхольда и Вахтангова своим источником имеет блоковские драмы и его теоретические взгляды на театр. Драматургическая деятельность Блока совпадает с периодом условного театра. Теория „условности" в своих существенных чертах является театральным импрессионизмом. Мейерхольд требует от актера освобождения от всех натуралистических соответствий. Декорации изображают место действия таким, каким его видит

режиссер. Музыка является необходимым элементом спектакля. И расцвет условного театра проходит под знаком Блока. „Особенно показательна для принципов „условного" театра была постановка „Балаганчика" Блока: на сцене был построен маленький театрик. „Он имел свои подмостки, свой занавес, свою суфлерскую будку, свои порталы и поддуги"—он во многом напоминал традиционный старый театр. Но его условность была подчеркнута тем, что „колосники со всеми веревками и проводами на виду у публики—когда на маленьком театрике декорации взвиваются вверх, в настоящие колосники театра, публика видит все их движение". Обычная сценическая коробка ломалась. Архитектура сцены должна была служить выявлению той основной цели, которой служили цвет, свет, форма и звук. Такова была роль родственных театру искусств, которые привлечены были режиссером нового театра на сцену и по новому на ней использованы. Звук и цвет служили преображению действительности согласно замыслам режиссера... В „Балаганчике" актеры делали одни только „типические" жесты—если это Пьеро, он однообразно вздыхает, однообразно взмахивает руками"[179]).

Такой театральной интерпретации вполне соответствовал материал блоковских драм. „Балаганчик" и „Незнакомка" — наиболее характерные из них. Уже персонажи „Балаганчика" обнаруживают „театральность" блоковских драм, театральность, не имеющую ничего общего с принципами натурализма. Центральные персонажи „Балаганчика" — Пьеро, Арлекин и Коломбина — традиционные герои итальянской Commedia dell'arte. „Такой же театральной маской является и четвертый участник Балаганчика"—„Автор", родственный соответствующим образам немецкого романтизма (см. Л. Тик „Кот в сапогах"). В античном театре Блок берет начало хора, строя на нем сцену факельного шествия и придавая черты корифея выступающему из хора Арлекину. Определяя декорации и бутафорию, Блок опять-таки не выходит за пределы театральности. Про декорацию первой сцены Блок пишет: „обыкновенная т е а т р а л ь н а я комната с тремя стенами, окном и дверью", а обозначая, какой должна быть скамейка II-й сцены, Блок говорит: „на той скамье, где обыкновенно целуются Венера и Тангейзер". Наконец, использованная в „Балаганчике" идея маскарада, марионеточная трактовка „мистиков"—все это говорит о том, что по своему материалу „Балаганчик" является вещью исключительно театральной, всем своим существом связанной со сценическими канонами разнообразных театральных эпох".

Это „подчеркивание рампы", „установку на условность искусства" ярче всего выявляет роль „автора". В конце I-ой сцены он заявляет публике: „...Я писал реальнейшую пьесу, сущность которой считаю долгом изложить перед вами в немногих словах: дело идет о взаимной любви двух юных душ. Им преграждает путь третье лицо; но преграды наконец падают, и любящие на век соединяются законным браком". И действительно Блок берет традиционный сценарий с основной ситуацией „двум мешает третий" и сознательно его искажает и деформирует.

„Прием деформации—вот тот прием, какой дал возможность Блоку из незатейливой ситуации... создать тонко—инструментованную пьесу. Сценарий, поставленный на голову,—вот отправная точка блоковской композиции".

В этом отношении композиция „Балаганчика", как и большинства остальных его драм эксцентрична, причем эксцентризм этот заключается в том, что взамен концентрической фабулы, развивающейся в последовательном порядке, подчиненной единому началу, Блок дает построение многоначальное, лишенное единой фабулы, разорванное. Мотив Пьеро, прозевавшего Коломбину, дан Блоком на фоне заседания мистиков. Ситуация „двум мешает третий" раскрывается в первой сцене, как столкновение Пьеро—мистики; последние мешают соединению с Коломбиной. Центр тяжести переносится далее на монолог Пьеро, в котором он рассказывает о втором варианте основной ситуации; „мешающим третьим" теперь становится Пьеро. Далее действие развертывается маскарадом. Перед зрителем проходят три пары. Костюмы их соответствуют их эмоциональности. Первая пара, одетая в голубое и розовое, нежна и лирична, вторая в черном и красном — страстный стремительный вихрь. „Сцена трех пар влюбленных является как бы интермедией, отделяющей рассказ Пьеро от развязки „арлекинады". Блок возвращается к оставленному им действию, пользуясь преимуществом маскарада, где в калейдоскопической причудливости происходит смена слагающихся сочетаний. Так и тут едва от наших глаз ускользает рыцарь, его дама и паяц, как уже внимание зрителей привлекает факельное шествие. Из него, как из некоего античного хора, выступает, подобно корифею,—Арлекин"[480]).

Арлекин прыгает в окно. Его прыжком начинается цепь обнажений театральности и смешения фантастики с реальностью. Во-первых, „даль, видимая в окне, оказывается нарисованной на бумаге. Бумага лопнула". В бумажном разрыве видна смерть. Пьеро подходит к ней, и происходит „чудесное превращение": она становится „красивой девушкой—Коломбиной". Вылезает „автор" и, придя в восторг от вида сближающихся Пьеро и Коломбины, т. е. от традиционной развязки, собирается соединить им руки. Но Блок снова напоминает, что все это „Балаганчик". „Внезапно все декорации взвиваются и улетают вверх". Разбегаются маски, и на пустой сцене остается мечтательной Пьеро, все еще осознающий себя в реальности, и играет на дудочке „песню о своем бледном лице, о тяжелой жизни и невесте своей Коломбине". Таким образом, „Балаганчик" служит прекрасной иллюстрацией „мерцающей иллюзии", по меткому определению В. Шкловского. Зритель испытывает на себе „смену восприятий действия сцены то как чего-то „нарочного", то „взаправдашнего". Действие воспринимается то как игра, то как жизнь. Игрой, „балаганностью" с полным правом можно назвать ситуацию паяца и рыцаря. Паяц показывает последнему длинный язык. Тот „бьет с размаху паяца по голове тяжким деревянным мечем. Паяц перегнулся через рампу и повис. Из головы его брыжжет струя клюквенного сока".

Но затем он „поболтавшись, удаляется". Эта „балаганность" вполне раз'ясняется нам следующими словами Блока: „Нет сомнения в том, что истинный художник всегда более наклонен к „балагану", чем к „светской комедии", что балаган „здоровее". И далее: „Спор о театре в том виде, в каком он еще недавно возникал" и у нас, конечно, решен давно и бесповоротно. Это—спор артистов (художников) с интеллигентами. Не стоит говорить о том, что художник прав, склоняясь, как во все времена, к „театру масок", Арлекинаде, Петрушке, марионеткам, к пантомиме, к мелодраме"[181]).

В „Незнакомке" элемент балагана уменьшен, зато усиливается смешение фантастики с реальностью (превращение звезды в незнакомку, исчезновение последней) и „романтическая ирония" с которой Блок изображает гостей и завсегдатаев кабачка. Интересно отметить, что в лексическом отношении „Незнакомка" образует „кольцо": первое и третье видение написаны прозой, разговорным „пошлым" стилем („Купил я эту шубу за двадцать пять рублей. А тебе, Сашка, меньше тридцати ни за что не уступлю... Да врешь ты!.. Да вот поди ж ты... Я тебе... Молчать! Не ругаться! Еще бутылочку, любезный"), второе же видение написано стихами, „высоким", метафорическим стилем.

(„В блеске зимней ночи тающая,
Обрати ко мне свой лик.
Ты снегами тихо веющая,
Подари мне легкий снег...
Очи—звезды умирающие,
Уклонившись от пути.
О тебе, мой легковеющий,
Я грустила в высоте").

В сценическом отношении драмы Блока музыкальны, ритмичны, пантомимичны, порой имеют параллельно развивающийся световой фон. („Король на площади"). На обнажении театральности, приеме примененном в „Балаганчике", построил Вахтангов „Принцессу Турандот". Эксцентризм композиции, неот'емлемая особенность блоковских драм, существенным элементом входит в театральную практику Мейерхольда. Такова в общих чертах блоковская драматургия и таково ее значение. Но повторяем еще раз—театр Блока ждет своего исследователя.

Собрание сочинений Александра Блока. Издательство „Алконост". Берлин.

Николай Ашукин. Александр Блок. Библиография изд. „Новая Москва" 1923 г.

„Записки Мечтателей" № 6 „Памяти А. Блока". Изд. „Алконост" Петербург 1922 г.

Сборник „Об Александре Блоке". Статьи: Н. Анциферова, Ю. Верховского, В. Жирмунского, Вл. Пяста, А. Слонимского, Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума, Б. Энгельгардта. Изд. „Картонный Домик". Петербург. 1921 г.

Николай Волков, Александр Блок и театр. Изд. Государственной Академии Художественных наук. Москва 1926 г.

М. А. Бекетова, Александр Блок, биографический очерк. „Алконост" изд. Петербург 1922 г.

XXVII.

Андрей Белый.

(Борис Николаевич Бугаев).

1902. Симфония „Возврат".
1907. Симфония „Кубок метелей".
1907—1909. Роман „Серебряный голубь".
1910. „Символизм".
1911—13. „Петербург".
1922. „Воспоминания об Александре Блоке".

„Чувствую себя так: бессознательный буржуа, жаждущий мистического комфорта"... Такими словами характеризовал себя Андрей Белый. Эта автохарактеристика если и не вполне, то во многом верна. Дворянин—интеллигент, выросший в атмосфере профессорской семьи, в атмосфере прогрессирующего роста капиталистического города, никакими узами не связанный с производительными силами—такова социальная подоплека творчества Белого. Идеалистические учения Ницше и Вл. Соловьева, ставшие новой религией для поэтических соратников Андрея Белого, всецело захватили и его. К этому нужно прибавить, что расцвет поэтического творчества Белого происходил в тяжелый период реакционного удушья в годы между двумя революциями, когда буржуазно-дворянская интеллигенция откровенно отвернулась от всяких прогрессивно-позитивистических чаяний и столь же откровенно приняла в свои об'ятья всякие мистико-идеалистические, и по существу своему—реакционные, системы. Психический уклад Белого всеми силами тянул его к быту, взростившему его. Но, с одной стороны, этой тяге мешало то, что помещичьи-бюрократический быт, этот «зеленый, яснополянский, шахматовский луг», под влиянием капиталистического роста начал разлагаться и терять свои очертания, с другой стороны—откровенному признанию „мистического комфорта" (читай бытового!) мешала большая культурность Белого. По определению Л. Троцкого, „Мечтатель" Белый—приземистый почвенник на подкладке из помещичьи-бюрократической традиции, только описывающий большие круги вокруг себя самого. Сорванный с бытовой оси индивидуалист, Белый хочет заменить собою весь мир, все построить из себя и через себя, открыть в себе самом все заново,—а произведения его, при всем различии их художественных ценностей, представляют собою неизменно поэтическую или спиритуалистическую возгонку старого быта".[482]).

И Белый попадает в ученики к немецкому мистику и теософу доктору Рудольфу Штейнеру, в учении которого, представляющем собой „интеллигентски-спиритуалистическую перелицовку христианства", Белый пытается найти оправдание своему бытию. Такое идеологическое credo Белого всецело отразилось на его творчестве. Словарь его абстрактен, слова лишены вещественного значения. Его лирика импрессионистична и туманна. Ритмизация и инструментовка его прозы ведут к преобладанию атематических элементов. Сложная, запутанная композиция романов Белого, где сдвинуты и перекрещены фантастические и реальные планы, отражает в себе смутные, реакционные годы (крайние вехи которых две революции), эпоху общественного бездорожья русской интеллигенции.

Ранняя лирика Белого начинается мотивами холода, одиночества и тоски.

„Плачу о дне.
Плачу... Так страшно, так холодно мне,"—

говорит он в одном из самых ранних своих стихотворений. («Одиночество», 1900 г.). Эти мотивы звучат во всех стихах раннего периода. Поэт поет, „умирая, от тоски сам не свой". Слова его—«холодный водомет, жемчужный и вспененный», мечты—«обман, ледник, зарей горящий». Кругом мировой холод, душа пустынна и поэт изнемогает в одиночестве:

„Я буду вновь—один"...
„Сердцу больно, больно... Я один"...
„Опять один... Тоскую безнадежно"...
„Один он проходит в немые годины"...

Но порой его песня вырывается из искаженного гримасой романтической иронии рта, и дурачащийся перед ним гном—горбун

„Голосил
Низким басом;
В небеса запустил
Ананасом.
И, дугу описав,
Озаряя окрестность
Ананас ниспадал, просияв,
В неизвестность,
Золотую росу
Излучая столбами червонца...
Говорили внизу:
«Это—диск пламезарного солнца»...

Но за таким смехом у Белого скрыты слезы: «смеюсь—и мой смех серебрист, и плачу сквозь смех поневоле»...

И вот спадают покровы шутки, и горная пещера, в которой поэт дурачился с гномом, оказывается Голгофой, на высоте которой поэт ждет пришествия Христа, подобно Блоку, ждущему Незнакомку:

... „И я—среди вершин.
Один—один... Жду знамений нежданных,

Один, один,
Средь бурь туманных.
Все, как в огне. И жду, и жду—Тебя...
И руку простираю я бесцельно.
Душа моя скорбит смертельно".

Но ожидания бесплодны. Ничто не способно разорвать заколдованный круг мирового одиночества. Кругом все придавлено ужасом бессмыслицы. Все ложь; «все земные стремленья—так жалки!» И что жизнь? „Бессмыслица дневная сменяется иной,—бессмыслица дневная бессмыслицей ночной"... И от своего одиночества, от страшной обессмысленности жизни уходит поэт в далекое прошлое, историческое и мифическое. Ища забвения, он воскрешает XVIII век с его фижмами, робами, боскетами, создает в 1902 году обширный цикл, в котором поет о жизни великанов, кентавров и фавнов. Но, конечно, во всем этом выхода не найти, и поэт устремляется на поиски иных путей—«Зову людей, ищу пророков, о тайне неба вопиющих». И новый путь спасения открывается ему в боге. Но как найти этот новый в сумерках отчаяния забрезживший свет?

„О где ты, где,
О где ты—бог?
Откройся нам, священное дитя...
О, долго ль ждать,
Шутить, грустя,
И умирать?
Над тополем погас кровавый рог.
В тумане Назарет.
Великий бог!
Ответа нет"...

Но поэт не отчаивается и ждет, полный таинственных предчувствий. Об этом нам говорит его последнее стихотворение 1903 года:

„На сердце—безумное что-то...
И в теле—холодная дрожь.
Весь день не стихает работа,—
Подвозят пшеницу и рожь.

Телеги влекут, громыхая,
С полей многоверстных овес...
Недавно мне тайно сказали,
Что скоро вернется Христос.

Когда я молился, тоскуя,
Средь влажных, вечерних лугов—
«Холодною ночью приду я»,
Поднялся таинственный зов.

И грудь сожжена нетерпеньем...
И знаю: мечта не мечта...

И жду с несказанным волненьем,
И жду... появленья... Христа".

Но поэт не дождался. Он горько осмеивает свои былые чаяния и развенчивает столь долго ожидаемого, об'являя его лже-Мессией. И постепенно образ лже-Мессии соединяется с мотивом безумия. В стихотворении «Лже-пророк»

„Проповедуя скорый конец,
Я предстал, словно новый Христос,
Возложивши терновый венец,
Разукрашенный пламенем роз.
Запрудив вкруг меня тротуар,
Удивленно внимали речам.
Громыхали пролетки; и—там
Угасал золотистый пожар;
Повисающим бурым столбом
Задымил остывающий зной...
Хохотали они надо мной.
Над безумно смешным лже-Христом.
Яркогазовым залит лучом
Я поник, зарыдав как дитя;
Потащили в смирительный дом,
Погоняя пинками, меня"...

Теперь Христос уже сумасшедший лже-Мессия, бессильный и побежденный—«тихо падает на пол из рук сумасшедший колпак». Поэт произносит печальное слово: „безумный"

„Се дарует вам свет
„Искупитель...
„Я не болен: нет, нет!
„Я—Спаситель".
Так сказав, наклонил
Он свой лик многодумный...
Я в тоске возопил:
„Он—безумный!".

И цикл стихотворений о Мессии заканчивается печальным образом безумного лже-пророка, сидящего за больничной решеткой:

„Там—в пурпуре зори... Там бури... И—в пурпуре бури.
Внемлите, ловите: воскрес я—глядите: воскрес!
Мой гроб уплывает туда—в золотые лазури...
Поймали, свалили: на лоб положили компресс".

Этим заканчивается целый цикл стихотворений А. Белого.

Появляются совершенно новые мотивы. Пути к спасению открываются поэту в «земле», в «полях». Ранее он все отдавал городу, „все отдал, и вот я один"... Теперь из душных об'ятий города поэт уходит к просторам полей и делается их пророком. Целому кругу стихов он дает

заглавие «В полях». Там находит спасение даже былой сумасшедший лже-Мессия.

„Средь каменьев меня затерзали,
Затерзали пророка полей.
Я на кость—полевые скрижали—
Проливаю цветочный елей.

Облечен в лошадиную кожу,
Песью челюсть воздев на чело,
Ликованьем окрестность встревожу,—
Как прошло: все прошло—отошло.

Разразитесь призывные трубы
Над раздольем осенних полей!
В хмурый сумрак оскалены зубы
Величавой короны моей.

Поле—дом мой. Песок—мое ложе.
Полог—дым росянистых полян.
Загорбатится с палкой прохожий—
Приседаю покорно в бурьян.

Ныне, странники, с вами я: скоро-ж
Дымным дымом от вас понесусь.
Я—просторов рыдающих сторож,
Исходивший великую Русь".

Но и в полях поэт не находит отрады. И здесь одиночество мучительно сжимает душу. Поля становятся «пустынным и немым краем», „нерассветной твердью", и он в отчаянии восклицает: „О, зачем не берет меня смерть!" И вот, как последняя надежда, остается народ. В 1905 г. А. Белый пишет: «верю в Россию! Она—будет. Мы—будем. Будут люди. Будут новые времена и новые пространства. Россия—большой луг, зеленый, зацветающий цветами"... («Луг зеленый»). Появляется целый ряд «бытовых» стихотворений—„Поповна", „Бурьян", „Каторжник", очень интересных по богатству своей инструментовки, ряд стихотворений „обрядных"—„Веселье на Руси", „Осинка", «Горе», „Песенка камаринская", „Отпевание", „У гроба", «Вынос». Но и народ и «суровая мать Россия» испугали поэта. Едва он вошел в глубь страны, где „плещут облаком косматым по полям седым избы, роем суковатым извергая дым", как сразу—«сердце—оторопь об'емлет, очи—темень ест». Страшен для поэта облик деревни. „Здесь встречают дни за днями, ничего не ждут: Дни—за днями... Год—за годом... Вновь за годом—год... Недород—за недородом". Жизнь несется в пьяном угаре. Тут—„только ругань непристойная, кабацкая: кабаки огнем моргают ночкой долгою над Сибирью, да над Доном, да над Волгою". И не видя нигде выхода, вместе с тем как бы завершая свой путь лирического поэта, А. Белый поет погребальное «Отчаянье»:

„Довольно: не жди, не надейся—
Рассейся, мой бедный народ!

В пространства пади и разбейся
За годом мучительный год.

Века нищеты и безволья!
Позволь же, о родина—мать,
В сырое, в пустое раздолье,
В раздолье твое прорыдать.

Туда, на равнине горбатой,
Где стая зеленых дубов
Волнуется купой под'ятой
В косматый свинец облаков,—

Где по полю Оторопь рыщет,
Восстав сухоруким кустом,
И в ветер пронзительно свищет
Ветвистым своим лоскутом,—

Где в душу мне смотрят из ночи,
Поднявшись над сетью бугров,
Жестокие, желтые очи
Безумных твоих кабаков,—

Туда, где смертей и болезней
Лихая прошла колея,—
Исчезни в пространство, исчезни,
Россия, Россия моя!".

От ярких надежд—к мрачному отчаянию, от раннего „золота в лазури"—к «Пеплу» и „Урне"; таков лирический путь поэта.

„De la musique avant toute shose,
De la musique avant et toujours"...

