

Путь мыслителя, художника, да и всякого человека — один: сперва созерцание; и оно, по своему составу, совершенно лично и совершенно невыразимо.

Но каждый момент созерцаемой действительности кишит мириадами разнообразных и противоречивых признаков; личное созерцание есть отбор среди них и синтез выбранного, соотносительный своеобразию личности. Поэтому созерцание содержит в себе уже и субъективное истолкование мира, пока скрытое и безотчетное.

Когда же истолкование открывается сознанию, тогда наступает вторая стадия: объяснение. Объяснение мира есть по существу миф, миро-объяснительная гипотеза в зрительных образах; оно всегда символично и полуизреченно.

И точно так же, в объяснении (а вернее — еще в созерцании) заложено и разумение должного, образ мира законодательный. Он раскрывается в третьей стадии — в законодательстве ума, равно присущем и философу, и поэту, и заурядному человеку. Законодательство выражается в идеях, уже вполне выразимых, в словесных формулах истинного и должного*.

* См. также *Введение*, с. 660 настоящего тома.

Часть I. Рождение мысли

Стéно

I

Тургеневу было 16 лет, когда он написал «Стéно». Пробыв год в Московском университете, он осенью 1834 года, с переездом семьи в Петербург, перешел в Петербургский университет; здесь, с сентября по декабрь, и был написан «Стéно». Как раз в это время заболел предсмертной болезнью и умер 30 октября его отец в отсутствие Варвары Петровны, бывшей за границей.

Мы ничего не знаем о том, как шло развитие будущего писателя в эти ранние годы; поэтому даже такие мелкие черты, как свидетельство о его знакомстве с поэзией Байрона и Шекспира и знании английского языка, представляют известный интерес. Еще несравненно важнее, конечно, содержание и смысл самой драмы.

Надо сказать заранее: как художественное произведение она во всех отношениях крайне плоха, как говорится, ниже всякой критики. Действительно, критику нечего с ней делать: фабула, психологическое обоснование поступков, стихи, — все в ней так чудовишно дурно, что разбирать и оценивать ее невозможно. Она — только документ, в котором выразились настроения и мысли юноши Тургенева; она представляет исключительно биографический интерес, но зато очень большой.

С неопытностью начинающего Тургенев в первой же сцене пытается раскрыть перед зрителем душу Стéно до самого дна. Действие происходит в Риме. Драма начинается монологом Стéно, без свидетелей, лунной ночью в Колизее. Он размышляет о минувшем величии Рима. Куда девалось все? Время стерло следы могучих подвигов; Рим — грозный, императорский Рим, — лежит во прахе. Мысль Стéно невольно обращается на него самого, на бренность всего земного. Для чего же дана нам жизнь? Рим исчез, как сонное видение, — так и мы исчезнем без следа. Взываешь к небу: что значит жизнь? что значит смерть? но небо не дает ответа. Мечтаешь о славе — но что пользы в том, что твое имя прозвучит в памяти потомков, как в бездне звук, когда ты сам, кипящий надежда-

ми и отвагой, обречен в пищу червям? А за могилой что? «Когда-то, в молодости, — говорит Стено, — я верил в Бога; потом, когда на меня обрушились удары судьбы, я утратил веру; с тех пор я тщетно силюсь вернуть молитвой жизнь в мою холодную, нагую душу, — мое сердце иссохло. За мною точно обрушилась скала, преграждая мне путь назад, и я иду вперед, во что бы то ни стало».

Стено становится дурно, он теряет сознание и падает.

Этот монолог — как бы основа драмы. В нем автор *представил* своего героя зрителям; теперь он покажет его им *в действии*, где окончательно должны обнаружиться типичные черты такой душевной омертвелости. Литературные образцы, может быть, Пушкин с его «Кавказским пленником» и Алеко, подсказали юному поэту избрать, как наиболее сильный реактив для вящего раскрытия мужской души, женскую любовь. Может быть, те же образцы навели его на мысль противопоставить мужской раздвоенности цельную и наивную женскую душу, — во всяком случае, он уже здесь употребляет этот прием, которым неизменно пользуется потом и в поэмах 40-х годов, и в своей позднейшей прозе.

Этот контраст резко подчеркнут в первой же сцене. В ту самую минуту, когда Стено после своего манфредовского монолога падает без чувств, за сценой раздается песенка 16-летней Джулии, непосредственная и радостная, как пение птички, но вместе звучащая томным ожиданием любви.