Эти строки, бывшие поэтическим девизом символистов и в частности А. Белого, об'ясняют и появление формы его симфоний. В одной из своих юношеских статей он писал: „Близостью к музыке определяется достоинство формы искусства, стремящейся посредством образов передать безóбразную непосредственность музыки". (А. Белый „Формы искусства", 1902 г.). Такого рода рассуждения, вполне гармонировавшие с поэтикой символизма, устремлявшейся к музыкальной, атематической поэзии, и были причиной появления „Симфоний". Первая „северная симфония" написана под влиянием Метерлинка и Ибсена. Лебеди, каналы, лотосы, камыши—все это результаты влияния Метерлинка. Главная же тема: «ты выстрой башню и призови к вершинам народ мой... веди их к вершинам»—несомненно от Ибсена. Вот фабула первой симфонии в изложении Иванова-Разумника: „На поляне далеких северных лесов стоит „одинокая мраморная башня"... На одинокой мраморной башне живут много лет слабодушные король и королева, убежавшие из своей страны, от народа своего, детей сумрака. И растет на мраморной башне, в холоде одиночества, прекрасная королевна. «Так жили они на вершине башни, упиваясь высотой в своем одиноком царстве».

4. И показалось молодой королевне, что она—одинокая.

5. Одинокая.

. . . . . .

3. Часы текли за часами. Холодная струйка ручейка прожурчала: „безвременье“...

И знает королевна, что скорее надо прожить безвременье, что нет спасенья в ее одиночестве. „Тема симфонии“—борьба светлого и темного начала; наступил час—и „королевна спустилась с вершины башни, исполняя небесное приказание. Она шла побеждать мрак“. Она победила и, побеждая, умерла. Умирает и рыцарь ее. И в светлом царстве они, „белые дети“, радостно ждут наступления утра последнего дня[483]).

Во второй „драматической“ симфонии место действия переносится в Москву конца XIX века. Основное психическое звучание—скука и бессмысленность.

3. По разным направлениям тащились конки, а в небесах сиял свод серо-синий, свод страшный и скучный, с солнцем—глазом посреди...

5. И там... наверху... кто-то пассивный и знающий изо дня в день повторял: „сви-нар-ня“.

Европа гибнет. Ее погребают „страшные могильщики“ под которыми Белый подразумевает довольно пеструю компанию философов и поэтов.

Мистики заселили Москву: „в каждом квартале жило по мистику; это было известно квартальному“...

4. Один из них был специалист по Апокалипсису. Он отправился на север Франции наводить справки о возможности появления грядущего зверя.

5. Другой изучал мистическую дымку, сгустившуюся над миром.

6. Третий ехал летом на кумыс; он старался поставить вопрос о воскрешении мертвых на практическую почву...

Специалист по Апокалипсису находит все семейство грядущего зверя. Последний еще в пеленках: „это был пока хорошенький мальчик, голубоглазый обитающий на севере Франции“... Найдена и „жена, облеченная в солнце“, коей предстоит разрешиться младенцем мужеска полу, младенцу же сему надлежит пасти народы жезлом железным: „жена“ эта —синеглазая „сказка“, жена московского купца добродушного и толстого. Сын ее, которому придется пасти народы, растет хорошеньким синеглазым мальчиком. Все готово для апокалипсического действа, нужно только оповестить людей. Но тут-то тяжелый удар падает на голову московских мистиков: они получают сообщение из северной Франции „что зверя постигло желудочное расстройство, и он отдал богу душу, не достигши пяти лет, испугавшись своего страшного назначения“... Другой удар еще горше первого: младенец мужска пола, синеглазый хорошенький мальчик с кудрями, оказывается девочкой, которую „жена, облеченная в солнце“, и ее муж, московский купец, одевают мальчиком... Все проваливается, и московские мистики посрамлены.

Третья симфония „Возврат“ делится на две резко обособленные части; первую—мистическую, вторую—реальную, в которой просвечи-

вает мистический сюжет первой. В первой части изображается какое-то метафизическое состояние невинности и блаженства. Действующими лицами являются ребенок на берегу моря и какой-то мистический старик —не то бог, не то Демиург. Затем появляются гадина—змей и его приспешник „оборванец-колпачник", он же „ветер". Во второй части действие погружается в эмпирический мир в Москву. „Здесь „ребенок" первого плана уже не ребенок, а магистр химии Хандриков, в котором он неожиданно как бы просыпается. Этот эмпирический план рисуется гораздо полнее и подробнее. Но что этот план есть только иносказание и повторение первого плана, что первый просвечивает во втором и как бы составляет его вечную основу, это четко обнаруживается на всех событиях и действующих лицах. В первом плане у ребенка был товарищ—морской краб. Здесь этот товарищ—физик, „походивший на огромного краба". Там „колпачник", здесь доцент Ценх с той же наружностью, что у колпачника. Старик здесь принимает вид добродушного могучего старика, психиатора Орлова. Параллели и соответствия приобретают и юмористический характер. Там старик много возился с созвездием „Геркулеса", здесь „Геркулес" фигурирует в виде изображения на синей коробке от „Геркулеса". И тут и там „гражданин", там „морской", здесь московский, учит низвергаться в водные пучины выводок своих сыновей; там этой пучиной было море, здесь бассейн в бане. Там были кентавры, здесь два маститых профессора, похожие на кентавров. Там вражда между стариком и колпачником, здесь тяжба между Орловым и Ценхом. Но эти два плана не есть только параллелизм, в них есть внутреннее единство и тожество. Хандриков опознает во всем окружающем что-то давно знакомое... Транспарант эмпирического в конце симфонии прорывается в потустороннее через сумасшествие Хандрикова. Тут только он воочию видит, что Трупов и Грибоедов—фыркающие и бьющие копытами кентавры, что доктор Орлов, к которому он попадает в лечебницу, с ним только хитрил, разговаривая „по здравому смыслу", что он и есть предвечный старик; и что возврат к старому, первобытному достигается простым прыжком в озеро. Это он и делает с лодки на середине озера.

„Пора опрокинуться",—говорит он достигнув середины. „Иду к тебе"... Когда он очнулся от второго плана, на берегу стоял сутулый старик, опершись на свой ослепительный жезл. Радовался возвратной встрече. Он ему говорил: „Много раз ты уходил и приходил, ведомый орлом. Приходил и опять уходил. Много раз венчал тебя страданием— его жгучими огнями. И вот впервые возлагаю на тебя эти звезды серебра. Вот пришел и не закатишься. Здравствуй, о мое беззакатное дитя"...[484]).

Четвертую и последнюю симфонию «Кубок метелей» А. Белый хотел написать как действительную симфонию, с сонатной разработкой тем, с двойным контрапунктом, с богатой инструментовкой слов. „В предисловии он сам указывает, что симфония вся построена на „структурных вычислениях", и приводит для примера схематическую формулу,

на которой построена одна из глав симфонии. Многие из тем он проводит десятки раз, давая после ясной „экспозиции темы" целый ряд разнообразнейших ее вариаций. Приведу пример: если сперва некий Адам Петрович (главный „герой") спрашивает в сердце своем, приникая к распятию: „кто может тебя снять со креста?—и распятый: ну, конечно, никто!", то вот первая вариация: „в окне вздохнули; кто может заснежить все? Вьюга сказала: ну, конечно, я!" Вскоре Адам Петрович снова спрашивает себя: „кто может мне запретить думать только о ней? Кто-то невидимый шепнул ему: ну, конечно, никто!...". И уже в самом конце симфонии тема эта снова проходит дважды, дважды меняясь. Сперва взывает метель: „кто убежит от меня? Нет, никто"... И, наконец,—„лающий пес, кровавой пастью оскаленный... иногда вилял хвостом: кто накормит меня? Нет никто"...[485]).

Таким образом построена вся симфония.

Нить сюжета следующая: Адам Петрович и жена инженера любят друг друга; на их пути стоит полковник Светозаров; происходит дуэль Адама Петровича с инженером, оканчивающаяся смертью первого. Инженерша становится хлыстовствующей монахиней и за ней из „гробной лазури" является Адам Петрович. В развязке симфонии инженерша в гробной лазури оказывается „женой, облеченной в солнце", а Светозаров—Люцифером, драконом, которому „жена" сокрушает главу. Таким образом развязка возвращает нас к темам первой симфонии.

Роман „Серебряный Голубь" (первая часть трилогии „Восток или Запад") написан под сильным влиянием Гоголя. Уже зачин романа, ввод в повествование, написан в стиле Рудого Панька. „Уже два года тому —нет, позвольте: когда горела коноваловская свинарня? Поди, три уж года, как свинарня сгорела"...

Так же, как Гоголь, он пользуется „народным" сказом. Тема романа —борьба Востока и Запада. Восток олицетворен в народной секте „голубей".

Темный, земляной мистицизм последних видит в московском студенте, поэте Дарьяльском „своего". Наоборот Дарьяльский, погруженный в мир далекой Эллады, считает „своим"—народ. Ради хлыстовской богородицы, рябой Матрены, Дарьяльский бросает свою невесту, светлую Катю. Глава „голубей", столяр Кудеяров, пользуясь Матреной, заплетает Дарьяльского липкой паутиной безумной, черной мистики. С этого „пути безумий" нужно или бежать или погибнуть. Он пытается бежать, но увы! слишком поздно—„голуби" убивают его. „Голуби"—это Восток, это „ужас, петля и яма: не Русь, а какая-то темная бездна востока прет на Русь из этих радением истонченных тел"... Но и Запад не спасение: „В тот день, когда к России привьется Запад—всемирный его охватит пожар: сгорит все, что может сгореть, потому что только из пепельной смерти вылетит райская душенька—Жар-птица"... Соединительный путь как бы намечается в лице эпизодического персонажа полу-немца Шмидта (Запад!) к оккультизму (Восток!) прилагающего разум и знание. Он было пытался спасти Дарьяльского, но темный Восток победил душу последнего.

«Петербург»—второй роман А. Белого и вторая часть его трилогии. Мы имеем пять редакций этого романа:

1. Полная рукопись «Петербурга», варианты и разночтения, наслоения 1911—1913 г.г. так назыв. „журнальная" редакция.

2. Отдельное издание (несостоявшееся), первые 10½ печ. лист., 1912 г. –(„книжная редакция").

3. «Сиринский» текст—первое полное печатное издание 1913 г. (Вышло отдельным томом в 1916 году).

4. Немецкий перевод 1916 г. (издание 1919 г.).

5. „Берлинский" текст—второе полное печатное издание, 1922 г.[486]).

«Петербург» написан под влиянием Достоевского. Тема романа—революция и провокация. Действие происходит в 1905 году в Петербурге. Сын важного „сенатора" Аполлона Аполлоновича Аблеухова, Николай Аполлонович, студент, неосмотрительно обещает некой «партии» совершить террористический акт. «Неуловимый» террорист Дудкии дает ему на хранение «сардинницу ужасного содержания»—бомбу с часовым механизмом, которую он, по требованию провокатора Липпанченко, работающего и в партии и в охранке, должен подложить своему отцу. Дудкин, находящийся на границе безумия, узнав об этом и догадавшись о провокации, убивает Липпанченко. Но Николай Аполлонович уже завел бомбу, а ничего не знающий отец случайно уносит ее в другие комнаты. В ужасе ищет сын бомбу, собирается бросить ее в Неву... но ночью бомба взрывается в пустом кабинете, однако убивая морально и отца и сына: первого—потому что он думает, что сын хотел его убить; второго—потому что он не может разуверить отца.

Несмотря на то, что персонажи романа написаны в сильно шаржированных тонах, они являются носителями глубоких теософских идей. Аблеуховы, потомки монгольского предка Аб-Лай-Ухова—носители „монгольской" идеи мирового нигилизма. По этой идее на Россию Христа грядет «панмонголизм». К Николаю Аполлоновичу является «преподобный монгол», «преподобный туранец». Это появление мотивировано бредом.

Николай Аполлонович вдруг прозревает, что «до рожденья ему врученная и великая миссия,—миссия разрушителя»... И он бросается к «преподобному туранцу» с тетрадкой, в которой:

«Параграф четвертый: разрушение арийского мира системою ценностей».

«Заключение: стародавнее монгольское дело»...

Сам сатана в персидском обличии под именем Шишнарфнэ проводит бредовую ночь с революционером Дудкиным. Последнему в ночных бессоных видениях мерещится «одно роковое лицо с узкими, монгольскими глазами».

Туманной ночью, около Медного Всадника он встречает автомобиль «с желтыми монгольскими рожами».

Так постепенно нарастает коллизия борьбы Христа с Шишнарфнэ в безмерности космоса, России с Монголом—на земле. И А. Белый пророчествует:

.С той чреватой поры, как примчался к невскому берегу металлический Всадник, с той чреватой днями поры, как он бросил коня на финляндский серый гранит—надвое разделилась Россия, надвое разделились и самые судьбы отечества... Раз влетев на дыбы и глазами меряя воздух, медный конь копыт не опустит: прыжок над историей—будет; великое будет волнение; рассечется земля; самые горы обрушатся от великого труса; а родные равнины от труса изойдут повсюду горбом. На горбах окажется Нижний, Владимир и Углич. Петербург же опустится. Бросятся с мест своих в эти дни все народы земные; брань великая будет—брань небывалая в мире: желтые полчища азиатов, тронувшись с насиженных мест, обагрят поля европейские океанами крови; будет, будет—Цусима! Будет—новая Калка!.. Куликово поле, я жду тебя! Воссияет в тот день и последнее солнце над моею родною землей. Если, солнце, ты не взойдешь, то, о Солнце, под монгольской тяжелой пятой опустятся европейские берега, и над этими берегами закурчавится пена; земнородные существа вновь опустятся к дну океанов—в прародимые, в давно забытые хаосы... Встань, о Солнце!"...

Композиция романа очень сложна. Реальное и фантастическое переплетается, ряд метафорический и логический смешаны и перепутаны. Очень часто повествование принимает стиль гротеска, благодаря смешению комического и трагического. Такова, например, сцена самоубийства Лихутина, когда он, предварительно выбрившись, срывается с петли и имея вид совершенного идиота, отвечает пришедшей жене «Видишь ли, друг мой, я чинил потолок». Все это вызывает смех, но в то же время Лихутин трагически героичен. Часто встречаются авторские отступления с обращением к читателю. Так закончив портрет Аблеухова, Белый говорит: „будет, будет престарелый сенатор гнаться и за тобою, читатель, в своей черной карете, и его отныне ты не забудешь вовек!" Очень богата инструментовка романа. Сам автор пишет: „... Я, например, знаю происхождение содержания „Петербурга" из

Л—К—Л — ПП—ПП—ЛЛ,

где „к" звук духоты, удушения от „пп—пп"—давления стен аблеуховского „желтого дома"; а „лл"—отблески „лаков" „лосков" и „блесков" внутри „пп"—стен, или оболочки „*бом*бы" („Пепп Пеппович Пепп"). А „пл", носитель этой блещущей тюрьмы—А*пол*лон А*пол*лонович А*бле*ухов; а испытывающий удушье „к" в „п" на „л" блесках Ни*кол*ай А*пол*лонович, сын сенатора"... Оставляя сейчас в стороне вопрос о правильности такого рода „философии" звука, отметим, что аллитерационная схема намеченная Белым для „Петербурга"—верна. Так же богата и метрика романа. По наблюдениям Иванова-Разумника в сиринской редакции основным метром является „анапест, с концовкой „третьего пеона". В берлинской редакции 1922 года место анапеста занимает амфибрахий. Последняя редакция, вообще, сильно сокращена, особенно в диалогических местах.

Влияние Достоевского сказалось, например, на сцене в трактире, где некий чиновник охранки пытает Николая Аполлоновича, точно Порфи-

рий Порфирьевич Раскольникова. В кошмарной беседе Дудкина с Шишнарфнэ даже некоторые отдельные фразы взяты из кошмара Ивана Федоровича, его ночной беседы с чертом.

В „Котике Летаеве" Белый создал многопланную, орнаментальную прозу. Один план метафорический образует „рой"—становление мира, второй—реальный—„строй"—мир ставший. Связь между двумя планами осложнена появлением „реалистической разгадки", приемом „высветления", по термину В. Шкловского[487]).

Таков напр. образ Льва, которого Белый видел на Собачьей площадке. Образ этот „высветляется" и оказывается сен-бернаром, по прозвищу „Лев". Но далее Белый отрекается от этой разгадки и утверждает, что собаки не было. Был возглас: „Лев идет!" И—„Лев шел". В результате „становления мира из звуков складываются вещи. Так из

—ти—те—та—то—ту

складывается „тетя Дотя". Затем она расслаивается: „и таяла тетя Дотя"—

—все еще она не осложнилась: не оплотнела, не стала действительностью, а каким-то туманом она возникала безмолвно: между чехлов и зеркал; мне зависела тетя Дотя: от чехлов и зеркал, между которыми— и слагалась она в величавой суровости и в спокойнейшей пустоте, протягиваясь с воздетой в руке выбивалкой, с родственным отражением в зеркалах, с родственно задумчивым взором: худая, немая, высокая, бледная, зыбкая—родственница, тетя Дотя или же: Евдокия Егоровна..., Вечность". И Белый каламбурно заканчивает:

—„Мне Вечность—родственна".

В „Преступлении Николая Летаева" (том I „Эпопеи") больше выражен мемуарный характер увеличением числа событий. В основе лежит повествовательно лирический тон. Волна лиризма „повышается в ударных местах, в местах, где подчеркиваются основные мотивы. Встречаются они большею частью в конце глав (иногда и в середине), они пронизаны ассонансами и большею частью рифмованы. Совершенно здесь ясно, что ассонансы и рифмы являются высшим моментом общего ритмического напряжения так же, как лиризм естественно рождается из напряжения эпоса... Эпопея построена по типу концентрической окружности: круги, приближаются к центру, углубляют основной мотив до полного осуществления цельности в точке. Каждый круг дает нам другой аспект на одно—на движение"[488]).

Эпопея развернута в двух планах—первый—рост ребенка, сына профессора Летаева, среди контрастных натур отца и матери, которые ссорятся из за него; второй—становление индивидуальности, становление Я. Синтезом между двумя планами является „понимание—девочка в беленьком платьице—пляшет"... Язык произведения затруднен диалектически. Остранены не образы, а слова. Сам Белый сознает „словарность" своего языка. Напр.:

„Открылося мне из бабусиных слов".

—„Он—бузыга!"

„А что есть „бузыга“? У Даля найдешь, а в головке сыщи-ка!“.

Вообще же в языке своем Белый любит множественность для существительных единственного числа. (Шустрости, юркости, тусклости, неизʻяснимости). Любит образовывать слова, особенно прилагательные, из двух корней (душемутительная, дымнотканные). Имеются у него в „Записках Чудака“ несколько существительных с приставкой *про* (продолбины, прочертни, просветни, прокить). Иногда он создает новообразования, опуская обычную приставку (так вместо потупиться—тупится). Часто встречаются у него неожиданные приставки (отшептывались, преангельские, зазвездные) и глаголы с приставкой *про*. Вообще же богатство и своеобразие языка Белого чрезвычайно велико.

Заслуги Белого, как прозаика, в том, что он создал такую ритмически богатую прозу. Ни кто до него не пытался таким образом инструментовать прозаическую речь. Кроме того, он вместе с А. Ремизовым, возвращаясь к Гоголю, возрождает *сказ*, который получает довольно широкое распространение в наши дни.

Из теоретических его сочинений особенно интересен „Символизм“, где впервые во всей широте, хоть и не без промахов в области лингвистики, поставлен вопрос научного изучения ритмики.

Л. Троцкий. А. Белый. „Литература и Революция“. Изд. „Красная Новь“ Главполитпросвет. Москва. 1923. с. 34—40.

Иванов-Разумник. Андрей Белый. „Петербург“. К истории текста „Петербурга“ „Вершины“. Петербург. 1923. Изд. „Колос“. с. 27—171.

В. Шкловский. Андрей Белый. „Русский Современник“. № 2. 1924. с. 231—245.

А. Векслер. „Эпопея“. А. Белого. „Современная литература“. Изд. „Мысль“. Ленинград. 1925. с. 48—75.

С. Аскольдов. Творчество Андрея Белого. „Литературная Мысль“. Изд. „Мысль“. Петроград. 1922. № 1. с. 73—90.

„Русская лит. XX века“ под ред. проф. С. А. Венгерова. (Автобиография и статья Иванова Разумника).

XXVIII.

Литературная критика первой четверти XX-го века.

Общее мнение о Г. В. Плеханове (1856—1918), как теоретике искусства, освещенное в статьях Иды Аксельрод, С. Вольфсона, В. Фриче, А. Лежнева и др., [489]) сводится к тому, что Плеханов является основоположником современной научной эстетики, науки об искусстве на основах марксистской социологии. По мнению Плеханова, „научная эстетика не дает искусству никаких предписаний. Она не говорит ему: ты должен придерживаться таких то и таких то приемов. Она ограничивается наблюдением над тем, как возникают различные правила и приемы, господствующие в различные исторические эпохи. Она не провозглашает вечных законов искусства, она старается изучить те вечные законы, которыми обуславливается его историческое развитие... Словом, она об'ективна, как физика, и именно потому, что чужда всякой мета-физики". („Судьбы русской критики").

Поставив перед собой проблему: искусство и методы его изучения, Плеханов охватил ее очень широко, подверг изучению не только литературу, но и музыку, и пластические искусства, обратился и к искусству первобытному и к искусству высоко-цивилизованных народов. Вопрос о происхождении искусства разработан Плехановым в двух статьях—„Об искусстве" и „Искусство у первобытных народов".

Подвергнув критике идеалистическую точку зрения на происхождение искусства, которая, в формулировке Шиллера,—сводит происхождение искусства к заложенному в человеческой природе стремлению к игре, Плеханов, однако, не откинул эту идею совершенно, оставив ее в виде одной из частностей своего построения, которое можно определить словами „Искусство отражает, воспроизводит жизнь". Корни искусства—не только в биологии, но и в социологии—их надо искать в образе жизни первобытных народов, в социальных условиях их существования, в их экономическом быту.

„Природа человека делает то, что у него могут быть эстетические вкусы и понятия. Окружающие его условия определяют собой переход этой возможности в действительность; ими об'ясняется то, что данный общественный человек (т. е. данное общество, данный народ, данный класс, имеет именно эти эстетические вкусы и понятия, а не другие". („Искусство") „Труд старше искусства, и вообще человек сначала смот-

рит на предметы и явления с точки зрения утилитарной и только впоследствии становится в своем отношении к ним на эстетическую точку зрения"...„Игра—дитя труда, который предшествует ей во времени". Но Плеханов прекрасно понимал, что „сказать, что искусство есть отражение жизни, значит высказать хотя и верную, но все-таки еще очень неопределенную мысль, чтоб понять, каким образом искусство отражает жизнь, надо понять механизм этой последней. А у цивилизованных народов борьба классов составляет в этом механизме одну из самых важных пружин. И только рассмотрев эту пружину, только приняв во внимание борьбу классов и, изучив ее многоразличные перипетии, мы будем в состоянии сколько нибудь удовлетворительно об'яснить „духовную" историю цивилизованного общества: „ход его идей" отражает собой историю его классов и их борьбы друг с другом". („Искусство).

Однако Плеханов выступает против односторонности тенденции „об'яснить историю идей исключительно влиянием классовой борьбы", считая такую тенденцию неумением „обращаться с диалектическим методом материализма". Такой же односторонностью страдает, по его мнению, и противоположная тенденция, стремящаяся все явления в области искусства об'яснить непосредственно экономическим развитием. Он считает, что для правильного об'яснения развития идеологий необходимо отчетливо уяснить себе соотношение между „базисом" и „надстройкой", и с этой целью устанавливает свою—чрезвычайно хорошо всем известную в наше время—пятичленную формулу:

„1) состояние производственных сил;

2) обусловленные им экономические отношения;

3) социально-политический строй, выросший на данной экономической основе;

4) определяемая частью непосредственно экономикой, а частью всем выросшим на ней социально-политическим строем психика общественного человека;

5) различные идеологии, отражающие в себе свойства этой психики".

Эта формула,—пишет Плеханов,—достаточно широка, чтобы дать надлежащее место всем „формам" исторического развития и вместе с тем совершенно чужда того эклектизма, который не умеет пойти дальше взаимодействия между различными общественными силами и даже не подозревает, что факт взаимодействия между этими силами еще вовсе не решает вопроса об их происхождении. Это монистическая формула. И эта монистическая формула насквозь пропитана материализмом". („Основные вопросы марксизма").

Искусство словесное, поэзию, Плеханов определял, как мышление образами, в противоположность науке, являющейся мышлением силлогизмами. Таким образом, с его точки зрения у искусства нет какой-то особой области, и предмет его тот же, что и науки—жизнь во всех ее проявлениях. По вопросу о форме и содержании в искусстве Плеханов пишет: „Форма тесно связана с содержанием. Правда, бывают эпохи, когда она отделяется от него в более или менее сильной степени. Это исклю-

чительные эпохи. В такие эпохи или форма отстает от содержания, или содержание от формы. Но надо помнить, что содержание отстает от формы не тогда, когда литература только еще начинает развиваться, а тогда, когда она уже склоняется к упадку,—чаще всего, вследствие упадка того общественного класса или слоя, вкусы и стремления которого в ней выражаются.

Примеры: декадентство, футуризм и прочие им подобные литературные явления наших дней, вызванные духовным упадком известных слоев буржуазии. Литературный упадок всегда выражается, между прочим, в том, что формой начинают дорожить гораздо более, нежели содержанием. Но содержание так тесно связано с формой, что пренебрежение к нему быстро влечет за собою сначала утрату красоты, а потом и полное уродство формы...Но в те эпохи, когда еще только начинается развитие литературы (или искусства), происходит явление, прямо противоположное тому, которое мы наблюдаем в эпохи упадка. Тогда не содержание отстает от формы, а наоборот—форма от содержания". („История русской общественной мысли", т. III).

Плеханов находил, что „не может быть художественного произведения, лишенного содержания. Даже те произведения, авторы которых дорожат только формой и не заботятся о содержании, все-таки так или иначе выражают известную идею...Исключительная забота о форме обусловливалась общественно—политическим индифферентизмом. Произведения, авторы которых дорожат только формой, всегда выражают известное... безнадежно-отрицательное отношение их авторов к окружающей их общественной среде. И в этом заключается идея, общая им всем вместе и на разные лады выражаемая каждым из них в отдельности". („Искусство"). Характер и степень общественной значимости тех идей, которые кладутся в основу художественного произведения определяется следующим: „Дать истинное вдохновение художнику способно только то, что содействует общению между людьми. Возможные пределы такого общения определяются не художником, а высотой культуры, достигнутой тем общественным целым, к которому он принадлежит. Но в обществе, разделенном на классы, дело зависит еще от взаимных отношений этих классов и от того, в какой фазе своего развития находится в данное время каждый из них". („Искусство", стр. 160). Классическим образцом классового анализа искусства является плехановский разбор французской драмы и живописи XVIII века.

Произведя диалектический анализ двух основных взглядов на искусство—взгляда утилитарного и теории „искусства для искусства," Плеханов пришел к следующим выводам: „Склонность художников и людей, живо интересующихся художественным творчеством, к искусству для искусства возникает на почве безнадежного разлада их с окружающей их общественной средой... Так называемый утилитарный взгляд на искусство, то-есть склонность придавать его произведениям значение приговора о явлениях жизни и всегда ее сопровождающая радостная готовность участвовать в общественных битвах возникает и укрепляется там, где есть

взаимное сочувствие между значительной частью общества и людьми, более или менее деятельно интересующимися художественным творчеством". („Искусство"). Основываясь на высказанных им общих социологических положениях об искусстве, Плеханов дал исчерпывающую и точную формулировку метода марксистской критики: „Литературный критик, берущийся за оценку данного художественного произведения, должен прежде всего выяснить себе, какая именно сторона общественного (или классового) сознания выражается в этом произведении. Первая задача критика состоит в том, чтобы перевести идею данного художественного произведения с языка искусства на язык социологии, чтобы найти то, что может быть названо социологическим эквивалентом данного литературного явления. Стремясь найти общественный эквивалент данного литературного явления, критика эта изменяет своей собственной природе, если не понимает, что дело не может ограничиться нахождением этого эквивалента, и что социология должна не затворять двери перед эстетикой, а, напротив, настежь открывать их перед нею. Вторым актом верной себе материалистической критики должна быть, как это было у критиков-идеалистов, оценка эстетических достоинств разбираемого произведения. Если бы критик-материалист отказался от такой оценки под тем предлогом, что он уже нашел социологический эквивалент данного произведения, то этим он только обнаружил бы свое непонимание той точки зрения, на которой ему хочется утвердиться". (Предисловие к 3-му изд. „За 20 лет").

Одним из продолжателей плехановских традиций в марксистской литературной критике был В. В. Воровский (Орловский). Хотя большинство его критических статей (собранных в книге „На литературном фронте") посвящено не столько художественной литературе, сколько русской интеллигенции, а собственно-критическое наследство Воровского не велико, оно весьма ценно выдержанностью марксистского подхода к литературе.

Основным положением в методологии Воровского является мысль, что „творчество писателя определяется всегда с одной стороны общественной действительностью, служащей для него материалом, а с другой —его психикой, являющейся также продуктом общественных условий".

С этой точки зрения освещался им вопрос об об'ективности художественной литературы. Он считал, что „критике приходится, по известному замечанию Шиллера, считаться с вероятностью, как основой художественности", но эта вероятность в значительной мере условна: „как цветное стекло пропускает только лучи определенной окраски, так и авторская психика пропускает только соответствующие ей понятия и образы. Воровский—критик требовал от художника умения без всякой тенденциозности („пропагандистские достоинства не могут еще служить аттестатом художественному произведению") воспроизводить то, что воспринимает его психика, и с этой точки зрения он подходил к оценке творчества художника. „Конечно,—писал он в статье о Куприне,—не художника дело вскрывать социологические элементы происходящей борьбы,

об'яснять общественный смысл этой борьбы. Он воспроизводит только в художественных образах те явления, которые поражают его творческое воображение". Этим об'ясняет Воровский особенности художественного творчества того или иного писателя. Так Куприну „воспроизводить картины новой социальной борьбы мешает не то, «что он художник, а то, что его аполитическая психология чужда жизни тех слоев народа, которые выносят на своих плечах эту грандиозную борьбу...Его творческая психика не имеет органов для восприятия своеобразной эстетики воскресающих к новой жизни масс. Его эстетика индивидуалистична». Отсюда же определяется и характер образов данного писателя: «Вот почему, красота титанической борьбы символизуется у Куприна в образе одинокой, необычайно прекрасной женщиины, плачущей от тоски по самопожертвованию». Этот методологический принцип, применяемый В. Воровским в каждом отдельном случае, давал ему возможность показывать характерные особенности творчества каждого из писателей, которых он касался, например, Бунина или Горького.

Характеризуя каждого писателя, как выразителя—в конечном счете —того или иного класса или слоя класса, Воровский различал и индивидуальные их особенности, как это видно из его статьи о Леониде Андрееве и Ф. Сологубе „В ночь после битвы".

В своих критических статьях занимаясь преимущественно анализом содержания, Воровский всегда сопровождал его и анализом формы. Свой взгяд на форму и содержание он формулировал в статье о Леониде Андрееве: «Художественная форма и стиль,—писал он,—тесно связаны с мыслью автора и неизбежно должны следовать всем ее изменениям». Поэтому «в развитии мысли Л. Андреева определенно намечаются три фазы, которым...соответствуют и три фазы развития художественной формы его письма».

В нескольких разбросанных замечаниях о пролетарском искусстве В. Воровский, во-первых, отчетливо установил предпосылки его появления, а, во-вторых, дал правильное определение пролетарского творчества. «Для того, чтобы быть действительно пролетарской, поэзия не должна обязательно черпать свои темы из жизни пролетариата. Здесь не в теме суть, а в самом духе творчества, в доминирующем настроении, а настроение, как известно, никакими усилиями мысли и воли не создашь. Для того, чтобы появилась настоящая пролетарская поэзия, необходимо чтобы психика художника была не только творческой, но и пролетарской. А разве может сложиться такая психика в обществе, где пролетариат представляет пока лишь незначительную культурную силу, где в среде самого пролетариата, еще не созрела творческая пролетарская психика, —не в области поэзии, а в области реальной жизни». Эти положения находятся в тесной связи с известной формулой В. Воровского о последовательности выработки классом различных идеологий: „На всех стадиях развития общества, т. е. при движении любого класса от небытия к господству, раньше всего складывалась политическая (практическая) идеология, затем уже следовало научное формулированье нужд класса, а уже

позади, с большим опозданием, шло художественное отражение жизни и борьбы этого класса. Конечно, я говорю о действительно художественном творчестве, а не о тех младенческих попытках излагать лозунги класса в стихах и прозе, которые нередко предшествуют логической формулировке их".

Критические статьи Троцкого («Литература и революция М. 1923), как формой, так и содержанием, несомненно, представляют большой интерес для историка литературы.

В формальном отношении статьи Троцкого разрабатывают приемы ораторского и фельетонного жанров. Ораторский жанр представлен у него риторическими вопросами с последующими ответами («Чего ждать? К кому обратиться? К чему приступиться? Кроме святцев, ничего не оставалось»). Как оратор, обрушивается Троцкий градацией, соединенной с восклицательной интонацией. („Шарлатанство бессильной фразы, книжное фланерство, духовное лакейство!») или прибегает к хиазму для усиления своего утверждения. Хиазм дается также в восклицательной интонации. («Стыд и срам! Срам и стыд!») От фельетона у Троцкого сатирические и иронические приемы. Сатира Троцкого очень остро отточена, очень едка и может быть уподоблена сатире Салтыкова, (пример острой сатиры—отзыв о З. Гиппиус).

В своих критических статьях Троцкий устанавливает общие теоретические основы литературной критике и подвергает разбору творчество ряда русских и иностранных писателей (футуристы, символисты). В ряде статей он отмечает приемы творчества того или иного художника и вообще находит, что „приемы формального анализа необходимы, но они недостаточны". Центр тяжести, по мнению критика, лежит в функциональной зависимости между поэтической техникой и социальной средой, породившей ее. „Конечно, поэта делает поэтом только то, как он их (чувства) высказывает. Но в конце концов поэт на языке им воспринятой или им самим создаваемой школы выполняет вне его лежащие задания. И это даже в том случае, если он ограничивается малым кругом лирики: личной любовью и личной смертью. Индивидуальные оттенки поэтической формы отвечают, разумеется, индивидуальному складу, но в то же время уживаются с эпигонством и рутиной, как в области чувств, так и в способах их выражения. Новая художественная форма, взятая в крупном историческом масштабе, рождается, как ответ на новые потребности. Не выходя из круга интимной лирики, можно сказать: между физиологией пола и стихотворениями о любви пролегает сложная система передаточных механизмов психики, в которой есть индивидуальное, родовое и социальное. Родовой фундамент, сексуальная основа человека, изменяется медленно. Общественные формы любви изменяются быстрее. Они влияют на психическую надстройку любви, порождают новые оттенки и интонации, новые духовные запросы, потребность в новом словаре и, тем самым, пред'являют новые требования к поэзии. Материал для творчества поэт может найти только в своем социальном окружении, проводя новые толчки жизни через свое художественное сознание. Язык, изменен-

ный и усложненный городскими условиями, дает поэту новый словесный материал и внушает или облегчает ему новые приемы словосочетания для поэтического оформления новых мыслей или нового чувства, которое стремится прободать темную скорлупу бессознательного. Если бы не было изменений в психике, порождаемых изменением общественной среды, —не было бы движения в искусстве: люди продолжали бы, из поколения в поколение, удовлетворяться поэзией библии или старых греков". „Критик" не «инкриминирует» поэту мысли или чувства, какие тот выражает, а ставит себе вопросы более глубокого значения: какому порядку чувств отвечает данная форма художественного произведения во всех ее особенностях? Какова социальная обусловленность этих мыслей и чувств? Какое место в историческом развитии общества, класса они занимают? И далее: каковы элементы литературного наследства, пошедшие на выработку новой формы? Под влиянием каких исторических толчков новые комплексы мыслей и чувств пробили скорлупу, отделяющую их от сферы поэтического сознания? Исследование может усложняться, детализироваться, индивидуализироваться, по основной осью его будет служебная в социальном процессе роль искусства". Таковы наиболее важные положения критического метода Троцкого.

Валериан Полянский (П. И. Лебедев) является в современной марксистской критике представителем того ее течения, которое, признавая пролетарскую культуру, отстаивает самостоятельность пролетарской литературы, исходя из взгляда на искусство, как средство организации жизни, жизнестроение. «Искусство,—пишет Полянский в третьем из „Писем о литературной критике",—есть одно из средств организации жизни через воздействие на волю суб'екта художественных образов, содержание и форма которых обусловливаются социально-экономической структурой общества и классовым положением в обществе художника. Эта точка зрения лежит в основе всех наших суждений об искусстве». „Всякое художественное произведение есть решение какой-либо организационной задачи, которая имеет то или другое значение для определенного коллектива" („Принципы пролет. критики").

Отрицая искусство, как забаву или развлечение, а видя в нем орудие строительства жизни, критик—марксист ищет в художественном произведении его содержание, его идеологию. Искусство идеологично и утилитарно, „искусства" „без цели и без смысла" никогда и нигде не было,... требование идеологичности и утилитарности нисколько не исключает эстетической ценности художественного произведения («Об идеологии в литературе»).

Искусство должно быть связано с наукой. И то и другое выполняет функцию строительства жизни, социальной борьбы и победы, разница только в том, что „наука доказывает, искусство показывает—и оба они убеждают нас и направляют нашу волю" (письмо I).

«Разрешая организационную задачу, художественное произведение само должно быть высоко организованным, представляя единое, целое, стройное, увлекающее гармоничностью элементов и совершенством ча-

стей. Форма произведения, хотя играет и второстепенную роль по сравнению с содержанием, тем не менее надо твердо знать, что общезначимость произведения зависит и от его формы. Если материал дан в хаотическом состоянии, или в обработке мало совершенной, без надлежащей перспективы, оценки, читатель часто стоит в недоумении пред произведением, не уясняя, что к чему. Совершенство формы определяет силу действия произведения.

Но форма произведения не есть что то абсолютное. В зависимости от исторических условий форма меняется, и разные общественные коллективы оценивают и воспринимают ее в разные моменты по различному. Те формы, которые были идеальны и признаны полвека тому назад, когда чуть не каждый роман и рассказ начинались с описания жаркого июньского дня и пыльной дороги, теперь устарели и ненужны... («Принципы пролетарской критики»).

Критика должна оценивать художественное произведение и со стороны содержания и со стороны формы, она должна быть научным анализом. Основной принцип пролетарской литературной критики должен быть трудовым и организационным, то-есть критик должен «искать в литературных произведениях, прежде всего, отражения трудовой жизни, трудовой идеологии, трудовой психологии» («Принципы пролетарской критики»), а затем выявлять организующие индивидуальную и коллективную психику общества элементы произведения.

«Исследовав с указанных точек зрения произведение, критик обязан выяснить, какую ценность представляет данный художественный материал для пролетарского коллектива... Ценность произведения будет определяться следующими данными: чей опыт и как широко и глубоко он захвачен, каковы выводы из этого опыта для пролетарского коллектива и дал ли примененный опыт нужные результаты. Все эти данные и определят ценность произведения, т. е. его общезначимость для пролетарско-классового коллектива, а, следовательно, и общечеловеческого». («Принципы пролетарской критики»).

Если В. Полянский считает искусство, а в частности литературу средством строения жизни, то другой современный марксистский критик А. Воронский выдвигает принцип искусства, как познания жизни: «искусство есть способ познания жизни с помощью образов»—так начинается его программная статья „Искусство, как познание жизни и современность“.

Если искусство есть способ познания жизни, то в нем должен быть об'ективный, точный, опытный момент, что и подчеркивается А. Воронским: «В основе подлинного искусства лежит опыт. Художник-экспериментатор и наблюдатель». В конечном счете искусство утилитарно. «Сознательно или бессознательно ученый и художник выполняет задания своего класса. Продукты его работы идут прежде всего на потребу интересам этого класса. Успехи, характер, направление, методы научной и художественной деятельности обусловливаются господствующей психологией того или иного класса, психологией, в конечном счете зависящей

от состояния производительных сил данного общества; следственно, изучая, показывая бытие, художник и ученый рассматривают это бытие сквозь психологическую классовую призму. Но в числе заданий, которые класс обязывает выполнить ученого и художника, главнейшее сводится к точному, опытному познанию жизни, поскольку это необходимо для данного класса. Иногда это задание сознательно или бессознательно дается в таком смысле, чтобы художник или ученый занялись искажением действительности, тогда получается псевдо-наука, псевдо-искусство. Обычно искажение имеет место, когда об'ективная правда данному классу почему-либо невыгодна. Далее. Сплошь и рядом, особенно в искусстве, художник, познавая жизнь, истолковывает ее, окрашивая своими настроениями, своей „идеологией", на которых лежит классовый отпечаток. Из всего этого следует, что помимо суб'ективных моментов, в художестве и науке есть об'ективные. («Искусство как познание жизни и современность»).