Эта встреча и служит завязкой драмы. Джулия и ее брат, молодой рыбак Джакоппо, переносят бесчувственного Стено в свою хижину; когда, неделю спустя, оправившись, он уходит от них, Джулия уже навеки прикована к нему беззаветной любовью. Между завязкой и развязкой нет никакого действия, — все только монологи Стено или диалоги между ним и Джулией или Джакоппо, между Стено и старым отшельником Антонио. И внезапно наступает развязка: Джулия умирает от неразделенной любви, Джакоппо, обезумев, убивает над ее трупом врача, потом, опомнившись, бежит убить Стено, но находит его уже бездыханным: Стено за несколько минут до того обрывает свою жизнь револьверным выстрелом не из-за Джулии, а чтобы положить конец своим душевным терзаниям. Так что роман Джулии собственно ни при чем: он не вплетен в душевную драму героя; да и драмы в обычном смысле здесь нет, так как нет столкновения двух или нескольких волей или (по античному представлению) воли с судьбой: есть только психологический этюд, изложенный в монологах и диалогах. Позднее Тургенев, разрабатывая ту же тему, то есть точно так же желая нарисовать *портрет*, применяет более искусные приемы: он уже не прибегает к драматической форме и уже не оставляет своего героя отрешенным от вызванных им коллизий. В «Стено» художественная планомерность есть, и даже очень строгая: но она односторонняя, и чем строже проводится, тем она одностороннее. Все остальные действующие лица, вся действительность и все события сами по себе нисколько не интересуют автора: он изображает их лишь в той мере, в какой они ему нужны для более яркого освещения личности героя.

Он окружил Стено самыми заурядными людьми. Джулия и Джакоппо живут, монах Антонио раньше жил, непосредственными чувствами, не мудрствуя, не споря с судьбой. Оттого они счастливы, покойны. В их

непосредственности есть своеобразная красота, — красота самой природы, с которой они еще нераздельны. Такой благоуханный естественный цветок, например, — любовь Джулии. В первую же минуту, когда она увидела бесчувственного Стено в Колизее, ей что-то ясно сказалось: «Вот он, кого душа твоя искала», и с первой же минуты она предается ему безвозвратно: «Ты мне — все, в тебя я верю как бы в Бога». Позднее, в своих поэмах, Тургенев возводит в перл создания эту непосредственность чувств, эту естественность; теперь, в 16 лет, он еще далек от этого: он ясно дает понять, что эта естественная красота в человеке — красота низшего сорта, что есть нечто выше ее, именно красота собственно-человеческая, красота смелого и гордого духа, сознавшего свою самостоятельность перед лицом природы и судьбы и зовущего их к ответу. Таков, по мысли Тургенева, его Стено. Той, гармоничной, природной красоты в нем нет и тени: напротив, в нем все болезненно, все мятежно: он — полный контраст природы. Позднее, в поэмах, и еще позже, например, в «Поездке в Полесье», Тургенев будет горько скорбеть об этом своем падении из природного строя; сейчас он только констатирует его как неизбежный и нормальный факт: мир — природе и душам, еще не пробужденным, душе же, сознавшей себя, — тревога и страдание.

Стено несколько раз по частям рассказывает свое прошлое. Ему дан от природы могучий ум. Его мысль проснувшись в ту минуту, когда он впервые, глядя на небо, спросил себя, кто создал этот дивный свод лазурный. Тогда еще в нем душа была яснее неба, и он отдался Богу с горячей верой. Но вскоре его постиг страшный удар: он полюбил девушку, родную ему по духу; двое они составляли мир, — «и он был чуден, как все, что на земле не человек». И вот эта девушка внезапно умерла или исчезла. Тогда Стено ожесточился против Бога, вера в нем умерла, — он поверился уму, и ум быстро разоблачил перед ним обманы земных успехов, ничтожество людей. Ему опротивел мир, он умер для всего, что любят люди, его дух окаменел; но он, по крайней мере, не страдал, он только прозябал в сонной апатии. И вдруг он ожил для нового, уже неизлечимого страдания: мысль, подспудно работая, поставила перед ним страшный вопрос о смысле жизни, то есть о ее бессмысленности.

Таким он и предстает перед нами в пьесе, уже безвозвратно обреченным смерти. Каждый час, каждый миг его жизни — пытка. Никакая радость, никакая красота его не радует; он презирает все земное, и презирает людей, привязанных к земному. В этом огромном мире он одинок, люди называют его злым, и сам себе он в тягость. Демон отнял у него сердце и оставил ему только жалкий ум. Он страстно жаждет покоя, забвения, но едва он забудется на миг, является его демон — мысль — и принимается терзать его. Он знает, что его могла бы спасти вера, но он *не может* верить. Он просит помощи у отшельника:

Я,
Как неба, жажду веры... жажду долго,
А сердце пусто до сих пор. О, если б
Ты мне ее мог, старец, возвратить,
То я готов всю жизнь тебе отдать.

Старец знает одно стереотипное средство: «молись!» Но оно не годится для Стено:

Слова святыя я произношу:
Они в душе ответа не находят...

Он жаждет смерти — и боится ее; его мучит вопрос, что́ будет *там* и есть ли это *там*, и еще более, до ужаса, терзает его мысль о том, что вместе с его жизнью бесследно исчезнут все чувства и думы, волновавшие его дух, — целый мир страданий, стремлений, высоких помыслов. И все же он должен умереть, — ему нестерпимо жить под властью своего демона. Правда, он мог бы смириться и тем купить себе покой; так обыкновенно поступает человек толпы; но он с негодованием отвергает эту мысль.

И он уходит из жизни измученный, но не побежденный. Взяв в руки револьвер, он приветствует его, как друга: «Ты разрешишь мне тайную задачу, ты мне откроешь все». Еще раньше он так определял свое назначение:

...Если я паду — тогда узнают люди,
Что значит воля человека. Низко
Поставили они название это,
И я хочу его возвысить.

Обыкновенные люди — как дети: тешатся погремушками, убаюкивают себя верой; Стено — как бы первый человек, выросший из детских одежд; он один, вооруженный только силой своего духа и мыслью, выступил перед лицом природы с заявлением своих человеческих прав. Тургенев много раз на протяжении пьесы характеризует Стено как человека исключительной духовной силы. Старец говорит Стено: «Ты мог бы быть великим, дивным», и сам Стено, говоря о своем презрении к людскому мнению, заявляет, что в нем самом есть целый мир. «Теперь он мир страдания, — он мог быть миром силы и любви».

«Мог бы», — очевидно, описка: Тургенев определенно говорит, что для людей, подобных Стено, нет другого исхода, кроме смерти; Стено, каков он есть, уже *не может* быть ни сильным, ни счастливым. Счастье — для тех, кто еще не проснулся, еще не отделился от природы, еще не стал собственно человеком; но раз ты открыл глаза, тебе не найти покоя раньше могилы, ибо перед тобой встанет неразрешимая задача жизни, неразрешима же она потому, что дух человека двойствен. Так сам Стено определяет причину своей тоски: какой-то неясный голос говорит ему, что его родина — не здесь; ему хотелось бы лететь к небу, а он прикован к земле.

II

С первого взгляда ясно, что «Стено» — сколок с Байроновского «Манфреда». Сходство начинается уже с заглавия, которым в обоих произведениях служит имя героя, и с общего обоим подзаголовка — «драматичес-

кая поэма». Из «Манфреда» Тургенев заимствовал самую идею своей поэмы, идею-образ человека, утверждающего свою самочинность перед лицом природы, гибнущего в этой борьбе, но не смиряющегося. Этим основным сходством обоих характеров обусловлено и сходство их в главных психологических чертах: Стено, как Манфред, страдает невыразимо, но ни за что в мире не отрекся бы он от своего страдания; оба жаждут смерти — забвения, и оба страшатся ее, потому что не знают, чем наполнено загробное бессмертие; оба мертвы для мира, оба осуждены не знать более — это слова Манфреда, — «ни трепета надежд или желаний, ни радости, ни счастья, ни любви»¹, и оба, как огонь, испепеляют все, что к ним приблизится; наконец, оба благоговеют перед красотой мироздания, и оба презирают человечество. У Байрона взял Тургенев и многие звенья своей фабулы: обморок Стено, спасаемого Джулией и Джакоппо (в 1-ой сцене), списан с той сцены в «Манфреде», где Манфреда на краю обрыва в Альпах спасает охотник, и самый этот охотник — в основе, конечно, — прототип тургеневского Джакоппо, именно человек, еще не выпавший из природного строя, прекрасный своей близостью к природе, но жалкий своей зависимостью от нее. В Стено, как и в Манфреде, душевный перелом был вызван утратой любимой женщины; в «Манфреде», как и в «Стено», фигурирует «аббат», пытающийся обратить неверующего на путь веры; Стено, как и Манфреду, является воочию «дух», и вторично этот «дух» является при Антонио, как в «Манфреде» — при аббате, и т.д. Наконец, и в изложении Тургенев неоднократно следовал за Байроном, подчас спускаясь почти до пересказа, если не перевода, целых отрывков из «Манфреда». Так, первый монолог Стено — не что иное, как перифраз следующего монолога Манфреда.