Таким образом, по мнению Воронского, в искусстве совершается накопление духовных ценностей, и оно служит одним из факторов, в формах классовой борьбы движущих вперед все общество в целом.

Согласно требованию Плеханова, основная задача марксистской критики—в том, чтобы найти социологический эквивалент произведения. «Такое определение, по мнению Воронского, необходимо: мы узнаем благодаря такому анализу, что данное произведение созрело на основе таких-то черт классовой психологии, мы определяем, в какой мере эта психология, эти чувства, мысли, настроения соответствуют интересам всего общества в лице наиболее передового и наиболее жизненного класса в данный исторический период. Таким путем познается место, роль, определяется вес данного учения, художественного обобщения в текущей общественной борьбе. Но как далеко ни шел бы наш анализ в этом направлении, нам не удалось бы установить соответствия научного или художественного открытия об'ективной правде». Поэтому необходима также и эстетическая оценка. „Эстетически оценить произведение значит определить, насколько содержание соответствует форме .. Образ должен быть художественно правдив, т.-е. соответствовать природе изображаемого. В этом—совершенность, прекрасное в произведении художника. Ложная идея, ложное содержание не может найти совершенной формы"... («Искусство как познание жизни и современность»).

Этими положениями А. Воронского определяется и его взгляд на пролетарскую литературу. Он считает, что „есть писатели рабочие, а чаще всего не рабочие,—в их произведениях отражается коммунистическая идеология пролетариата. Но отсюда еще ни в какой мере не следует, что у нас есть пролетарское искусство», потому что дело не в одних идеях, а во всем целостном, своеобразном культурном комплексе, т.-е., чтобы написать подлинное пролетарское художественное произведение, нужно, чтобы существовала подлинно пролетарская культура.

Идеалистическая критика начала XX века нашла свое весьма полное выражение в статьях писателей—символистов, печатав-

шихся вначале, главным образом в журналах: «Весы» (1904—1909), «Золотое Руно» (с 1906 г.), „Новый путь“ (с 1903 г.), или издававшихся издательствами „Скорпион“ и «Гриф».

Критические статьи писали почти все символисты: Бальмонт («Горные вершины»), Брюсов, («Далекие и близкие») Блок, Андрей Белый, («Символизм», «Луг зеленый», «Арабески»), Вячеслав Иванов («Борозды и межи») и, несмотря на различие в критической манере, основные принципы их подхода одинаковы. Эти методологические положения довольно ясно сформулированы в статье А. Белого, „Пушкин, Тютчев и Боратынский в зрительном восприятии природы»: «В руках чуткого критика словари-ключи к тайнам духа поэтов; и в обычных руках они—хлам.

Критику недостаточно чуткости; проникновение в цитату и в сумму их индивидуально всегда; нужна квинт-эссенция из цитат—предполагающая нелегкую обработку словесного материала; невозможно ее мгновенное извлечение; утонченнейший знаток Пушкина не резюмирует в мысли суммы Пушкинских слов о любви. Слово критика о поэте должно быть об'ективно—конкретным и творческим; критик, оставаясь ученым—поэт... Роль критика—извлечь новые душевные ноты в нас; помочь новым формам искусства осуществиться в действительности; критики—садовники цвета поэзии в наших душах».

Таким образом, соответственно символическому пониманию поэзии, и критика символистов стремится к открытию того, что находится „за гранью непосредственного восприятия, за естественным кругом созерцаемого феномена“. Опираясь на материал „дум, лирики, красок и звуков“ поэзии Блока, А. Белый стремится к выявлению сокровенной сущности символов Блока: «Десятилетие медленно выявляло подлинный центр качания маятника поэзии Блока; вспышки света и тьмы, Дева неба и Маска слились в выражении третьего лика; блоковская Прекрасная Дама оказалась абстракцией одного лишь момента мимики страдающей души русской жизни; Проститутка—абстракцией другого момента; подлинный лик его музы оказался живей, многогранней, исполненней трагической жизни. Этот лик—лик России»—(А. Белый „Александр Блок“).

Произведя обширный, в значительной своей части чисто формальный анализ творчества Вячеслава Иванова, А. Белый пользуется этим анализом для выводов о «районах духа» поэта, как это и требуется его теорией:

—„По просверленным коридорам ветшающей пирамидной громады сбежались Лемуры в квадратную комнату: в грудь; и подступили к саркофагу—пробившему самостно сердцу—снять крышку. Обстановка душевнодуховного быта его восьми книг, если снять с них покров, нам явит: в песках—пирамиду с пустою комнатою в ней; посредине ее—саркофаг: под саркофагом—коричневеет иссохшая мумия; положили папирус ей в ноги; и то -„Книга мертвых“. Восьмикнижие Вячеслава Иванова—«Книга мертвых» его—повествует о странствии подсудимой души по пространствам загробного мира“. (А Белый „Вячеслав Иванов“).

Вяч. Иванов в статье о „Цыганах“ Пушкина пытается отыскать ту проблему, которую, по его мнению, решает в поэме Пушкин. Для

этого критик воссоздает творческую историю и историю написания поэмы. Он считает зерном поэмы, „зародышем лирического одушевления и драматического пафоса“, «первоначальным внушением» молдаванскую хору „Ардима, фриджима“. Путем импрессионистского разбора фонетики поэмы („Фонетика мелодического стихотворения обнаруживает как бы предпочтение гласного звука у, то глухого и задумчивого, уходящего в былое и минувшее, то колоритно-дикого, то знойного и унывно—унылого“...), критик пробует приблизиться „к таинственной колыбели музыкального развития поэмы“. Затем, исследовав байронизм „Цыган“, который он считает порожденьем Пушкинского стремления выйти из XVIII века в XIX, критик приходит к окончательному выводу, что это произведение „знаменовало впервые его (Пушкина) вступление в пору совершенной художественной зрелости и окончательное освобождение от юношеских увлечений идеею отвлеченного индивидуализма“. Такой вывод стоит, конечно, в тесной связи с известным теоретическим положением В. Иванова о „соборности“ художника. («Как электрическая искра, слово возможно только в сообщении противоположных полюсов единого творчества: художника и народа. К чему и служило бы в разделении слово, это средство и символ вселенского единомыслия»?—«Поэт и чернь»).

Критический подход Брюсова того времени, когда поэт принадлежал школе символизма, определяется его пониманием искусства.

«В своей брошюре, относящейся к 1899 году, „Об искусстве“ В. Брюсов уже определенно высказался за полную свободу художественного творчества, за право самоопределения и суверенность художника, за провозглашение единой целью искусства—об'единение с душою художника: «Задача искусства: сохранить для времени, воплотить это мгновенное, это мимо-идущее. Художник пересказывает свое настроение; его постоянная цель раскрыть другим свою душу»... И далее: „Все настроения равноценны в искусстве, ибо ни одно из них не повторится; каждое дорого уже потому, что оно единственное“... „единственный признак истинного искусства—своеобразие; искусство всегда создает нечто новое“... „художественная школа учит внешним приемам, а содержание надо черпать из души своей“... и т. д. [490]).

Критики—символисты уделяли достаточно внимания формальной стороне творчества, но их подход всегда отличался импрессионизмом в целях дать наиболее глубокое проникновение в „тайны духа“ поэта или писателя: «Инструментовка поэтов бессознательно выражает аккомпанированье внешней формою идейного содержанья поэзии» (А. Белый, „А Блок“).

Импрессионистическое отношение к звукам особенно свойственно К. Бальмонту. В своей статье „Поэзия как волшебство“ Бальмонт так говорит о звуках: «Гласные это женщины, согласные это мужчины. Гласные это самый наш голос, матери нас родившие, сестры нас целовавшие, первоисток, откуда, как капли и взрывные струи, мы истекли в словесном своем лике»... Давая далее характеристику каждого звука он

так, например, характеризует А. и М.: „Восторженное детское восклицающее А, и в глубь безмолвия идущее М. Мягкое М, влажное А, смутное М, прозрачное А. Медовое М, и А как пчела. В М—мертвый шум зим, в А властная весна. М сожмет и тьмой и дном, А взбивающийся вал"... и т. д.

А. Л. Волынский (А. Л. Флексер) является одним из наиболее ярких представителей русской идеалистической критики конца XIX – начала XX века. Свою точку зрения формулировал он в предисловии к своей книге «Русские критики». „Истинная критика,—писал он,—должна исследовать художественные и поэтические произведения, так сказать, извнутри, подходя к ним с идеалистическим мерилом и рассматривая весь конкретный материал искусства только как форму более или менее совершенного воплощения высших философских начал". «Преследуя научную правду, ради чисто философских целей, а не практическую справедливость... она должна следить за тем, как поэтическая идея, возникнув в таинственной глубине человеческого духа, пробивается сквозь пестрый материал представлений и взглядов автора».

Критическая деятельность Волынского во время его сотрудничества в журнале «Северный Вестник» была направлена к «критической» переоценке деятельности Белинского, Добролюбова и Чернышевского: по словам проф. Венгерова, «призывая вернуться к философскому идеализму, к религии и к признанию вообще метафизических основ нравственности и духовной жизни, Волынский подверг крайне резкой и ожесточенной критике все идейное движение радикальной части нашей литературы, начиная с 40-х годов. Он в нем усматривал только грубый, примитивный материализм и антихудожественное приурочивание искусства к потребностям повседневной жизни". Статьи Волынского о русских критиках собраны в книге «Русские критики» (Белинский, Добролюбов, Писарев, В. Майков, А. Григорьев). В его работах о Достоевском (издания: «Царство Карамазовых»,—«Книга великого гнева»,—«Достоевский») дана выдержанная идеалистическая апология Достоевского.

Стиль Волынского отличается крайней вычурностью.

В начале XX века в русской критической литературе выделяется группа критиков идеалистов-психологов, следующая в некоторых своих критических приемах заветам Потебни. Первое место среди них занимает Гершензон.

М. О. Гершензон (1869—1925) интересен прежде всего, как писатель, создавший беспримерный жанр в истории русской литературы. Влюбленный в русскую дворянскую усадьбу прошлого века, всей душой ушедший в ее тихую жизнь с мягкими прозрачными красками, Гершензон создал страницы, в которых отразилось творчество писателей—усадебников—Тургенева, Л. Толстого, Тютчева, но которые при этом остаются глубоко индивидуальными и оригинальными. В центре творчества этого критика—беллетриста стоят книги о полузабытых героях прошлого, а именно «Чаадаев», „Жизнь Печерина» и «Декабрист Кривцов». „От канонического типа биографий их отличает острый драматизм основной

темы, хотя и сосредоточенный целиком на внутренних конфликтах личности. Напряженность умственных исканий, беспокойные скитания духа, вся сложная эпопея одинокого интеллекта—здесь волнует и захватывает сильнее самых потрясающих внешних катастроф» [491]). Предметы материальной культуры он описывает мимоходом в двух—трех штрихах. «Не история быта, а лишь мелькающие его фрагменты, дающие нам ощущение реального. Моды, костюмы, обстановка, украшения—все вещественные следы былого никогда не являются предметом и целью в книгах Гершензона. История в гонкуровском смысле ему чужда. Духовная культура всегда доминирует у него над этими осязаемыми явлениями быта, которые здесь еле намечены и слегка лишь очерчены». Обычный для него композиционный прием— это зачин, изображающий живую и конкретную действительность, и развертывающаяся на фоне этого зачина внутренняя драма. Таким именно образом построены блестящие страницы о Тургеневе. („Мечта и мысль И. С. Тургенева"). Сначала изображение физического мира: „Солнце садилось в полесской гари, все кругом затихло, готовясь к усыплению ночи; Тургенев лежал у дороги, ожидая, пока запрягут лошадей. И тут не с громом и молнией, а в тихом веянии снизошло на него откровение»... И за этим следует этюд о натурфилософии Тургенева. Гершензон был большим мастером драматизации абстракции. В России он был единственным, создавшим форму замкнутого и живого исторического повествования, и лишь на Западе в произведениях Карлейля и Тэна можно видеть литературную традицию жанра, разработанного Гершензоном. „Но созданная им у нас историческая форма получила особые своеобразные черты, тесно связанные с русской жизнью, литературой и общественностью. При разнообразных книжных воздействиях и различных национальных уклонах, покойный писатель был проникнут темами русской культуры, ее считал своей духовной родиной, постоянно жил ее преданиями, проблемами и устремлениями. И прежде всего—он несомненно сообщил нашему повествовательному стилю некоторые новые оттенки. Он нашел приемы и средства утончить или оживить русскую философскую прозу. В сложной области этих трудных научных тем он сумел придать языку какую—то новую впечатлительность, большую нервность, окрашенность и остроту, при сдержанности и простоте общей манеры. Он умел ровную ткань своего рассказа оживлять тонким афоризмом и живописной словесной формулой" [492]).

О критических и эстетических взглядах Гершензона лучше всего говорят следующие его строки: «Всякое искусство открывает тайны, и всякое в своем совершенстве непременно пленительно. Дело художника —выразить свое видение мира, и другой цели искусство не имеет; но таков таинственный закон искусства, что видение во вне выражается тем гармоничнее, чем оно само в себе своеобразнее и глубже. Здесь, в отличие от мира вещественного, внешняя прелесть есть безошибочный признак внутренней правды и силы. Пленительность искусства—та гладкая, блестящая, переливающая радугой ледяная кора, которою как бы остывает огненная лава художнической души, соприкасаясь с наружным

воздухом, с явью. Или иначе: певучесть формы есть плотское проявление того самого гармонического ритма, который в духе образует видение. Но как бы ни описывать это явление, оно навсегда останется непостижимым. Ясно только одно: чем сильнее кипение, тем блестящее и радужнее форма». [493]).

В сборниках „Русские Пропилеи" (т. I—VI) Гершензон издал много материалов по истории русской дворянской культуры средины XIX в. с собственными вводными и пояснительными статьями.

К тому же ряду последователей Потебни, представителей психологического направления принадлежит А. Г. Горнфельд. Главнейшие из сборников его критических статей: „Книги и люди. Литературные беседы". 1908 г.; „О русских писателях: т. I. Минувший век". 1912 г.; „Пути творчества. Статьи о художественном слове". 1922 г.: „Боевые отклики на мирные темы". 1924. В своих статьях Горнфельд стремится поставить критику на степень точной науки, установить точные приемы критического анализа, опираясь на литературное произведение (на его „органическое целое") и на отраженную в нем личность творца-автора.

В сравнительном изучении стиля писателя и эпохи—жизненный нерв эволюционного изучения литературы, к которому стремится Горнфельд. Разговоры о „безграничной свободе" искусства и художника Горнфельд считает пустыми и бессодержательными: художник, по мнению критика, связан в каждом движении своего творчества поэтической традицией.

„Творчество без традиции немыслимо, традиция без творчества бессмысленна".

„Понять произведение в акте его созидания и живую форму его, как становление, понять жизнь слова и художественного явления, как его пересоздание, понять самое художество в его индивидуальном или коллективном завершении, как вековечное движение —таков единственный путь в недра художественного произведения"[494]),

Предметом исследования критика должны быть художник и масса, творчество и традиция.

Творчество индивидуально выражает личный характер, традиция коллективна и воплощает общий стиль. Творчество образуется из традиционных общих форм, а традиция—из унаследованных условностей и из предшествующего творчества.

„Пусть говорят, что угодно, против сугубого внимания к личности, против „личного культа": кто не знает его, кто растворяет личность писателя в исторических предпосылках его бытия, тот не узнал самого главного. Надо его чувствовать как личность, в его становлении, в бытовой обстановке его развития"[495]).

„Традиция передает только формы, ибо то, что в процессе индивидуального творчества было содержанием, в законченном произведении, в передаче, в влиянии есть чистая форма. Для творческого восприятия чужая мысль, чужая абстракция, чужая метафора есть форма. Содержание оно черпает в жизненных впечатлениях и напряжениях своей духовности, форму оно берет у живой традиции; из соединения этих индивидуальных переживаний с воплощенным в форме наследием прошлого рождается новая форма, и в этой преемственности форм—история искусства, которая, даже будучи историей содержания, есть история стиля. В этой области выражение „так было- так будет" имеет одно значение: вне „формального влияния" нет никакой возможности творить, создавать свои формы, дать выражение „другой психологии, другому культурному типу"[496]).

„По мнению Горнфельда, художник мыслит образами, он непосредственно видит в жизни то, чего мы до него не видели, он умеет схватить и закрепить в слове те ее конкретные формы, в которых запечатлелась ее законность; он видит то индивидуальное, к которому наша мысль должна свести ее многообразие".

„Идейность—законное требование, но в художественном творчестве третьестепенное. Оно пред'является тогда, когда другие требования, более существенные, признаны уже исполненными. И в нем у нас всегда заключались все прочие. О прочих не говорилось: они подразумевались. Между тем, о них надо говорить, ибо, чем дальше, тем больше они приходят в странное забвение". (О художественной честности).

„Я считаю, что искусство или совсем не нужно или имеет первостепенную важность, ради которой ему принадлежит вся мыслимая свобода. Художественному творчеству надлежит своими образами осмыслить весь мир: возможно ли назвать часть мира, для него запретную? Как нет пристойного и непристойного для науки, так нет его и для искусства". (Эротическая беллетристика).

Основываясь на своем понимании искусства, Горнфельд вел в свое время особенно деятельную борьбу против мертвого, по его мнению, творчества декадентов и символистов.

„Лирики говорят о себе; но их рассказ о своей душе находит отклик в других душах. Это дает ему общее значение.

Из глубокого личного происходит человеческое, из изысканной суб'ективности общедоступная об'ективность. И от поэта жду, чтобы он мне показал ее так, как он ее видит, как видит ее только поэт: одновременно в ее конкретной случайности и ее отвлеченной законности. Искусство есть непосредственное мышление при посредстве образов. Вот этого поэтического мироотношения я не чувствую у большинства поэтов нового направления. Среди них есть образованные и умные, но „пагубен сей избыток добродетели": они рационалисты, они прозаики. Поскребите декадента и вы найдете александрийца". (Странички лирики). Критик выступает в защиту необходимости изображения быта в искусстве в противовес мнению некоторых символистов.

„Цель искусства, говорит он. по крайней мере его первый этап—это человек; быт как и природа, есть способ изобразить человека. Надо изобразить его целиком, во всей сложности его отношений к другим, к прошлому; надо показать ту роль, которую в его психике играет традиция. Если и признать, что основная цель есть индивидуальная психология, то должно помнить, что путь к ней в громадном большинстве случаев идет через психологию коллективную. Но раз мы имеем дело с групповыми элементами, мы не познаем их без призмы быта.

Любая живая фигура в поэтическом изображении—будь это хоть Фауст и Прометей—жива постольку, поскольку окрашена своими многообразными отношениями к своему прошлому и настоящему". (Смерть быта).

Ряд статей Горнфельда посвящен творчеству Пушкина („Муки слова", „Моцарт и Сальери"), Гоголю („Книга о языке Гоголя"), С. Аксакову, Некрасову („Русские женщины Некрасова в новом освещении"), Г. Успенскому („Эстетика Г. Успенского"), Горькому („Кончился ли Горький": в Горьком критик особенно ценит „силу его интуитивного познания"), Чехову („В мастерской Чехова") и ряд теоретических статей об искусстве.

Говоря о литературных фрагментах Чехова, Горнфельд отмечает, что основной их интерес в том, что они вводят читателя в процесс творчества писателя.

Для мировоззрения Горнфельда—критика особенно характерна его речь о Достоевском (1921 г.). В ней критик отмечает интерес новейших исследователей к творчеству Достоевского и недостатки их научных и критических трудов.

Горнфельду кажутся мелкими и ничтожными,—как бы они не были убедительны и бесспорны,—указания на школу, к которой принадлежал Достоевский, на влияния на него Гоголя и Гофмана.