Манфред, один.

Сверкают звезды, — снежные вершины
Сияют в лунном свете. — Дивный вид!
Люблю я ночь, — мне образ ночи ближе,
Чем образ человека; в созерцаньи
Ее спокойной, грустной красоты
Я постигаю речь иного мира.
Мне помнится, — когда я молод был
И странствовал, — в такую ночь однажды
Я был среди развалин Колизея,
Среди останков царственного Рима.
Деревья вдоль разрушенных аркад,
На синеве полуночной темнея,
Чуть колыхались по ветру, и звезды
Сияли сквозь руины; из-за Тибра
Был слышен лай собак, а из дворца —
Протяжный стон совы, и, замирая,
Невнятно доносились с теплым ветром
Далекие напевы часовых.
В проломах стен, разрушенных веками,

Стояли кипарисы — и казалось,
Что их кайма была на горизонте,
А между тем лишь на полет стрелы
Я был от них. — Где Цезарь жил когда-то
И где теперь живут ночные птицы,
Уже не лавр, а дикий плющ растет
И лес встает, корнями укрепляясь
В священном прахе царских очагов,
Среди твердынь, сровнявшихся с землею.
Кровавый цирк стоит еще доныне,
Еще хранит в руинах величавых
Былую мощь, но Цезаря покои
И Августа чертоги уж давно
Поверглись в прах и стали грудой камня.
И ты, луна, на них свой свет лила,
Лишь ты одна смягчала нежным светом
Седую древность, дикость запустенья,
Скрывая всюду тяжкий след времен!

О девушке, которую он любил, Манфред говорит так:

И лишь одна, одна из всех...
Она была похожа на меня...
Нас
Сближали одинаковые думы,
Любовь к уединению, стремленье
К таинственным познаниям и жажда
Обнять умом вселенную, весь мир...

Почти теми же словами характеризует свою возлюбленную Стено.

...Я знал одно созданье,
Которое мне было равно...
Душами были мы родные
И мы друг друга понимали...

Манфред отвечает охотнику:

Терпение! — Нет, не для хищных птиц
Придуманно терпение: для мулов!
Прибереги его себе подобным, —
Я из другой породы.

Стено повторяет эти слова: «Пусть терпит раб — не Стено». В нижеследующих трех отрывках из «Манфреда» читатель легко узнает источник соответственных мест в поэме Тургенева.

Контраст между Манфредом (Стено) и охотником (Джакоппо): «Я вижу», — говорит охотнику Манфред,

Тебя, сын гор, и самого себя,
Твой мирный быт и кров гостеприимный,
Твой дух, свободный, набожный и стойкий,
Исполненный достоинства и гордый,
Затем что он и чист и непорочен,
Твой труд, облагороженный отвагой,
Твое здоровье, бодрость и надежды
На старость безмятежную, на отдых
И тихую могилу под крестом,
В венке из роз. — Вот твой удел. А мой —
Но что о нем, — во мне уж все убито.

Презрение к людям:

Ни в чем с людьми я сердцем не сходил
И не смотрел на землю их очами;
Их цели жизни я не разделял,
Их жажды честолюбия не ведал,
Мои печали, радости и страсти
Им были непонятны. Я с презреньем
Взирал на жалкий облик человека...

Аббат о Манфреде (как Антонио о Стено):

Он мог бы быть возвышенным созданием.
В нем много сил, которые могли бы
Создать прекрасный образ, будь они
Направлены разумнее; теперь же
Царит в нем страшный хаос...

Он стремится
К гибели, но должен быть спасен,
Затем что он достоин искупленья...

И совершенно так же охотник говорит о Манфреде (как Джулия и Джакоппо — о Стено):

И с такою
Душой, высокой, нежной, быть злодеем...
Не верю!

Кажется, более нет надобности умножать эти выдержки: ясно, что юный русский автор близко держался своего подлинника, все время имел перед глазами текст «Манфреда» и, не стесняясь, брал из него то, что ему было нужно. Но тем разительнее выступают на этом фоне подражательности черты свободного Тургеневского творчества, тем более личными и сознательными должны быть признаны элементы, внесенные им от себя в заимствованную картину. А внес он многое и многое изменил на свой лад.

Поэма Байрона — символическое произведение. Манфред — не человек между людьми, не личность, хотя бы исключительная: он воплощение того мятежного начала, которое от века присуще человеческому духу, олицетворение некоторой духовной стихии. Таким, в конкретности, человек никогда не бывает, но во всяком сильном человеке более или менее живет дух Манфреда. Сообразно с этой символической концепцией образа Манфреда все действие байроновской поэмы символично; действующие лица — не реальные образы, а Духи, Парки, Ариман, Немезида, Фея Альп, Призрак Астарты, — с ними борется, их нудит или просит Манфред, и арена действия — не мир, а его собственный дух, в котором мир содержится; даже охотник и аббат — только символы, только воплощения некоторых вековечных влечений человеческого духа, отвергаемых Манфредом внутри своего сознания.

Всю эту символику «Манфреда» Тургенев с удивительной для его возраста плановностью свел на землю, облек в конкретность, хотя, разумеется, очень условную; здесь важно не достижение, а замысел. Его Стено — не воплощение мятежа против природных определений, а человек, в котором мятежное сознание проснулось, — исключительная, сильная, но личность, — не фантом; и потому он и живет в пьесе как человек, и в пьесе, вокруг Стено, развивается вполне реальная фабула. Что Тургенев сделал эту перелицовку вполне сознательно, это доказывается последовательностью, с какой он провел ее через всю пьесу и все характеры.

Разумеется, и Байрон, во избежание аллегоричности, должен был сделать Манфреда хоть в минимальной степени личностью. Как личность, Манфред абсолютно целен, сверхъестественно целен. Он родился таким, каким умер; он «от самых юных лет» был отчужден от человечества; его демонический дух непреклонен, недоступен слабостям, соблазнам, унынию, и с отвращением отвергает религию, как гнилую подпорку: и любил он едва ли смертную женщину, — имя его возлюбленной — Астарта, и он убил ее, потому что не мог не убить: ее сердце заглянуло в его сердце и увяло. Напротив, Стено — вполне человек. Ребенком, юношей он верил в Бога и любил людей, как братьев, его душа была яснее неба; жизненный опыт, а главное — *мысль* убили в нем эту веру и любовь, но он страстно жаждет веры, в полную противоположность символическому Манфреду. Он еще и теперь минутами бывает тих и весел, и отвечает на привет людей. Он в замысле автора — конкретное лицо, и окружен живыми же людьми: вот Джулия влюбляется в него, страдает и умирает, Джакоппо тревожится за сестру, и действует, и впадает в преступление; вот отшельник Антонио рассказывает о своем прошлом. Они также символизированы, но они — не голые символы, как охотник и аббат в «Манфреде», и действие пьесы — вполне конкретно. Словом, Стено — тот же Манфред, но сведенный из сферы умопостигаемой на землю, плотную приближенный к подлинному человеку во плоти. «Манфред» Байрона — символическая картина, вроде врубелевского Демона: «Стено» задуман как символический *портрет*, то есть как индивидуальный образ, в котором художник хотел выявить некоторую имманентную идею.

III

Подражательная и слабая драма шестнадцатилетнего юноши сама по себе не могла бы привлечь нашего внимания; но этот юноша стал позднее Тургеневым, и полудетское произведение становится вехой, по которой, идя назад, от позднейших точек, мы можем до некоторой степени определить раннюю стадию развития Тургенева. Мы знали уже, что не «Записки охотника» (1847-1851) составляют первый этап его литературной деятельности, что им предшествовал период поэм и лирики (1841-1846); теперь оказывается, что был еще более ранний период его творчества, — именно тот, от которого до нас дошла писанная в 1834 году драма «Стено». Это была, по-видимому, действительно целая особенная полоса творческой деятельности. «Стено» был не единственным продуктом тех лет. В письме к Никитенко¹ от 26 марта 1837 года² Тургенев перечислил целый ряд произведений, написанных им в последние три года, то есть 1834-1836 гг.: «Стено» — 1834 года, его «первое произведение»; неоконченная поэма «Повесть старика» — 1835 года; 1836 год, пишет он, был посвящен переводу байроновского «Манфреда», «Короля Лира», с большими пропусками, и «Отелло» до половины 2-го акта; в конце того же года начата была драма, которой первый акт и весь план уже кончены, — осенью он надеется привезти ее из деревни готовой. Сейчас он работает над произведением «Наш век», «начатым в нынешнем году в половине февраля, в припадке злобной досады на деспотизм и монополию некоторых людей в нашей словесности». Кроме того у него есть три маленьких оконченных поэмы: «Штиль на море», «Фантасмагория на лунную ночь» и «Сон», да около 100 мелких стихотворений. К этому изрядному перечню готовых и начатых произведений 18-летнего «писателя» надо прибавить еще большую прозаическую статью в книге А. Муравьева «Путешествие к святым местам русским»³, которой Тургенев дебютировал в печати в 1836 году.