„Все это имеет значение для историка, для которого важно связать поэта с его эпохой, с линией литературного развития, с созданием стиля, но когда мы просто вчитываемся в Достоевского, просто остаемся с ним лицом к лицу, он кажется нам чудом, внеисторическим феноменом, упавшей с неба диковиной. И это впечатление производят, конечно, не взгляды Достоевского, не его мировоззрение, на его искусство, его люди, его стиль. Поразительна самая связь этих людей с этими воззрениями".

„Это изучение едва начато. Будет время: новые его средства дадут нам возможность связать воедино мировоззрение поэта с приемами его мастерства, его личность с его стилем; исследование самой ткани его образов, деталей его искусства откроет вовую страницу в истолковании и оценке его произведений".

И в соответствии со своими основными взглядами на литературу Горнфельд говорит:

„Не отдельных героев Достоевского научились мы понимать за эти годы, не его интригу, не его образы, не его романы, а самого Федора Михайловича Достоевского,—

главного героя его произведений, более глубокого, чем все их глубины, более загадочного, чем все его загадки"[497]).

Эстетические и критические взгляды И. Ф. Анненского формировались под влиянием поэтических канонов символизма и психологической эстетики Потебни. Мир людей Анненским делится на мечтателей и поэтов. Мечтатель—эгоист, он „любит только себя, он чувствует только царя вселенной. Поэт, напротив, беззаветно влюблен в самую жизнь". Поэт свои сны не только видит, но и запечатлевает и красотою своих слов прикрывает иногда свои мелкие страсти и желания; у мечтателя же даже самое высокое и прекрасное в мечте делается, будучи выражено словами, пошлым и жалостно мелким. Но не даром дается поэту искусство слова. „Облюбовав человека, который любит ее не на шутку, жизнь раздразнит его соблазнами...., и в награду за ряд разочарований, может быть, падений, за терпеливо сносимые обиды... оставляет ему несколько символов.—Прочитай людям эти метафоры, и ты уверишь их, что я точно была в твоих об'ятиях, уверишь, что это ты заставил меня стать прекрасной и ритмичной, и что эти символы даны тебе в залог нашего будущего свидания. (Изнанка поэзии. Мечтатель и избранник. «Вторая книга отражений». С.-Петербург. 1909. с. 6—7).

Таким образом, по мнению Анненского, поэт никогда не овладевает жизнью. Его поэзия лишь несколько символов, дарованных ему жизнью в награду за ряд разочарований. Искусство определяется, по мнению Анненского, стремлением одаренного человека к редкому и высокому наслаждению. Поэтому критик, в полной гармонии с подобными же мыслями О. Уайльда, об'являет независимость искусства от морали. „Само по себе творчество—аморально, и наслаждаться им ли или чем другим отнюдь не значит жертвовать и ограничивать самого себя ради ближних, сколько бы блага потом они ни вынесли из нашего наслаждения". В другом месте, говоря об эмансипации искусства от внешних требований, Анненский восклицает: „Морализуйте над Свидригайловым, сколько душе угодно, черпайте из изображения какие хотите уроки, стройте на нем любую теорию, но что-бы осталось от этого, может быть, глубочайшего из эстетических замыслов Достоевского, если бы поэт переводил его в слова на основании этических критериев и для морального освещения человеческой души, а не в силу чистого эстетизма творчества, оправданного гением?" (Бальмонт—лирик. «Книга отражений». С.-Петербург. 1906. с. 199).

К поэтическому произведению Анненский подходит с двух точек зрения. Первая—анализ лирического «я» поэта, его мирочувствования, его «идеологии». Основными стимулами, определяющими и регулирующими лирическую деятельность поэта, являются симуляция страдания и идея красоты. «Отрицательная, болезненная сила муки уравновешивается в поэзии силою красоты, в которой заключена возможность счастья». (Символы красоты у русских писателей. «Вторая книга отражений». с. 12). Но, по собственному признанию Анненского, этот подход

является спорным и в достаточной мере суб'ективным. Об'ективным же и безусловно ценным он считает подход формальный. Грустным фактом он считал забвения интереса к слову. «Мы слишком привыкли смотреть на слово сверху вниз, как на нечто бесцветно-служилое, точно-бы это была какая-нибудь стенография или эсперанто, а не эстетически ценное явление из области древнейшего и тончайшего из искусств, где живут мировые типы со всей красотой их эмоционального и живописного выражения». (Бальмонт—лирик. «Книга отражений». с. 171). И любовно относясь к искусству слова, Анненский сделал ряд очень ценных формальных наблюдений в области лексики, ритмики и инструментовки. Таким образом Анненский, вместе с другими крупными теоретиками символизма—А. Белым, Вяч. Ивановым, В. Брюсовым—в этом своем критическом подходе являлся до некоторой степени предтечей «формалистов».

К той же идеалистической эстетике примыкает Е. Аничков.

В своей книге «Литературные образы и мнения 1903 г.» Е. Аничков подвергает критике пользовавшуюся в начале века наибольшей популярностью «эстетику правды—справедливости». Эта художественная теория требовала, по словам Аничкова, „чтобы искусство было правдиво, чтобы оно воспроизводило действительность, одушевленное тем настоящим стремлением к истине, которое делает художественным идеалом самую жизнь. И по прежнему это правдивое искусство должно освещать, оттенять, а то и прямо об'яснять явления жизни, согласно запросам справедливости, т. е. проникнуться добром и благом обездоленных. Назначением искусства все также считается общественное воздействие и ознакомление, причем второе есть прием творчества, а первое соответствует тому, что Лев Толстой назвал «важным для жизни»[498]). Но и правда и справедливость требуют «живого, ясного сознания, что искусство—лишь вожделенный священный приют восторженного созерцания, куда скрывается от бедствий мятущийся среди них человек». Аничков зовет назад к идеалистической эстетике.

Придавая особое значение вдохновению, основной творческой силе деятелей искусства, Аничков говорит, что „смутное сознание способности искусства приобщить нас к этому внутреннему восторгу всей нашей духовной сущности и заставляет человечество лелеять и чествовать эстетическую эмоцию. Ею важно и нужно для жизни искусства. И вот этим-то своим особым эмоционально-интеллектуальным значением художественное творчество не только должно занимать центральное место между знанием, изучающим законы необходимости, и моралью, устанавливающей законы долженствования; этого мало, искусство стоит выше того и другого, вознося жрецов своих в горнюю обитель чистого разума... Искусство безразлично по отношению к морали, как оно безразлично и по отношению к истине, потому что эти истина и мораль не абсолютны, а только слабо намечены. Эстетика правды—справедливости сама создает и свою правду и свою справедливость. И ее правда—справедливость, не доказуемая и неизмеримая, столько раз

уже обгоняла .своим проникновением робкие создания размышляющего холодного мозга.... Именно в этом, а не в каком-нибудь другом смысле надо понимать это служение искусства общественному самосознанию, которое чувствуется у нас с такой силой. Не передать или просто распространить какие-нибудь чувства или представления задача искусства. Оно дает гораздо больше и дает самими своими образами, а вовсе не «направлением», и даже не «приговором», выносимым автором.... Вдохновение почти бессознательное и выношенное в затаенных глубинах души, вот что «важно» и «нужно», что создал художник, чем заразил он нас, обогатив и расширив наше собственное сознание таким же смутным и тревожным, но, конечно, бесконечно меньшим вдохновением".

Литературная критика, по мнению Аничкова, должна также служить лишь целям художественного восприятия. «Ее творческая, созидательная деятельность вполне соответствует творческому же характеру наслаждения искусством. Стремления критика, этого поэта—книгочея, таким образом, также всецело сосредоточиваются на раздумьи, на проникновенном и тревожном размышлении. Только в таком смысле литературный критик может быть назван пророком и сатириком, только в таком смысле, он—публицист. Сама жизнь со всей ее сумятицей и со всей ее борьбой, все-таки, закрыта от него «видениями видений», и из них нет другого выхода, как в созерцание и напряженную умственную работу.

Нет и не может быть искусства для жизни, и нет и не может быть и критики для жизни, в смысле поступков и действий. Жизненное назначение искусства, сводится лишь к мыслям о жизни.

Правда, Чернышевский говорил нам, когда-то, что «поэзия есть жизнь, движение, действие», и он был прав, потому что поэзия, разумеется, и жизнь, и движение, и действие, но это—лишь идеальная жизнь, идеальное движение, идеальное действие. Поэзия лишь сопутствует жизни, как особый, ближе, чем наука, стоящий к ней способ умственной деятельности. В ней достигает жизнь своего высшего самосознания. Через посредство искусства человек проникает в тайники бытия и наслаждается созерцанием правды и справедливости. Через посредство искусства жизнь представляется ему то пленительно целесообразной, то бессмысленной и жестокой....

И к чему скрывать от себя эту роковую разобщенность искусства и жизни"....[499]).

Критические статьи Е. Аничкова изданы под общим заглавием: «Предтечи и современники на Западе и у нас» (2 тома).

Иванов-Разумник—один из последних представителей народнической критики.

«Русская литература, по мнению критика, всегда была и—будем надеяться—всегда останется литературой «учительной»: в этом ее великая общественная заслуга. Надо только одного желать: чтобы это общественное учительство не подавляло собою отдельных индивидуальных стремлений; чтобы литература, крепко уйдя корнями в социальную почву, достигала бы вершиною высоких нравственных, эстетических, философ-

ских и, в широком смысле, религиозных запросов человеческого духа; чтобы проповедь и учительство не исключали собою творчества и исканий.

Мучительные, мятущиеся искания всегда в конце концов кристаллизируются в уверенное и твердое учение; и этот закрепленный результат нам ценен не менее, чем предшествующий ему период творческих исканий. Пусть результат этот впоследствии неизбежно будет отвергнут; но если в нем было зерно вечной истины, то рано или поздно он возродится, как Феникс из своего пепла, и возродится в новых формах, обновленный, углубленный. Вспомните историю философии: что она такое, как не «вечное возвращение»—вечное возрождение в новых формах старых истин, испепеленных огнем жгучих исканий? И что иное представляет из себя двухсотлетняя история русской общественной мысли, как не постоянное сожигание старых богов и постоянное их возрождение? Есть вечные ценности, над которыми бессильно время.

Человеческая личность—с одной стороны, благо народа—с другой стороны, являлись с давних пор такими вечными ценностями для русской общественности, для русской литературы; громадное и мощное течение русской общественной мысли—народничество, от Герцена и до Михайловского—имело своим стержнем эту вечную ценность. И пусть погибло старое народничество, как временное и преходящее общественное учение: оно не может не возродиться в новых формах, углубляющих и расширяющих понимание вечной истины, лежащей в его основе»[500]).

Главнейшие труды Иванова-Разумника: «История русской общественной мысли. Индивидуализм и мещанство в русской литературе и жизни XIX в.»; «О смысле жизни (Л. Андреев, Ф. Сологуб, Л. Шестов. Имманентный суб'ективизм»); «Творчество и критика», сборник статей; «Литература и общественность», сборник статей; «Великие искания», сборник статей.

Идеология Иванова-Разумника освещена в статьях Плеханова «Идеология мещанина нашего времени» (1908) и Луначарского «Мещанство и индивидуализм» (1909).

К концу первой четверти XX-го века идеалистическая критика всех направлений окончательно изжила себя, и начало новой четверти века отмечено повсеместным торжеством реализма и в литературе и в критике. [501]).

Примечания и ссылки.

1. Львов Рогачевский, Введение в изучение литературы дореформенной России. **Гиз.** 1925.
2. Там же, стр. 15.
3. См. кн. Вернадский, Новиков. П. 1918.
   Семенников, Радищев, Гиз. 1923.
4. Львов—Рогачевский, стр. 48.
5. Литературное наследие И. П. Пнина (1773—1805; незаконный сын кн. Репнина) не велико количественно, не блестяще талантливостью, но интересно, как незаурядное явление своего времени. Современники очень ценили участие Пнина в „СПб. журнале" в павловское время, его общественные трактаты „Вопль невинности, отвергаемой законами" (по поводу облегчения участи незаконнорожденных) и „Опыт о просвещении относительно к России", где он между прочим ратует за освобождение крестьян и, наконец, его общественно-политические оды.

Редактированный Пнином „Спб журнал" представляет любопытное явление Павловского царствования. Кизеветтер считает центром этого предприятия наследника Александра Павловича, ухватившегося за мысль заняться в ожидании лучших дней распространением в обществе переводов полезных иностранных сочинений, которые бы могли приготовить умы к восприятию в будущем политической свободы. Журнал Пнина явился как бы связующим звеном для разрозненных либеральных кружков, группировавшихся тогда то около Радищева, только что возвращенного из ссылки, то около наследника, мечтавшего осчастливить Россию либеральными учреждениям. Решение заняться изданием журнала для Пнина была актом гражданского мужества в дни, когда, по словам Карамзина, „цензура, как черный медведь, встала на дороге" и когда цензурный запрет распространялся не только на понятия, но и на отдельные слова без всякого отношения к тексту. Журнал Пнина отличался большим разнообразием содержания—в нем печатались статьи переводные и оригинальные нравственно-поучительного и политико-экономического характера, рассуждения о современном состоянии просвещения и т. д.

Как поэт-общественник Пнин—преемник Радищева и предшественник Рылеева. Его оды—философски политические произведения, басни—дополняют их. Основным пунктом его мировоззрения являлась идея о высоком значении самостоятельной человеческой личности (ода „Человек"). Большим успехом у современников пользовалась и ода Пниа „На правосудие" (написанная под влиянием „Фелицы" Державина), „Надежда", „На славу" стих. „На смерть Радищева" и басни „Царь и придворные" „Верховая лошадь". Вторая басня посвящена безумию тех правителей, которые из предосторожности держат народ в невежестве: басня рассказывает историю некоего Клита, вздумавшего покрепче завязать глаза своей вновь купленной лошади, которая была очень пуглива, и вместе с нею свалился в глубокий ров. Мораль басни:

„О вы, правители скотов или людей,
Заметьте через опыт сей,
Что тот безумно поступает
Кто нужный свет скрывает
От их очей;
Что скот и человек,
Когда лишены зренья,
Опаснее для управленья".

В саоем „Послании к некоторым писателям“ Пнин дает понять, что для него содержание выше формы: он призывает критиков снисходительно отнестись к такому сочинению, которое, хотя бы и было худо писано, но имеет „цель полезную“, призывает к снисхождению к начинающим писателям, направляет свой голос против слишком суровой критики и злословья в литературе:

...„Истребите из сердец своих, пишет Пнин,
Навсегда яд злобной критики
И старайтесь исправлять людей
Без насмешки и ругательства;
Почитайте дарования
Возникающих писателей.
Хоть заря их не блистательна,—
Не всегда и солнцу красному
В миг заря предходит ясная!
Если вы когда желаете,
Чтоб другие уважали вас,
Уважайте равномерно тех,
Кои с вами в упражнениях
Одинаких обращаются.
Сими способами можете
Новых возродить любителей
К сиротеющей словестности“...

В „Вольном обществе любителей словестности наук и художеств“ Пнин, вместе с Борном и Попугаевым. был ревнителен социально-политической струи и, будучи старше других членов Общества, являлся как бы их духовным вождем, заместителем Радищева.

Пнину посвящены статьи Н. Прыжова (И. П. Пнин и его лит. деятельность, Др. и Нов. Россия, 1878, т. III, № 9); Е. В. Петухова (И. П. Пнин и его „Вопль невинности“. Ист. В. 1889, № 7); В. И. Саитова (Соч. Батюшкова, т. I, Спб. 1887); В. Каллаша (Друг истины, Р. Мысль 1905, сент.); Б. Л. Модзалевского (Рус. биограф. словарь, 1905); А. А Кизеветтера (Из истории рус. либерализма. И. П. Пнин, Исторические очерки, М. 1912) И. Н. Розанова (Вослед Радищеву, Русская лирика, М. 1914); Даденкова (И. П. Пнин. Неж. 1912).

6. И. Н. Розанов. Русская лирика. От поэзии безличной к исповеди сердца. М. 1914, стр. 134.
7. Там же, гл. XII.
8. Н. Котляревский, Лит. напр. Алекс. эпохи, 1917, стр. 112. См. Л. Майков, Батюшков. 2-е изд. Спб. 1896.
9. И. Н. Розанов (сн. 6) стр. 273.
10. Там же стр. 215.
11. И. Н. Розанов, Поэты двадцатых годов XIX века. Гиз. 1925, етр. 6.
12. Львов—Рогачевский (сн. 1), стр. 63.
13. Г. Горбачев. Капитализм и русская литература. 1925 с. 19.
14. Там же. с. 21—22.
15. Б. Эйхенбаум. Мелодика русского лирического стиха. П. 1922, с. 73—74,
16, Там же, с. 76.
17. Л. Гроссман. „От Пушкина до Блока“. М. 1926, с. 32.
18. Там же, с. 41.
19. М. Халанский. Руслан и Людмила. Изд. соч. Пушкина под ред. С. А. Венгерова. Т. I, с. 581.
20. А. С. Пушкин. Гаврилиада Ред. Б. Томашевского. П. 1922, с. 58.
21. Там же с. 55—56.
22. В. Жирмунский. Байрон и Пушкин. Л. 1824, с. 207
23. А. С. Пушкин. Домик в Коломне. Канонический текст. Ред. М. Гофмана. История создания и текста „Домика в Коломне“. П. 1922.
24. В. Брюсов. Медный всадник. Изд. Пушкина под ред. С. А. Венгерова. Т. III, с. 469.
25. Там же, с 470.

26. М. Рыбникова. Автор в „Евг. Онегине“. По вопросам композиции: М. 1924, с. 37.
27. Л. Гроссман. Онегинская строфа. Пушкин Сб. I. М. 1924
28. Там же, с. 120.
29. Там же, с. 121.
30. Там же, с. 135.
31. Там же, с. 145.
32. Б. Эйхенбаум. Мелодика русского лирического стиха. П. 1922.
33. (Стр. 36) См. Н. Яковлев, Об источниках „Пира во время чумы“, Пушк. сб. (Пушкинист IV) Гиз. 1923.
34. Б. Эйхенбаум Проблемы поэтики Пушкина. Пушкин. Достоевский. П. 1921, с. 82.
35. Там же, с. 89—90.
36. М. Петровский. Морфология пушкинского „Выстрела“. Проблемы поэтики. М. 1925.
37. Б. Эйхенбаум. (Сн. 44), с. 90—91.
38. Л. Майков, Пушкин, СПБ 1899, стр. 177.
39. Н. Лернер. Проза Пушкина. Изд. 2-е М. 1923, с. 31.
40. Там же, с. 33.
41. Там же, с. 36—37.
42. Там же, с. 40.
43. А. Слонимский. О композиции „Пиковой дамы“. Пушкинист IV. П. 1922, с. 172.
44. Там же, с. 174.
45. В. Брюсов. Египетские ночи. Пушкин под ред. С. А. Венгерова. Т. IV, с. 453.
46. Там же, с. 446.
47. См. В. Жирмунский. Валерий Брюсов и наследие Пушкина. П. 1922.
48. И. Розанов. Поэты 20-х годов XIX века. М. 1925, с. 45.
49. См. о Боратынском кн. П. Филипповича. Жизнь и творчество Е. А. Боратынского. Киев. 1917.
50. В. Брюсов. Тютчев. Сб. ст. под ред. А. Волынского. П. 1922, с. 76.
51. Ю. Тынянов. Тютчев и Гейне. „Книга и Революция“, № 4 (16) 1922, с. 13.
52. Б. Эйхенбаум. Мелодика русского лирического стиха. П. 1922, с. 77.
53. (Стр. 47). О Полежаеве см. ряд статей Е. Боброва в Рус. Фил. В. 1905, кн. 4, 1908, кн. 4; Варш. Унив. Изв. 1904, 2—3; 1905, 6; 1909, 5; 1913, 1—2.
54. Н. Рожков. Тридцатые годы. „Современ. Мир“ № 12, 1916.
55. См. В. Львов-Рогачевский, „Введение в изучение литературы дореформенной России“. Гиз. 1925, стр. 122.
56. Там ж, с. 164.
57. И. Фендель. Сен-Симон. Л. 1925, с. 85—86.
58. В 1836 г. было организовано 5-ое отделение „Собственной е. в. канцелярии для руководства преобразованного управления государственных крестьян“.
59. Львов-Рогачевский (сн. 55), стр. 189.
60. С. А. Венгеров. Очерки по истории русской литературы. СПБ. 1907, с. 486
61. Львов-Рогачевский (сн. 55), стр. 197.
62. Там же, стр. 207.
63. См. кн. В. Семевекого „Буташевич-Петрашевский и Петрашевцы“ ч. I. М. 1922.
64. А. Белецкий. Достоевский и натуральная школа в 1846 г. „Наука на Украине„, № 4. 1922, с. 333.
65. О значении Вельтмана см. отдельные замечания в кн. Эйхенбаума, Лермомтов с. 137, 141.
66. В. Виноградов. Гоголь и натуральная школа Л. 1925, с. 72.
67. П. Сакулин. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Т. I, ч. II, М. 1913, с. 459.
68. И. Замотин. Очерк истории журналистики за первую половину XIX века. Ист. рус. лит. XIX в. под ред. Д. Овсянико-Куликовского. Т. II. М. 1917.
69. М. Лемке. Николаевские жандармы и литература 1826—1855 г. г. Изд. II. СПБ. 1909, с. 231.
70. В. Ф. Переверзев, Творчество Гоголя, изд. 2-ое. Ив-Вознесенск. 1926.
71. А. Назаревский. Гоголь и искусство. Киев. 1910, с. 29—30.