По содержанию «Стено» и заглавиям остальных опытов того времени можно догадываться, что весь этот первый период литературной деятельности Тургенева (1834-1837) прошел под знаком юношески-мрачного пессимизма; можно думать далее, что он был отмечен преобладанием драматической формы («Стено», начатая драма, переводы), как следующий за ним — 1840-х годов, — преобладанием стихотворного повествования, а последний, и главный (с 1847 г. и до конца), — преобладанием художественной прозы. Но ближе определить направление этого первого периода, разумеется, невозможно за утратой всех произведений, написанных в те годы, кроме «Стено». Зато о «Стено», который теперь отыскался, можно говорить с полной достоверностью.

Это первое произведение Тургенева оказывается во многих отношениях замечательным. В нем поражает прежде всего глубина и сложность вопросов, волновавших 16-летнего отрока, и еще более, может быть, тождество этих вопросов *по существу* с теми, которые занимают его впоследствии на протяжении долгих лет. «Стено» — не случайное подражание байроновскому «Манфреду», он не стоит особняком в творчестве Тургенева: через поэмы 1840-х годов он органически примыкает к его

позднейшим произведениям, как первое звено единой цепи или как первый отпечаток единого развивающегося в опыте, мировоззрения.

Известно, что личные настроения могут быть очень искренни, вовсе не будучи оригинальными. В общем и самосознание Тургенева, и те два образа, которые оно породило, — мужчины с опустошенной душой, раба своей мысли, неспособного на порыв и страсть, и женщины, беззаветно отдающейся своему чувству, — отнюдь не были оригинальны; они являлись излюбленными сюжетами западной и русской литературы в эпоху разложения романтизма, то есть начиная с 20-х годов. Достаточно напомнить о Байроне и о таких русских контрастах, как Онегин и Татьяна, Печорин и княжна Мери. Нет никакого сомнения, что на раннем творчестве Тургенева сильно отразились литературные влияния, но это несколько не умаляет коренной самостоятельности его настроений, засвидетельствованной и искренностью тона его поэм, и совершенно личным характером обработки темы, трактуемой в них, и может быть, еще гораздо более — всем его дальнейшим творчеством, осью которого является все та же бессменная мысль и тоска о нераздвоенном чувстве и цельной воле, и где в более сложной исторической обстановке неизменно противостоят друг другу те же два типа: рефлектирующий «лишний человек» и великая цельностью чувства русская девушка.

Но любопытно следить путь, которым он шел. «Стено» представляет как бы первую редакцию поэмы «Разговор», написанной десять лет спустя. До знакомства со «Стено» можно было думать, что поэмы Тургенева возникли из подражания Лермонтову; «Разговор» кажется даже просто попыткой иллюстрировать в образах «Думу» Лермонтова. Но «Стено» написан задолго до «Думы», а в нем, хотя и детской рукой, уже намечены все черты, которыми Лермонтов обрисовал свое поколение и которые позднее Тургенев придает герою своего «Разговора». И вот что важно заметить.

Юноша в «Разговоре» болен той же болезнью, что Стено: раздвоенностью духа, гипертрофией ума; так же, как Стено, он влачит праздное существование, ни во что не веря, ничего не любя, презирая людей, снедаемый тоскою и глухой внутренней тревогой. Оба они, несомненно, — одно и то же лицо; но как различно отношение к ним Тургенева! В 1834 году Тургенев в Стено видел героя, настоящего человека; правда, Джулия прекрасна, но это — красота цветка, элементарная естественная красота, а не красота человека. Красота человека, то есть Стено, на первый взгляд может показаться уродством, но она бесконечно выше, величественнее всякой природной красоты. Не то в «Разговоре»: здесь то же самое явление определенно характеризуется как ненормальное, как болезнь, и ему в качестве нормы противопоставляется душевная цельность, непосредственность чувства. И сообразно с этой различной оценкой, там преимущественно выставлены на вид героические черты явления: мировая скорбь, метафизические сомнения, гордое самоутверждение, здесь — пошлые и трагические стороны того же явления. Поразительно, как неуклонно мысль Тургенева шла по одному и тому же пути от юности до зрелого возраста; 26-ти лет он поглощен тем же вопросом, как и в 16 лет: отчего происходит распадение природного единства в человеке, и что оно

есть — благо или зло? В 40-х годах последний вопрос был для него уже окончательно решен: все его поэмы этого времени написаны на эту же тему и все дают тот же ответ, какой дан в «Разговоре»: распадение личности есть уродство и зло, цельность и непосредственность чувства — здоровье и благо. Отсюда в этих поэмах противопоставление женской цельности мужскому безволию, мужской рефлексии, — мотив, намеченный уже, хотя и в ином освещении, в «Стено». Вместе с тем внимание Тургенева обращается от метафизических причин болезни, каковы двойственность человеческого духа и неразрешимость вечных вопросов, к бытовым условиям, которые ее питают (таковы поэмы «Параша», «Андрей»), — и так последовательно, все время на почве того же вопроса, совершается переход к его позднейшим повестям и романам. Раздумье о раздвоении личности и о цельном человеке проходит красной нитью через все это творчество: Стено — первый из «лишних людей» Тургенева, Джулия — первая из его сильных цельностью духа девушек, но только с обратным знаком.

С этой точки зрения подражательность «Стено» теряет всякое значение. Трагедия Стено, как и юноши из «Разговора», — трагедия самого Тургенева. Через десять лет после того, как был написан «Стено», Тургенев прямо обрисовал *самого себя* теми же чертами, какими обрисовал Стено. В «Посвящении» к «Разговору» он рассказывает, как он бродил вечером среди великой тишины, исполненный раздумья:

...Спящий мир дышал бессмертной красотой...
Но глаз не поднимал и проходил я мимо;
О жизни думал я, об Истине святой,
О всем, что на земле навек неразрешимо.
Я небо вопрошал... и тяжело было мне, —
И вся душа моя пресытилась тоскою...
А звезды вечные спокойной чередой
Торжественно неслись в туманной вышине.

Это — раздумье Стено и его же тоска: и здесь — то же противопоставление истерзанного духа гармоничной красоте мироздания, как в «Стено».

Это «Посвящение» было написано в июле 1844 г., а незадолго перед тем Тургенев написал другое стихотворение — «Толпа» (напечатано в январской книге «Отечественных Записок» за 1844 г.), в котором от собственного лица излагал чувства и мысли, характерные для Стено или юноши из «Разговора». Совершенно так, как они, он говорит о себе

Среди людей, мне близких и чужих,
Считаюсь я без цели, без желанья.

Он страдает, но толпа не признает тех страданий,

И что в душе задумчивой живет,
Болезнью считает своенравной.

И толпа права, говорит он; она велика и сильна.

Гордись, толпа! Ликуй, толпа моя!
Лишь для тебя так ярко блещет небо.

Но он не даст ей ни одной слезы, не расскажет ей своих дум, он останется одиноким.

Те же признания мы слышали из уст Стено, но в мрачно-героическом тоне. «Я не знаю друга. В этом огромном мире я один», «Меня с душой обыкновенной люди, — нет, — не поймут. Я им высок»; ему «ненавистно лицо людей», ко всему он чувствует невольное презрение. И отсюда вывод:

Я не нужен
Ни одному творенью на земле, и мне
Не нужно ничего. Мне в тягость жизнь. И я
Хочу, желаю смерти.

В «Толпе» Тургенев из тех же фактов делает для себя уже другой вывод:

И потому мне *жить* не суждено,
И я тяну с усмешкой торопливой
Холодной злости — злости молчаливой
Хоть горькое, но пьяное вино.

В этом вся разница между его отношением к миру в 1834 и в 1844 годах: тогда Стено был для него героем, теперь он констатирует в себе то же распадение личности, как неизбежный, может быть, но уродливый факт. «Мне иногда смешны забавы их», — говорит он —

Мне самому смешней мои страдания.

Было бы, разумеется, любопытно знать, в силу каких причин и в частности под какими литературными влияниями так рано овладели Тургеневым мировая скорбь и рефлексия. Может быть, это и удастся сделать со временем, когда будет хоть сколько-нибудь изучена история молодости Тургенева, теперь еще совсем неизвестная. Но каковы бы ни были результаты такого исследования, они не могут поколебать выводов, устанавливаемых путем сличения произведений Тургенева с его личными признаниями. Путь от «Стено» к поэмам 40-х годов есть путь, пройденный самим Тургеневым в его внутреннем развитии за эти годы; идея «Стено» не случайно запала в душу Тургенева: вся его внутренняя работа в ближайшие десять лет совершается вокруг этой же идеи. Нетрудно понять, какие важные указания вытекают отсюда для изучения дальнейшей, то есть главной эпохи его творчества. На первой очереди стоят

здесь «Записки охотника». До них личная и творческая мысль Тургенева двигалась непрерывно в одном направлении; «Записки охотника» представляют ли продолжение этого пути, или ими Тургенев вступил на какой-нибудь иной путь? Другими словами: разрабатывал ли он и здесь, хотя бы в новых формах и в ином смысле, ту же идею о раздвоении личности, которая так сильно занимала его в первые десять лет его литературной деятельности, или другие мысли и чувства овладели теперь его душой?