72. В. Виноградов. Гоголь и натуральная школа. Л. 1925, с. 42.
73. В. Гиппиус. Гоголь. Л. 1924, с. 27.
74. Там же, с. 30.
75. Там же, с. 33—35.
76. Там же, с. 36—37.
77. В. Виноградов (сн. 72). с. 52.
78. В. Гиппиус (сн. 73), с. 72—73.
79. Там же, с. 75.
80. Там же, с. 98.
81. Там же, с. 99—100.
82. Там же, с. 143.
83. Там же, с. 144.
84. Там же, с. 208—210.
85. Там же, с. 156.
86. В. Виноградов (сн. 72], с. 64.
87. С. Шувалов. М. Ю. Лермонтов. Гиз. 1925, с. 76.
88. С. Родзевич. К вопросу о влиянии Байрона и А. Де-Виньи на Лермонтова. Воронеж. 1915, с. 2.
89. Шувалов (сн. 87), с. 96.
90. Э. Дюшен. Поэзия М. Ю. Лермонтова в ее отношении к русской и западно-европейским литературам. Казань. 1914, с. 80.
91) С. Родзевич (сн. 88), с. 29.
92. Шувалов (сн. 87), с, 108.
93. Там же, с. 110.
94. Б. Эйхенбаум. Лермонтов. Л. 1924. с. 147.
95. Шувалов (сн. 87), с. 137.
96. Б. Нейман. Влияние Пушкина в творчестве Лермонтова. Оттиск из Киевских „Университетских известий“ за 1914 г.
97. С. Родзевич. Лермонтов, как романист. К. 1914.
98. Л. Семенов. Лермонтов и Лев Толстой. М. 1914.
99. Шувалов (сн. 87), с. 153.
100. М. Яковлев. Лермонтов, как драматург. Л.-М. 1924.
101. См. ст. В. Фишера, Поэтика Лермонтова, Венок Лермонтову. М. 1914.
102. См. кн. Эйхенбаума, Лермонтов и сб. „Венок Лермонтову“.
103. „Ист. р. лит. XIX в.“ изд. „Мир“, т. II., стр. 266.
104. При разборе первых статей Белинского необходимо принимать во внимание деят. его предшеств. Н Надеждина. См. книгу Н. Козмина, Надежин. Спб. 1912 и статью „Надеждин и его отношение к Белинскому“. Спб. 1906.
105. П. Коган. Белинский и его время. М. 1911, с. 42. Вм. „нежно“ чит. „неясно“.
106. Там же, с. 56.
107. Г. Плеханов, (Сн. 103) стр. 259; ср. Лит. и критика, т. I. М. 1922. стр. 180.
108. П. Сакулин, Русская лит. и социализм. ч. I. 1923, с. 383.
109. Л. Гроссман. Три современника. М. 1922, с. 45—46.
110. Там же, стр. 55.
111. (к стр. 103) см. ст. В. Спиридонова, Островский в оценке А. Григорьева, Ежег. Гос. Петр. театров 1918-19.
112. См. стихотв. А. Григорьева с прим. А. Блока. М. 1915.
113. (стр. 106) о Каткове см. С. Неведенский, Катков и его время, СПВ. 1888 и Корнилов , Катков, Ист. лит. п. ред. Овс.-Кул. т. V.
114. М. Покровский. Русская история в самом сжатом очерке. М. 1924, с. 148.
115. В. Евгеньев-Максимов. Очерк истории новейшей русской литературы. Изд. II. Л. 1926.
116. Ч. Ветринский. Литературное и критическое движение шестидесятых годов. Ист. рус. литерат. XIX века под ред. Д. Овсянико-Куликовского. Т. 3. М. 1917.
117. И. Игнатов. Художественная литература и критика 70-х годов. Ист. рус. лит. XIX в. под ред. Д. Овсянико-Куликовского. Т. IV. М. 1917.

118. П. Коган. Литературные направления и критика 80-х и 90-х годов. Ист. рус. лит XIX в. под ред. Д. Овсянико-Куликовского. Т. V. М. 1917.
119. А. Фаресов. „Против течения". Н. С. Лесков. Его жизнь, сочинения, полемика и воспоминания о нем. СПБ. 1904, с. 273.
120. Ч. Ветринский. Очерк истории журналистки за вторую половину XIX века. Ист рус. лит. XIX в. под ред. Д. Овсянико-Куликовского. Т. V. М. 1917, с. 402.
121. Там же, стр. 419.
122. Там же, стр. 434.
123. И. Розанов. Певец молчания. „Творчество Тургенева". М. 1920, с. 42.
124. Там же, с. 65.
125. К. Истомин. Старая манера Тургенева. Известия Отд. русск. яз. и словесности имп. Академии Наук. 1913, т. XVIII, кн. 2-ая.
126. Там же, с. 309.
127. Там же, с. 333.
128. Н. Бродский. И. С. Тургенев. Центрархив. Документы по ист. литературы и общественности. Вып. II. М. 1923, с. 8.
129. Л. Гроссман. Смена стилей в театре Тургенева. Тург. и его время. М. П. 1923, с. 52.
130. К. Истомин. Старая манера Тургенева. Известия Отд. рус. яз. и словесности имп. Академии Наук. 1913, т. XVIII, кн. 3-я, с. 128.
131. Б. Соколов. Мужики в изображении Тургенева. „Творчество Тургенева". М. 1920 с. 231—233.
132. А. Грузинский указывает, между прочим, на различие в стиле Тургенева и Жорж Занд: Жорж Занд усиливала народность языка, тогда как Тургенев выработал особую манеру, в которой этнографический элемент исчезал в литературном. А. Грузинский. И. С. Тургенев. М. 1919. с. 98.
133. Л. Гроссман. Ранний жанр Тургенева. „От Пушкина до Блока". М. 1926, с. 273.
134. Н Бродский, Проза „Записок охотника". „Тургенев и его современники". Перв. с. 1923.
135. В. Данилов. „Рудин" Тургенева, как мемуарный роман и хронологические моменты его действия. „Родной язык в школе", кн. 5-я, М. 1924, с. 3.
136. К. Истомин. Роман „Рудин". „Творческий путь Тургенева", под ред. Бродского П. 1923, с. 88.
137, Там же, с. 102
138. Центрархив. Документы по истории литературы и общественности. Вып. II. И. С. Тургенев. М. 1923, с. 165.
139. В. Воровский. Русская интеллигенция и русская литература. Харьков. 1923, с. 28.
140. Н. Пиксаков. История „Призраков" „Тургенев и его время". М. 1923, с. 164.
141. (Ошибочно в тексте 151) Л. Гроссман. Портрет Манон Леско. Два этюда о Тургеневе М. 1922, с. 35.
142. М. Габель. Песнь торжествующей любви. „Творческий Путь Тургенева". П. 1923, с. 215.
143. Там же, с. 224.
144. Л. Гроссман. Последняя поэма Тургенева Senilia „Портрет Манон Леско, М. 1922
145. Там же, с. 69.
146. Куприевич. Стихотворения в прозе Тургенева и диалоги Леопарди. Сб. Minerva, вып. I, Киев. 1913.
147. В. Гиппиус. О композиции Тургеневских романов. Венок Тургеневу. Од. 1919.
148. Там же, с. 52.
149. В. Фишер. Повесть и роман у Тургенева. „Творчество Тургенева". М. 1920.
150. М. Рыбникова. Один из примеров композиции у Тургенева. „Творческий путь Тургенева". П. 1923.
151. Там же, с. 124. Сн. 145 на стр. 145 опустить.
152. В. Фишер (сн. 149), с. 23—24.
153. „Творчество Тургенева". М. 1920.
154. Н. Энгельгардт. Мелодика Тургеневской прозы. Творческий путь Тургенева П. 1923.
156. М. Петровский. Таинственное у Тургенева. Творчество Тургенева.М. 1920.
157. Евгеньев-Максимов, И. А. Гончаров. 1925.

158. Там же, стр. 37.
159. Переверзев. К вопросу о социальном генезисе творчества Гончарова. „Печ.и Рев.“ 1923, № 1, стр. 40.
160. Там же, кн. 2 стр. 44.
161. Евгеньев-Максимов. (сн. 157), стр. 47.
162. См. В. Азбукин, И. А. Гончаров в рус. критике. Орел 1916.
163. „Печ. и Рев“ 1925, кн. 2. стр. 62, 69, 76.
164. Вопросу об отношении Гончарова к Тургеневу посвящена статья Гончарова „Необыкновенная история“, изданная в „Сборнике Рос. Публичной Библиотеки“ в Ленинграде, т. II. в. I. П. 1924.
165. Райнов. Обрыв Гончарова, как художественное целое, „Вопросы теории и психологии творчества“, т. VII. Харьков 1916, стр. 32—75.
166. Там же, стр. 50.
167. Там же, стр. 61.
168. Евгеньев-Максимов (сн. 157), стр. 159—164.
169. Кроме печатных статей, нами использован реферат А. М. Линина, Моменты эпохи, отраженные в творчестве Островского.
170. С. Максимов, А. Н. Островский (Из воспоминаний). „Рус. мысль“ 1898, апр., с. 20.
171. А. Р. Кугель „Об Островском“. „Театр и Искусство“ 1911, № 22.
172. Н. Долгов, А. Н. Островский, Жизнь и творчество, Критика. Сценичсские образы, Госуд. Изд. 1923. Пгр.
173. Покровский. Русская история. 1920 г., т. IX, с. 18.
174. Рожков. Город и деревня в русской истории. ПБ. 1918, стр. 121.
175 П. Берлин. Буржуазия в русск. художеств. литературе. „Новая Жизнь“ 1923, № 1 стр. 170.
176. Идеалистически- фейербаховские провалы в „материалистическом“ мировоззрении Добролюбова были в свое время вскрыты Г. В. Плехановым в его статьях, помещен. в „Студии“ за 1911 г, (№ 5—8).
177. Славянофилы относились терпимее к купечеству,—но в известных, понятно, рамках. Об этом см. в ст. З. Чучмарева „Соц.-эконом. момент в творчестве О-го“.
178. С Т. И. Филипповым и П. М. Садовским.
179. Письмо к М. П. Погодину от 24 февр. 1851 г. См. кн. Н. М. Мендельсона „А. Н. Остр. в письм, и воспом. современников“, изд. 1923 г., с. 106—7
180. Датировка принадлежит В. Е. Максимову-Евгеньеву. Письмо опубликовано в сб. „Островский. Новые материалы. Письма. Труды и дни. Статьи.“ Под ред. М. Беляева. Гиз. Лгр. 1924, стр. 207,— Из современных критиков, П. С. Коган склонен видеть в Островском, „использовавшем все искусство своего гения, чтобы возвеличить домостроевские идеалы“, убежденного славянофила,—см. его ст. „Темные лучи в светлом царстве“ в иваново-вознесенском юбилейн. сборн. об Островском, 1923, стр. 68—83. Иной взгляд у Г. В. Плеханова и других критиков (В. Полянского, напр., см. стр. 32—33 и др. его книжки „А. Н. Островский“. Гос. изд. М.-П., 1923)
181. Указан. выше работы Чучмарева, одесск. сборн. об Остр., Гиз., 1923, стр. 28.
182. „От интересов общественного характера он стоял в стороне“, — говорит П. Д. Боборыкин („За полвека“). О политическом индифферетизме О-го свидетельствуют и другие современники: Б. Эдельсон („Библ. для чт.“. 1864, № 1). А. Я. Головачева („Русск. писат. и артисты“, 1890).
183. См. Нелидов—„Островский и его дореформенные типы“, М. 1901, стр. 9.
184. Слова Тита Титыча, явл. 6, д. 2, „В чужом пиру похмелье“.
185. Н. Н. Долгов. А. Н. Островский Гос. Изд. 1923, стр. 6.
186. Н. Котляревский. Наше недавнее прошлое. 1919, стр. 88.
187. Вспомн. как относится к „народной мудрости“ („бедность-не порок“) Гордей Торцов
188. П. Коган (сн. 180), стр. 76.
189. В. Мещерский. Очерки нашей общественной жизни в России. 1868 г.
190. Дневник писателя. 1876 г.
191 В. Полянский (Лебедев) А. Н. Островский. Гос. Изд. 1923, стр. 14—15.
191. (на стр. 169) Омега „Библиотека для чтения“ 1862. № 6.

192. В ст. „Бытовое и вечное в пьесах Островского“, сборн. „А. Н. Островский“ под ред. Когана, 1923, с. 127.

193. О женщине у Островского см.: 1) Арс. Женщина О-го.—„Театр и Иск.“ 1911, № 50. с. 973; 2) Добролюбов. Темное царство. Луч света в темном царстве; 3) Ст. Коробчевского в кн. В. Покровского: „А. Н. Остр.“, его жизнь и сочинения. 2-е изд. М. 1908, стр. 138—143. 4) Скабический, А. М. „Женщина в пьесах Остр.“, „Северн. Вестн.“ 1887, кн. 8; 5) А. Фомин. Положение русск. женщины в семье и общ-ве в произв. Остр. „Русск. Мысль“, 1898, №№ 1, 2, 4; 6] Его же — сборн. „Творчество Островского“. Гиз. 1923. стр. 131—136, 7) Чудинов. Оч. ист. русс. женщины. ПБ. 1873. Воронеж. 1889 м мн. друг.

194. Ппсьмо к А. Д. Мысовской от 10 янв. 1886 г.

195. С К. Гольдони Островский имеет много общего. Ряд критиков, начиная с Д. В. Аверкиева и англичанина Ralston'а, статья которого об Островском (The modern russian drama. Ostrowzky's Plays „Edinburgh Rewiew 1868, VII) была первой попыткой ознакомить Запад с творчеством русского драматурга,—делали попытки сопоставить и сравнить творчества двух комедиографов. Вопроса этого касались: проф. Б. Варнеке (в „Ист. русск, театра“. изд. 2, с. 567), В. Г. Сахновский („Театр Остр.“, М. 1919), А. В. Амфитеатров (крит. боигр. оч. Гольдони, прилож. к 1-му тому перевода его комедий под ред. А. Волынского, 1922), А. В. Луначарский (статья в №№ 78—9 „Изв. ЦИК“ за 1923 г.). Следует установить, однако, тот факт, что влияния Гольдони на О-го не следует переоценивать. Сходство, имеющееся в творчестве итальянского protocomiko и русского драматурга, касается главным образом: 1) сюжетики и 2) одинакового освещения рисуемых типов, представителей отдельн. социальных групп. Эти два сходства ни в коем случае не могут дать оснований для утверждения „влияния“ Гольдони на О-го, они говорят только о сходстве культурно-экономических условий, породивших эти оба конгениальные замечательные явления театра. Этому вопросу посвящен реферат А. М. Линина.

196. Иннокентий Анненский. Эстетика мертв. душ и ее наследие. „Аполлон“ 1911, VIII.

197. „Неизданные страницы О-го“ в сборн. об Остр., изданном, под ред. Беляева, Гиз. в 1924 г. Опубликовавший эти „страницы“ М. Д. Беляев без достаточных оснований считает возможным подвергнуть сомнению зависимость О-го от Гоголя; по его (Беляева) мнению, Островский быстро и уверенно нашел свойственную своему типу дарования форму. „Однако, все стилистические особенности, отмеченные тем же Беляевым в прозе О-го, говорят против тезиса, им выставленного.

198. Как известно, рецензенты упрекнули Островского в том, что пьеса эта представляет простое переложение в стихи статей Костомарова о смутном времени. Костомаров в письме в редакцию „Голоса“ (1867 г., № 89) отвечал, что когда его статьи о смутном времени еще не были напечатаны, И. Ф. Горбунов уже читал ему пьесу Островского. Сходство, следовательно, об'ясняется пользованием одними и теми же источниками.

199. Вопросу генезиса „Снегурочки“ посвятил статью и Ф. Д. Батюшков, см. „Журн. Министерства Народн. Просвещ.“ 1917, V. Об исторических пьесах исчерпывающий материал дается Н. Кашиным в его статье в сборнике „Творчество Островского“, 1923, с. 241—284.

200. Последние пьесы Островского. „Пока“ (образ Дуняши—см. о нем ст. Б. Варнеке в сборн. „А. Н. Островский 1823—1923“ под ред. Варнеке, Укргиз, 1923, (Одесса) стр. 71—73). Об Островском и Чехове писали также В. Ф. Боцяновский („Лес и „Вишневый сад“,—„Театр и Искусство“ 1911 г., № 22, с. 442—3) и С. Елеонский („Предвосхищенный замысел „Вишневого сада“, сборник „А. Островский“ под ред. Когана. 1923, Ив.-Возн., стр. 105—114).

201. См. в одесском сборнике об Островском статью М. П. Алексеева „Пейзаж и жанр у Островского“.

202. На театре эпохи Островского первое положение занимал не режиссер, как сейчас, после реформы Станиславского, а актер. Соответственно этому и драматургическая

техника была направлена в сторону разработки не сюжета, а отдельных ролей, характеров, „выигрышных“ для того или иного актера или актрисы.

203. „Я уж давно занимаюсь русской историей и хочу себя посвятить исключительно ей,—буду писать хроники, но не для сцены“... (Письмо О-го к Бурдину от 27 сент. 1866 г.).
204. В статье „А. Н. Островский“, „Книга и Революция„ 1923. № 2 (26), стр. 12—14.
205. Помещ. в сборн. „А. Н. Островский“ под ред. Варнеке, Одесса, 1923, с. 79—99.
206. С. Васильев-Флеров. Театральная хроника. «Моск. Ведомости“ 1899, № 26. 26 янв
207. Этому вопросу посвятил статью и Н. Кашин: „Откуда взял Островский фамилию Юсова“ (из слова „ius“—право).
208. Интересно сопоставить эти две определяющие эстетику Островского формулы с таковыми же Н. В. Гоголя: 1) Театр—„великая школа“, „кафедра, с которой читается разом целой толпе живой урок“ (статья „Петербургск. сцена“) и 2) „истинное создание искусства имеет в себе что то успокаивающее и примирительное“ (письмо к Жуковскому). 2-е издание „Переписки“ Гоголь думал начать статьей: „Искусство есть примирение с жизнью“.
209. Ряд критиков (Сахновский, Марков, А. И. Белецкий) мельком затрагивали также вопрос о поэтике заглавий Островского. Самое характерное явление в этой области для Островского—пословичное заглавие, являющееся, несомненно, непосредственным (или через посредство русской „этнографической“ школы в литературе) отголоски жанра proverbes dramatiques, хорошо знакомого Островскому, (одного из представителей этого жанра, Октава Фелье, он дважды собирался переводить на русский язык

Весьма часто пословица, поставленная в заголовок пьесы, имеет у О-го значение некоего „Зерна“, дающего „тезу“, которую последовательным сцеплением сюжетов и мотивов драматург доказывает. Иногда пословичный проверб строением своим определяет структурный тип самой озаглавливаемой им пьесы. Часты у Островского заглавия „идеографические“ (не пословичные).

210. В кн. „Театр“, изд. Задруга, М. 1922. с. 100—101.
211. В. Полянский. Н. А. Некрасов. М. 1925, с. 66.
212. А. Пыпин. Н. А. Некрасов. СПб. 1905, с. 205.
213. См. библиогр. в „Некрас. Сборнике“ под ред. Е. В. Евгеньева-Максимова и Н. К. Пиксанова. П. 1918.
214. Б. Эйхенбаум. Некрасов. „Сквозь литературу“. Л. 1924, с. 234.
215. Там же, с. 243.
216. Там же, с. 263.
217. Там же, с. 276.
218. П. Сакулин. Некрасов. М. 1922, с. 46.
219. М. Гофман. „Кому на Руси жить хорошо“. Из рукописей Некрасова. Сб. Некрасов по неизданным материалам Пушкинского Дома. П. 1922, с. 71.
220. П. Сакулин (сн. 218), с. 64.
221. С. Шувалов. К поэтике Некрасова. „Свиток“ № 1. М. 1922.
222. Ср. мнение о стихах Л Толстого: „Мнение мое о стихах вообще такое: человек, пишущий их, похож на спутанную лошадь. И рада бы она бежать, да спутана. И хотел бы человек, пишущий стихи, сказать что-нибудь, но также спутан рифмами и ненужными размерами („Рус. Мысль“ 1902. XI, с. 159. Яцимирский, Друзья рус. самородков, Л. Толстой Ляпунову).
223. Н. Мендельсон. М. Е. Салтыков-Щедрин. М.-Л. 1925, с. 28.
224. Н. Яковлев. М. Е. Салтыков-Щедрин. „Звезда“ № 3. 1924.
225. М. Е. Салтыков. Губернские очерки. Изд. автора. СПб. 1889, т. I, с. 83.
226. Там же, с. 97.
227. М. Е. Салтыков. Пошехонская старина. Изд. Маркса. СПп. 1906. с. 8.
229. Н. Яковлев (сн. 224) с. 293.
230. М. Е. Салтыков. Господа ташкентцы. СПб. 1889, т. IV, с. 22.
231. Там же. Убежище Монрепо, с. 548.
232. Н. Мендельсон (сн. 223), с. 57.

233. Н. Яковлев (сн. 224), с. 295.
234. М Петровский. Композиция новеллы у Мопассана. „Начала“ № 1. 1921, с. 123.
235. Н. Яковлев (сн. 224), с 297.
236. М. Е. Салтыков. Губернские очерки. Изд. Лито Н. К. П,, т. I. П. 1918, с. 12.
237. М. Е. Салтыков. Письмо к Анненкову. Письма, под ред. Н. Яковлева. Л. 1925, с. 93.
238. Дело СПб. Цензурного Комитета, 1887, № 65. „Красный Архив“. 1923, кн. 2, с. 229.
239. М. Е. Салтыков. Господа ташкентцы. СПб 1889, т. IV, с. 22.
240. Н. Мендельсон (сн. 223), с. 74.
241. М. Е. Салтыков. Современная идиллия. СПб. 1889, т. VII, с. 165.
241а. Г. Плеханов. Н. Г. Чернышевский. История русск. лит. XIX в., под ред. Овсянико-Куликовского. М. 1917, т. III, с. 163.
242. Там же, с. 184—187.
243. Там же, с. 187.
244. Н. Г. Чернышевский. Сочинения, т I. Изд. 1905—6 г., с. 39.
245. Там же, с. 78.
246. В. Чешихин-Ветринский. Чернышевский. П. 1923, с. 127.
247. Г. Плеханов (сн. 241а), с. 162.
248. Н. А. Добролюбов. Сочинения. Изд. Поповой, т. II, с. 375.
249. Д. Н. Овсянико-Куликовский. Н. А. Добролюбов. История русск. литер. XIX века. Изд. „Мир“. М. 1917, т. III, с. 207.
250. Н. А. Добролюбов. Сочинения. Изд. 4-е Пантелеева, т. III, с. 13—14.
251. Г. Плеханов. Добролюбов и Островский. Сбор. „Русские критики об Островском“. М.-П. 1923, с. 281.
252. Библиогр. Добролюбова см. В. Карцев, в собр. соч. Д. изд. Сойкина, 1908.
253. В. Кранихфельд. Д. И. Писарев. История русск.
т. III, с. 223.
254. Андреевич (Соловьев). История русск. лит. XIX в. 3-е изд., с. 244.
255. Д. Писарев. Сочинения. СПб. 1894, т. IV, с. 499.
256. Там же, с. 499.
257. Г. В. Плеханов. Сочинения, под ред. Рязанова, т. V, с. 353—4.
258. Д. Писарев. Сочинения. СПб. 1894, т. I, с. 437.
259. Там же, с. 458.
260. Там же, т. III, с. 270.
261. В. Переверзев. Творчество Достоевского. М. 1922, с. 68—69.
262. Там же, с. 94.
263. Там же, с. 139.
264. Там же, с. 172.
265. Н. Тынянов, Достоевский и Гоголь. Сборн. по теории поэт. языка. П. 1921, с. 26 (ошиб. сн. 261, стр. 229).
266. Там же, с. 32—33.
267. Там же, с. 37.
268. Л. Гроссман. Искусство романа у Достоевского. „Свиток“ № 1. М. 1922, с. 80—81.
269. Переверзев (сн. 261), с. 53.
270. Л. Гроссман. Заметки о языке Достоевского. Семинарий по Достоевскому. Гиз 1923, с. 79.
271. Там же, с. 81.
272. Переверзев (сн. 261), с. 56.
273. Там же, с. 63.
274. А. Цейтлин. Повести о бедном чиновнике Достоевского. (К истории одного сюжета). М. 1923.
275. Там же, с. 34—36.
276. Там же, с. 43—44.
277. М. Алексеев. О драматических опытах Достоевского Сборн. „Творчество Достоевского“. Одесса. 1921.
278. Вяч. Иванов. Достоевский и роман-трагедия. „Русск. Мысль“. 1911, кн. V—VI.
279. М. Алексеев (сн. 277), с. 12.

280. Там же, с. 16—18.
281. Там же, с. 18—19.
282. В. Виноградов. Сюжет и архитектоника романа Достоевского „Бедные люди". Сбор. „Достоевский", под ред. Долинина. П. 1922, с. 75.
283. Там же, с. 75—76.
284. Там же, с. 76—77.
285. В. Виноградов. Стиль петербургской поэмы „Двойник". (Опыт лингвистического анализа), 1-ый Сб. под ред. А. Долинина. П. 1922, с. 241.
286. Там же, с. 249.
287. А. Долинин. Исповедь Ставрогина. „Литературная Мысль" № 1. 1923, с. 153. Нужно отметить, что в лице С. Верховенского и Карамазинова Достоевский высмеивает общественное движение 70-х годов. Карамазинов—изуродованное изображение Тургенева, С. Верховенский—такое же изображение Грановского. В 4-й книге „Печати и Революции" за 1923 г. была помещена статья Л. Гроссмана, в которой он делал портретные и биографические сближения между Бакуниным и Ставрогиным, доказывая, что Бакунин явился прототипом Ставрогина. С возражениями Гроссману выступил В. Полонский и далее в споре приняли участие А. Боровой—Н. Отверженный. (См. Миф о Бакунине. М. 1925). Спор остается не разрешенным до настоящего времени. Статьи Гроссмана и Полонского собраны в кн. „Спор о Бакунине и Достоевском". Гиз. 1926.
288. А. Долинин (сн. 287), с. 153.
289. Там же, с. 154.
290. Там же, с 156.
291. Там же, с. 159—160.
292. Там же, с 143—144.
293. Там же, с. 149.
294. Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы под ред. А. Долинина. Сб. 2-й. Л.-М. 1924.
295. „Исповедь" опубликована Комаровичем в 18-й кн. „Былого" (копия А. Г. Достоевской) и отдельной книжкой вместе с планом „Жития Великого Грешника" в „Документах по истории литературы и общественности".
296. Л. Гроссман. Статистика Ставрогина (сн. 294), с. 143.
297. Там же, с. 145—146.
298. В. Комарович. Не написанная поэма Достоевского. Сб. 1-й „Достоевский", под ред. Долинина, с 190—191.
299. Там же, с. 199.
300. Там же, с. 199.
301. А. Долинин. Зарождение главной идеи Великого Инквизитора. Достоевский. Однодневная газета Русского Библиологического Общества. 12. XI (30. X). 1921, с 16.
302. Там же.
303. Там же, с. 17.
304. В. Переверзев. Ф. М. Достоевский. М.-Л. 1925, с. 124.
305. Там же, с. 127.
306. В. Переверзев. Творчество Достоевского. М. 1922, с. 4.
307. Г. Горбачев. Лев Толстой в борьбе с буржуазной культурой. Капитализм и русская литература. Л. 1925, с. 75.
308. В. Шкловский. Искусство, как прием. О теории прозы. М.-Л. 1925, с. 12 и 15.
309. Г. Горбачев (сн. 307), с. 79—80.
310. Б. Эйхенбаум. Молодой Толстой. П.-Берл. 1922, с. 16.
311. Там же, с. 22.
312. Там же, с. 31.
313. Там же, с. 47.
314. См. Н. Апостолов. Толстой и Диккенс. Сб. „Толстой и о Толстом". М. 1924.
315. Б. Эйхенбаум (сн. 310), с. 82—90.
316. См. также Л. Гроссман. Стендаль и Толстой. „От Пушкина до Блока". М. 1923.
317. Б. Эйхенбаум (сн. 310), с. 123, 139.

318. М. Рыбникова. Приемы письма в „Войне и Мире“. По вопросам композиции. М. 1924, с. 13.
319. Там же, с. 17.
320. В. Фишер. Русская литература, ч. II. М. 1918, с. 162.
322. Д. Мережковский. Лев Толстой и Достоевский, ч. II, с. 8.
323. Н. Асеев. Ключ сюжета „Печ. и Рев.“ 1925, кн. 7, с. 81.
324. В. Шкловский. О теории прозы. М. 1925, с. 64.
325. Н. Асеев (сн. 323), с. 81.
326. Там же, с. 84—85.
327. В. Данилов. Анна Каренина Толстого и кризис среднедворянского владения 1861 г. „Родной язык в школе“ № 9.
328. А. Луначарский. Чем может быть А. П. Чехов для нас. „Печать и Революция“. 1924. кн. 4, с. 25.
329. Там же, с. 27—28.
330. Д. Овсянико-Куликовский. История русской интеллигенции, ч. III. Собр. сочинений т. IX. СПб. 1914, с. 101.
331. Л. Гроссман. Натурализм Чехова. Сб. „От Пушкина до Блока“. М, 1926.
332. Там же, с. 305.
333. И. Гливенко. Мопасан и Чехов. Киев. 1904, с. 12.
334. Л. Гроссман (сн. 331), с. 319.
335. К. Арабажин Этюды о русских писателях, СПб, с. 72.
336. Ю. Соболев. Новый Чехов. М. 1925, с. 11.
337. М. Рыбникова. Движение в повести и рассказах Чехова. По вопросам композиции. М. 1924, с. 50.
338. Там же, с. 55.
339. К. Ф. Тиандер. Очерк истории театра в Западной Европе и России. Вопросы Теории и Психол. Тв., т. III, Харьков. 1911, с. 250.
340. М. Григорьев. Сценическая композиция чеховских пьес. М. 1924, с 100.
341. Петрищев. О человеке трудных путей жизни. В. Г. Короленко. Жизнь и творчество, Сборн. статей под ред. Петрищева. Л. 1922, с. 7.
342. Ф. Батюшков. В. Г. Короленко, как человек и писатель. М. 1922, с. 45—47.
343. Там же, с. 58.
344. А. Горнфильд. Короленко, жизнь и творчество. Сборн. статей под ред. Петрищева. Л. 1922, с. 145—146.
345. Там же, с. 148.
346. Ф. Батюшков (сн. 342), с. 103—104.
347. Державин. „Книга и Революция“. 1922, № 7 (19), с. 54.
348. Боцяновский. Художественное мастерство Короленко. „Книга и Революция“. 922, № 4 (16), с. 8.
349. Р. Григорьев. В. Г. Короленко. М. 1925, с. 131.
350. Ф. Батюшков (сн. 342), с. 117.
351. Н. Пиксанов. Лиризм В Г. Короленко. „Жизнь“ № 2. 1922, с. 14.
352. Н. Мендельсон. Короленко-художник. Сборн. памяти Короленко под ред, Мякотина. М. 1922, с. 41—42.
353. П. Коган. Литературные направления и критика 80-х и 90-х годов. История русск. литературы XIX в. Изд. „Мир“. М. 1917, с. 61.
354. С. А. Венгеров. Этапы нео-романтического движения Русск. литер. XX в. под ред. С. А. Венгерова, т. I. М. 1914, с. 19.
355. В. Полянский. Социальные корни русской поэзии XX-го века. Антология „Русская поэзия XX века“. М. 1925, с. X.
356. **Федор Сологуб**—один из крупных старших представителей символистов-мистиков. Основной мотив его лирики—это отрицание жизни, с ее смыслом и строем. Жизнь темница, „земное заточение“, где все обречено страданию и безумию. Особенно тяжела жизнь для „сознающих“.

„И ползущих и летающих
Ты воззвал на краткий срок.

Сознающих и желающих
Тяжкой жизни ты обрек".

Жизнь скована беспредельной загадкой. Но нужно как-то познать смысл жизни открыть истину. И оказывается, что эта истина „здесь во мгле земли" непознаваема.

"Веришь в грани? Хочешь знать?
Полюбил ее, святую, девственную мать?
Боль желаний утоли.
Не узнаешь, не достигнешь здесь, во мгле земли"...

Если же бытие закономерно и разумно, то тем хуже. Человеку, замученному „безлепицей жизни", нужно нечто более глубокое, чем это рабство закономерности: „сердце сказки хочет и не хочет были", страшно ему„ мертвые видеть повсюду слова, прекрасная сказка навеки мертва". И он молит бога о чуде. Но молиться напрасно—раз есть бог, то есть и высший закон и, стало быть, чуда быть не может. И бунтующий раб бичует себя злобным сарказмом.

"Мы—плененные звери,
Голосим, как умеем.
Глухо заперты двери,
Мы открыть их не смеем".

Он откровенно издевается над собой:

„Если сердце преданиям верно,
Утешаяся лаем, мы лаем.
Что в зверинице зловонно и скверно,
Мы забыли давно, мы не знаем.

Неотвратимой угрозой повисает над жизнью смерть. Живы только дети, не знающие еще неотвратимости смерти, а „мы мертвы, давно мертвы". „Самая неотвратимость смерти, ее абсолютно вне нас лежащая неизбежность врывается в самые увлекательные минуты нашего бытия, разрушает их цельность, отравляет опьяненную жизненным током душу. Пламенем наполнены жилы жизненного человека, знойно его сердце и полно огнем „в теле солнце непомерной силы и душа, насквозь пронизанная днем". Но ничтожно это „безумное ликованье", эта бесцельная и сладостная игра жизненных сил:

Бездна ждет, и страшен рев ее глухой.
В озарении, сверканьи и сгораньи
Не забыть ее, извечной, роковой..

(А. Г. Горнфельд. Федор Сологуб. „Русская литература XX века" под редакцией проф. С. А. Венгерова. Книга 4-ая с. 24). Теоретически Сологуб как будто находит спасение от ужаса смерти. Спасение это—красота. Поэт не верит в ее смерть. Она для него „очарование весны", „заря надежд", „желаний лепет", глубокий и вечный символ

Безумен ропот мой надменный,—
Мне тайный голос говорит,
Что в красоте, земной и тленной,
Высокий символ нам открыт.

Этот символ сулит радость поэту. Он побеждает „земное заточение" и очищает от падений. И поэт возносит ему радостный гимн:

И вот над мутным колыханьем
Порабощенной суеты
Встает могучим обаяньем.
Святыня новой красоты.
Освобожденья призрак дальний
Горит над девственным челом,
И час творенья. час печальный,
Сияет кротким торжеством.

Красота воплощается для него в живом и прекрасном человеком теле.

Много утешений доставляет поэту любовь, хотя и она связана с рядом огорчений и искушений.

„Бога милого крылатого
Осторожнее зови,

Бойся пламени заклятого
Сожигающей любви.
А сойдет путем негаданным
В разгораньи ясных зорь
Или в темном дыме ладанном,
Покоряйся и не спорь".

Доминирующее чувство Сологуба—тоска, его основная мысль-безнадежность. Сверкают лишь осколки жизни, в целом она—холодное, тусклое зеркало. Исход намечается в „тайном":

Жизнью скучной и нелепой
Надо медленно мне жить,
Не роптать на рок свирепый
И о тайном ворожить.

Эта „ворожба о тайном", этот мир „творимой легенды" заставляет метаться душу поэта и с белоснежных вершин истинного поэтического созидания бросаться в грязные бездны чертовщины. В „Волхованиях" открывается темное подполье „тайной ворожбы":

В стране безвыходной бессмысленных томлений
Влачился долго я без грез, без божества,
И лишь порой для диких вдохновений
Я находил безумные слова.
Они цвели во мгле полночных волхвований,
На злом пути цвели,—и мертвая луна
Прохладный яд несбыточных желаний
Вливала в них, ясна и холодна.

Поэт делает попытку примириться и со смертью. Если жизнь тюрьма, если каждый живущий кровавит свою душу, ударяясь о „грани бытия", то смерть—„расторжение бремени" освобождение, победа над жизнью. Поэт хочет победит саму смерть, т. к. думает, что смерть есть лишь возрождение к новым формам бытия. Жизнь творческая игра, и человеку дана возможность быть главным ея участником.

И среди немых раздолий,
Где царил немой хаос,
Это я своею волей
Жизнь к сознанию вознес.

„Так возникает одно из основных представлений Сологуба—представление „единой воли"—воли Единственного, создающего для себя мир. Неистребимо в Сологубе это это сознание, что существует только его Я и что все остальное его творение".. (А. Г. Op. cit. с. 40). Но этой творческой свободе Я противостоит смерть, та „непреклонная воля", которая „родилась во тьме", т, е. вне этого „Я". Таким образом свобода созданий „Я" подчинена „непреклонной воле" смерти.

Из прозаических произведений Ф. Сологуба лучшим является его роман „Мелкий Бес". В этом романе, на фоне захолустного провинциального городка Сологуб рисует постепенный рост безумия учителя Передонова. Вначале только пошлость и злоба составляют основной психологический фон его натуры: „Его чувства были тупы, и сознание его было растлевающим и умерщвляющим аппаратом. Все доходящее до его сознания претворялось в мерзость и грязь. В предметах ему бросались в глаза неисправности и радовали его... Быть счастливым для него значило ничего не делать и, замкнувшись от мира, ублажать свою утробу". Постепенно вся действительность заволакивается перед ним „дымкой противных и злых иллюзий". В центре дикого мира грез, созданных больным воображением Передонова стоит недотыкомка, о которой ранее говорил в своей лирике Сологуб:

„Недотыкомка серая
Истомила коварной улыбкою,
Истомила присядкою зыбкою,—
Помоги мне, таинственный друг.
Недотыкомку серую
Отгони ты волшебными чарами

Иль наотмашь, что ли, ударами,
Или словом заветным каким.
Недотыкомку серую
Хоть со мной умертви ты ехидную,
Чтоб она хоть в тоску панихидную
Не ругалась над прахом моим".

Теперь эта недотыкомка терзает Передонова. Она неуловима и призрачна: „то дымная и синеватая", то „грязная, вонючая и страшная" то „злая, бесстыжая", то „кровавая и пламенная" терзает она безумную душу Передонова. „Уже ясно было, что она враждебна ему и прикатилась именно для него, а что раньше никогда, и нигде не было ее... Сделали ее и наговорили. И вот живет она ему на страх—и на погибель, волшебная, многовидная,—следит за ним, обманывает, смеется,—то по полу катается, то прикинется тряпкой, лентой, веткой, флагом, тучкой, собачкой, столбом пыли на улице и везде ползет и бежит за Передоновым,—измаяла, истомила его зыбкою своей пляской." У Передонова рождаются всякие безумные планы: он хочет заказать обручальные браслеты вместо обручальных колец, ведет обрить кота к парикмахеру, запершись в спальне, рисует у себя по всему телу чернилами букву П, чтобы его не подменили. Им овладевает ужас преследования и готовность к преступлению Узнав, что его любовница заставила его жениться на себе посредством наглого обмана, он приходит в бешеную ярость и перерезывает горло приятелю, непричастному к обману.

В другом, нашумевшем в свое время романе Сологуба „Навьи чары" П. Коган улавливает три „идеи": „Действительность груба и отвратительна, она угнетает личность убивает ее творческую силу, мешает ее освобождению и осуществлению. Такова первая идея этой книги. Другая идея: освобождение личности заключается в том, чтобы восставить себя над миром, чтобы заменить мир созданием своей творческой игры. И третья идея: сладострастие—путь, дающий душе силу для такой освобождающей деятельности, в радующих восторгах страстей и в радующих извращениях страстей скрыто средство к освобождению человека". (П. Коган „Навьи чары" Сологуба. Очерки по истории новейшей русской литературы" т. III выпуск II. книгоизд. „Заря" Москва. 1910 с. 157). Действие романа происходит в русской провинции. Герой романа педагог и социалист Триродов ведет весьма странный образ жизни. Так, своих врагов он устраняет, спрессовывая их тела в призмы и кубы. На даче у него подземныйход. Там же устроена воспитательная колония, состоящая из „бледных мальчиков". С этими мальчиками Триродов находится в каких-то странных „магических" отношениях. В результате он становится королем островов Балеарских и Питиузских, куда и зовет свою любовницу Елисавету. Роман этот большого художественного значения не имеет. Большим художником показал себя Сологуб лишь в „Мелком Бесе", который войдет яркой страницей в историю русской литературы.

В отношении формы творчество Сологуба интересно тем, что обонятельные ощущения охотно вводятся поэтом в круг лирических переживаний. Для запахов Сологуб старается найти индивидуальные определения: „Горько пахнет известкой в переулке моем", „хмельный, ельный запах смол на дорогу вновь прольется". Целые страницы „Мелкого Беса" построенны на обонятельных ощущениях. Часто вводит поэт в литературный обиход областные, народные, чаще городские,—слова. „Обороты мещанского острословия, архаизмы народной демонологии, крестьянская ботаническая терминология собственные имена, колоритные воспоминания и экзотические образы из открытых поэту сокровищниц всемирно-исторических сказаний,—все это дало свои краски на лирическую палитру Сологуба". (А. Г. Горнфельд. Op. cit., с. 61).

Основной лексический фон Сологуба состоит, главным образом, из таких словесных тем, как тоска, печаль, усталость, жестокость, боль, злоба, угрюмость.

Формальная сторона творчества Сологуба еще ждет своего исследователя.

357. Г. Горбачев. Очерки современной русской литературы. Л. 1924, с. 19.
358. В. Брюсов. „Проклятые поэты", символизм и новейшие школы. Собр. сочин. изд. „Сирин". СПб. 1913, т. 21, с. 227—228.
359. Е. Шамурин. Основные течения в дореволюционной русской поэзии. Антология „Русская поэзия XX века". М. 1925, с. XXI.
360. В. Жирмунский. Валерий Брюсов и наследие Пушкина. П. 1922, с. 87—88.

361. Г. Горбачев (сн. 356), с. 26—27,
362. В. Львов-Рогачевский. Снова накануне. М. 1913, с. 121.
363. Ф. Батюшков. Ив. А. Бунин. Русск. лит. XX в. под ред. С. Венгерова, т. VII, с. 342,
364. Е. Колтоновская. Борис Зайцев. Русск. литер. XX века под ред. С. А. Венгерова т. VIII, с. 67.
365. П. Коган. Очерки по истории новейшей русской литературы. Современники, т III, в. I. М. 1910, с. 69.
366. В. Львов-Рогачевский. Снова накануне. М. 1913, с. 41.
367. В. Н. Перетц. К вопросу об обоснованиях научной литературной критики. Уч. Записки Самарского Университета, в. 2, С. 1919, с. 44, 45.
368. И. Розанов. Вересаев. „Красная Новь“ № 10. 1925, с. 267,
369. И. Кубиков. Рабочий класс в русской литературе. 1925, с. 207.
370. В. Вешнев А. Серафимович, как художник слова. М. 1924.
371. Е. Никитина. А. С. Неверов. Сборн., сост. Литератур. О-вом „Никит. субботники“. М. 1924, с. 66.
372. Г. Горбачев (сн. 356). Гл. Б. Пильняк.
373. Н. Терещенко. Современный нигилист. 1925.
374. Г. Горбачев (сн. 356), с. 96.
375. Б. Эйхенбаум. Анна Ахматова. П. 1923, с. 19—25.
376. Л. Гроссман. Анна Ахматова. „Свиток“ № 4. М. 1926, с. 300. Б. Эйхенбаум (сн. 375), с. 372.
377. В. Жирмунский. Преодолевшие символизм. „Русск. Мысль“ 1916 Декабрь, с. 36.
378. Б. Эйхенбаум (сн. 375), с. 21—24.
379. Л. Троцкий. Литература и Революция. М. 1923, с. 91.
380. Г. Горбачев (сн. 356), с. 136—137.
381. Г. Горбачев. Очерки современной русск. литер. 2-е изд. Л. 1925, с 138, 140.
382. В Жирмунский. Рифма, ее история и теория. П. 1923, с. 217.
383. Б. Арватов. Синтаксис Маяковского. „Печ. и Рев.“. 1923, кн. 1-я, с. 85.
384. В. Брюсов. Вчера, сегодня и завтра русской поэзии. „Печ. и Рев “ 1922, кн. 7-я, с. 53.
385. Е. Шамурин. Основные течения в дореволюционной русской поэзии. Антология „Русская поэзия XX века“. М. 1925, с. XXXI.
386. И. Оксенов. Николай Асеев. „Звезда“ № 6 (12). 1925, с. 328.
387. Там же, с. 331.
388. Е. Шамурин (сн. 385), с. XXII.
389. В. Львов-Рогачевский. Имажинизм и его образоносцы. 1921, с. 10.
390. В. Брюсов (сн. 384), с. 60.
391. В. Львов-Рогачевский (сн. 389), с. 33.
392. См. также Г. Лелевич. Творческие пути пролетарской литературы. Л. 1925.
393. См. библиографический указатель: Рабоче - крестьянские писатели. Сост. В. Львов-Рогачевский и Р. Мандельштам. (Г. А. Х. Н.) М. 1926.
394. И. Ежов. Революционная русская поэзия XX века. Антология. Русская поэзия XX века. М. 1925, с. LIX.
395. Декларация „Кузницы“. В. Львов - Рогачевский. Книга для чтения по истории новейшей русской литературы. Л. 1924.
396. Г. Лелевич (сн. 392), с. 27—28.
397. См. издания этих групп в указ. сн. 393.
398. И. Ежов (сн. 394), с. XLI.
399. Там же, с. L.
400. Г. Якубовский. Поэт великого раскола. „Октябрь“. 1926, кн. 1-я, с. 138.
401. Там же, с. 133.
402. И. Розанов. Есенин о себе и о других. М. 1926, с. 13.
403. Д. Благой. Материалы для характеристики Сергея Есенина. „Красная Новь“ № 2. 1926, с. 204.
404. Евгеньев-Максимов. Оч. ист. нов. р. лит. Л. 1926, с. 82.
405. Воровский. Лит. очерки. Гиз. 1924, с. 122—3.
406. Р. Григорьев. М. Горький. Гиз. 1926, с. 55.

407. Там же, с. 133.
408. Там же, с. 84.
409. Воровский (см. 405) с. 128—129.
410. Р. Григорьев. с. 97—109.
411. Л. Троцкий. Лит. и рев. с. 279.
412. А. Лежнев. „Последн. произв. М. Горького", „Вопросы лит. и критики", „Круг" 1926. М. с. 210—211.
413. Р. Григорьев. с. 132.
415. А. Свободов. М. Горький, как литературный критик, „Кр. Новь" 1925, кн. 1, с. 310
415. Автобиография Андреева, помещенная в „Рус. лит. XX в." п. ред. проф. С. А. Венгерова, кн. 6, с. 245.
416. См. его рец. о сб. „Знание", где была напечатана „Жизнь Василия Фивейского"—в „Русском богатстве" 1904, VIII.
417. Редько.—„Хорошие" и „плохие" у Л. Андреева. „Русск. Богатство" 1908, VII, с. 9.
418. П. Коган.—Очерки по ист. новейш. русск. литературы. Том 3, вып. II. М. 1010 с. 50 О социальном приложении парадокса А-ва о социальн. его значении—см. статью Луначарского „Тьма" в „Литературн. Распаде", т. I. с. 153—78. (См. главу V).
419. Было бы ошибкой возводить это отрицание городской культуры, развитое Андреевым, не только в „Савве" но и в друг. произвед. („Проклятие зверя" и др.), к Руссо. Как убедительно показал проф. Рейснер (Л. Андреев и его социальн. идеология" 1909, с. 105), идеалогия А-ва формировалась под непосредственным влиянием Ницше, переработанного А-вым и весьма упрощенного.
420. В основу сюжета „Сашки Жегулева" лег, как известно, факт убийства революционера Савицкого.
421. Г. Е. Горбачев. Капитализм и русская литература. Гиз. 1925, с. 168.
422, Изд. в Гельсингфорсе издательством „Библион", 1921. См. также „Костры". М.1922.
423. П. Орловский, из ист. нов. рус. лит. М. 1910, стр. 44.
424. Н. Н. Фатов. „Молодые годы Л. Андреева", изд. „Земля и Фабрика", 1924, с. 7. Курсив автора.
425. П. Орловский, указ. раб., с. 45.
426. П. Коган. Очерки по ист. новейш. русск. литерат. 1910. Том 3, вып. 2. с. 8.
427. Львов-Рогачевский. Новейш. русск. литерат. 3 изд. А. Френкель. 1925 г. Л. с. 220—21.
428. Эта и след. цитаты—из кн. Львова Рогачевского „Две правды" 1914 г., с. 15 и 16. Изд. „Прометей".
429. Львов Рогачевский.—„Л. Андреев и нов. материалы о нем", изд. „Русск. Книжник" 1923. Ср. с оценкой А—ва М. Морозовым в его Очерках новейш. литературы" 1911, Спб. с. 1—70.
430. Автобиогр. записка Андреева, „Русск. литер. XX в." под ред. Венгерова, кн. 6 с. 243.
431. Письмо Андреева ко Львову Рогачевскому от 1908 г.
432. Вопросы влияния Э. По, Достоевского, Чехова и др. затрагиваются также в статье Волжского „По пов. нового рассказа Андреева". „Ежемес. журнал для всех". 1904 июль. Философское влияние Ницше детально прослежено в кн. Рейснера „Андреев и его соц. идеология".
433. Об этом он пишет в письме ко Львову-Рогачевскому, см. кн. „Две правды", с. 24
434. См. напр. кн. Пильского: „О Л. Андрееве, В. Брюсове, Н. Минском и др. Изд Прогресс, П., 1910.
435. „Метерлинка не люблю",—писал Андреев в указан. выше письме ко Львову. На влияние Метерлинка на А—ва указывал еще проф. Варнеке в „Истории русск. театра" изд. 2, с. 671.
436. См. также: Тан, „Океан" Л. Андреева. „Новая жизнь 1910, I, с. 147.
437. Козловский. Назв. соч., с. 254.
438. К. Чуковский. От Чехова до наших дней. СПБ. 1908.
439. „Русское богатство" 1908, VII.
440. Е. Мечникова. „Психопатология в произв. Достоевского и Андреева", „Вестн. Восп." 1910, IV, 196.

441. Письма А. П. Чехова, под ред. М. П. Чеховой, том. 6. М. 1916.
442. См. его ст. „Об искусстве наших дней и искусстве будущего“ в „Современном Мире“, 1909 и. №№ 1 и 3. Статья заключает в себе ряд замечаний о художествен. манере Л. Андреева.
443, Евгеньев-Максимов. Очерк истории новейш. русск. литерат. Гиз. 1923, с. 165.
444. Орловский. Из истории новейшего романа. Леонид Андреев, глава IV.
445. Собр. сочин., том 5. Гос. издат., М., изд. 3-е, с. 157—8 („Жизнь человека“).
446. Д. С. Мережковский. В обезьяньих лапах. Полн. собр. соч. Мережковского, М., том XVI, с. 7.
447. См. Луначарский. „Театр и революция“. Гиз. М. 1924, с. 208.
448. Луначарский.—М. Горький и театр. „Искусство трудящимся“, журнал, 1925 г. № 17, с. 1—2.
449. Л. Гроссман. Брюсов и франц. символизм, сб. „От Пушкина до Блока“. М. 1926. с. 331—332,
450. Г. Лелевич. Брюсов, Гиз. 1926, с. 86.
451. (стр. 361) там же, с. 94.
452. Там же, с. 103.
453. В Жирмунский. В. Брюсов и наследие Пушкина, П. 1922, с. 25.
454. Там же, с. 30, 32, 46.
455. Леф, 1923, № 1, с. 230.
456. В. Жирмунский. Рифма ее история и теория, П. 1923, с. 199, 201, 202,
457. Лелевич (сн. 450), с. 204.
458. Ф. Батюшков. Брюсов, Р. лит. XX в. п. ред, Венгерова, т. I, с. 128.
459. Лелевич, с. 221.
460. В. Брюсов. Вчера, сегодня и завтра русской поэзии, Печ. и Рев. 1922, VII.
461. Е. В. Аничков. Бальмонт, Р. лит. XX в. п. ред. Венгерова, кн. 1, с. 71.
462. В Жирмунский. Рифма (сн. 456), стр. 54.
463. И. Ф. Анненский. Бальмонт-лирик. „Книга отражений“, СПБ. 1906, с. 205—6.
464. В. Иванов. По звездам, с. 248, 277.
465. П. Коган. Блок. Очерки по истории нов. р. лит. т. III. М. 1910, с. 137—139.
466. Там же. с. 140.
467. Г. Е. Горбачев. Суб'ективно-антибуржуазный и об'ективно реакционный мистицизм и творчество А. Блока, „Капитализм и рус. лит Л. 1925, с. 138.
468. В. Жирмунский. Поэзия А. Блока. Сб. „Об Александре Блоке“, изд. „Картонный домик“ П. 1921, с. 68, 71—73.
469. Там же, с. 82—3.
470. Там же, с 92—3.
471. Л. Троцкий. Блок. „Лит. и Рев.“ М. 1923, с. 86.
472. В. Жирмунский (сн. 468), с. 163.
473. И. Оксенов, „О композиции Двенадцати“ „Кн. и Рев.“ 1923, № 1 (25), с. 27.
474. В. Жирмунский (см. 468), с. 114, 119.
475. Там же, с. 122.
476. А. Слонимский. Блок и В. Соловьев. Сб. изд. „Картонный домик“, с. 271.
477. А. Белый. „А. Блок“. „Поэзия слова“ П. 1922, с. 113.
478. Жирмунский, (см. 468), с. 141—143.
479. П. А. Марков. „Новейшие театральные течения“, М. 1924, с. 30—31.
480. И. Волков. А. Блок и театр., М. 1926, с. 26 27, 33.
481. А. Блок. Письмо о театре, „Русский Современник, 1924, № 3, с 148.
482. Л. Троцкий Лит. и рев. М. 1923, с. 35—6.
483. Иванов-Разумник. Андрей Белый. Сб. „Вершины“. П. 1923, с. 37—8.
484. С. Аскольдов. Творчество А. Белого. „Литературная мысль“ № 1. 1923, с. 83—4.
485. Иванов-Разумник (сн. 483), с. 45.
486. Подробнее см. Иванов-Разумник, К истории текста „Петербурга“. Сб. „Вершины“.
487. В. Шкловский. А. Белый. „Русский современник“ № 2, 1924 г.
488. А. Векслер. „Эпопея“ А. Белого (Опыт комментария). Сб. „Современная литература“, изд. „Мысль“. Л. 1925, с. 49.

489. С. Вольфсон. Плеханов и вопросы искусства. Кр. новь 1923, кн. 5 (15); И. Аксельрод. Плеханов об искусстве. Лит. критич. очерки. Минск. 1923; А. Лежнев, Вопросы лит. и критики. М. 1926; В. Ваганян, Опыт библиографии Г. В. Плеханова. Гиз. 1923.
490. Эллис, Русские символисты. М. 1910, с. 152.
491. Л. Гроссман, Гершензон-писатель. Вступительная статья к книге М. О. Гершензона „Статьи о Пушкине“ М. 1926, с. 6.
492. Тамже, с. 10.
493. М Гершензон, Мудрость Пушкина, М. 1919, с. 11.
494. Пути творчества. П. 1922, с. 17.
495. Книги и люди. Лит. беседы Спб. 1908, с. 242.
496. Новое искусство и его идеология. „Боевые отклики на мирные темы. Л. 1924, с. 611.
497. Речь о Достоевском 1921 г. „Боевые отклики“... с. 266—269
498. „Лит. образы и мнения“ Спб. 1904, с. 12.
499. Там-же, с. 59—60
500. „Литература и общественность. Сб. статей. 2 изд. 1912 г. „Вечные ценности“ (Вместо введения).
501. Об'яснение технических литературных терминов, встречающихся в настоящем конспекте, см. в кн.: Б. Томашевский, Теория литературы (поэтика) Гиз. 1925. (предметный указатель) и „Литературная энциклопедия.“ Словарь литературных терминов. Изд. Френкель. М.—Л. 1925. Более подробные библиографические сведения см. в кн.: И. В. Владиславлев. Русские писатели. Опыт библиографического указателя. Гиз. 1924. 4-ое изд..; А. В. Мезиер, Русская словесность с XI по XIX ст. включительно. ч. II Спб. 1902; Н. К. Пиксанов, Два века русской литературы. Изд. 2. Гиз. Ак. В. И. Перетц. Краткий очерк методологии истории русской лит. П. 1922; Р. Мандельштам, Художественная литература в оценке русской марксистской критики, Изд. 1925; Р. Мандельштам, Рабоче-крестьянские писатели. Библ. указатель. Гиз. 1926; В. Львов-Рогачевский, Новейшая русская литература, изд. 3. М.-Л. 1925. (с. 465—396).



ОГЛАВЛЕНИЕ.

Предисловие 3
1. 20-е годы XIX века 5
2. А. С. Пушкин 17
А. А. Дельвиг. Н. М. Языков. Е. А. Боратынский. Ф. И. Тютчев. А. И. Подолинский 42
3. 30-е—50-е годы XIX века 47
А. Ф. Писемский. Д. В. Григорович. А. И. Герцен 57
Журналистика первой половины XIX века 62
4. Н. В. Гоголь 66
5. М. Ю. Лермонтов 78
6. В. Г. Белинский 92
7. А. А. Григорьев 100
8. 60-е—80-е годы XIX века 106
Ф. М. Решетников. Н. Г. Помяловский. П. И. Мельников—Печерский. Н. С. Лесков. В. М. Гаршин 117
Журналистика второй половины XIX века 121
9. И. С. Тургенев 125
10. И. А. Гончаров 149
11. А. Н. Островский 159
12. Н. А. Некрасов 188
13. М. Е. Салтыков-Щедрин 198
14. Н. Г. Чернышевский 209
15. Н. А. Добролюбов 215
16. Д. И. Писарев 220
17. Ф. М. Достоевский 225
18. Л. Н. Толстой 249
19. А. П. Чехов 260
20. В. Г. Короленко 268
21. Первая четверть XX века 277
А. Толстой. И. Бунин. Б. Зайцев. М. Арцыбашев. А. И. Куприн. Б. А. Лазаревский. 286
В. Вересаев Е. Н. Чириков. А. Серафимович 294
А. С. Неверов. Б. Пильняк. И. Эренбург. К. Федин 298

А. Ахматова 305
В. Хлебников. В. Маяковский 308
Пролетарская поэзия. Крестьянская поэзия 315
С. Есенин 325
22. М. Горький 330
23. Л. Н. Андреев 340
24. В. Я. Брюсов 356
25. К. Д. Бальмонт 374
26. А. А. Блок 382
27. А. Белый 399
28. Литературная критика первой четверти XX века 412
29. Примечания и ссылки 431

Львів. Бібліотека
АН. УРСР

13,50
(1987)
Р Л 6373

СКЛАД ИЗДАНИЯ:
Баку, Университет, Словесный кабинет. Москва, Книгосоюз, Манежная, 17.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
1926

10.

Проф. А. В. Багрий

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

XIX-го—ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XX-го В. В.

ПОСОБИЕ К ЛЕКЦИЯМ

ИЗДАНИЕ ВОСТОЧНОГО ФАКУЛЬТЕТА А. Г. У.

Баку 1926.