Параша

14 января 1840 года Павел Иванович Кривцов^{3*} писал брату Николаю из Петербурга³: «Je quitte Pbrg en compagnie de Jean Tourguéneff qui vient avec moi jusqu' à Rome pour y passer un mois, ensuite il parcourra un peu l'Italie et retournera ensuite à Berlin pour y terminer ses études. C'est un garçon de science et d'esprit — но настоящий Ленской, студент Геттингенской. J'ai été charmé de pouvoir lui être un peu utile et lui rendre ce que le père avait fait pour moi. Si vous voyez sa mère à Moscou, dites lui mes compliments, mais empêchez la de venir en Italie»⁴. Это была уже вторая заграничная поездка Тургенева. На этот раз он прожил около полугода в Италии и полгода в Берлине, где занимался философией, древними языками, историей и в особенности Гегелем. В Риме он близко сошелся со Станкевичем⁴, в Берлине жил в одной квартире с Бакуниным⁵. Через год он вернулся в Россию, провел зиму 1841 г. и весну в Москве, сблизился с Грановским⁶, Кавелиным⁷, славянофилами, и когда зимою 1842 г. приехал в Петербург определяться на службу, был уже весьма мало похож на того наивного романтика и «маменькиного сынка», каким изображал его Кривцов. У нас есть его характеристика того времени — в письме Белинского к Боткину⁸ от 31 марта 1843 г.: «Я несколько сблизился с Тургеневым. Это человек необыкновенно умный, да и вообще хороший человек. Беседа и споры с ним отводили мне душу. Тяжело быть среди людей, которые или во всем соглашаются с тобою, или, если противоречат, то не доказательствами, а чувствами и инстинктом, — и отрадно встретить человека, самобытное и характерное мнение которого, сшибаясь с твоим, извлекает искры. У Тургенева много юмору... Русь он понимает. Во всех его суждениях виден характер и действительность. Он враг всего неопределенного, к чему я, по слабости характера и неопределенности натуры и дурного развития, довольно падок».

Как раз в то время, как писались эти строки, Тургенев печатал свою поэму «Параша».

* «Я покидаю Петербург в обществе Ивана Тургенева, который едет со мной до Рима, чтобы провести там месяц, затем он немного поседит по Италии и вернется в Берлин, чтобы завершить свое образование. Это — образованный и умный юноша... Я восхищен возможностью быть ему хоть немного полезным и сделать для него то, что отец сделал для меня. Если вы увидите в Москве его мать, передайте ей мои комплименты, но воспрепятствуйте ее приезду в Италию». (франц.).

Тургенев как-то позднее характеризовал свои поэмы в таких словах:

Бывало, я писал стихи для славы, —
И те стихи, в невинности моей,
Я в Божий мир пускал не без приправы
«Глубоких и значительных» идей...

Такая гражданская, публицистическая идея есть и в «Параше», и сам Тургенев, без сомнения, видел задачу своей поэмы именно в том, чтобы демонстрировать в образах эту идею. Но, как это часто бывает, его усилия пропали даром: идея «спадает ветхой чешуей» и перед глазами зрителя стоит в ослепительной наготе сама жизнь, как Фрина перед судьями. Тургенев задался целью *рассуждать*, и думал, что *изображение* ему нужно только как материал для рассуждения; в действительности же его внутренней потребностью было как раз только изобразить, воспеть красоту созерцаемой жизни. Она, а не идея, и стала сюжетом его поэмы, вопреки его собственному намерению.

Он хотел показать, как расцветает в любви богатая женская душа, и что из этого выходит в условиях русской жизни. Соответственно этому замыслу поэма распадается на две части: на картину, и на демонстрацию идеи, — распадается в точном смысле слова, потому что, насколько картина сочна и жизненна, настолько художесочно и вяло рассуждение.

Эта картина расцвета женской души, столько раз потом повторенная Тургеневым, носит здесь, в первой редакции, некоторые черты, позднее исчезающие в творчестве Тургенева. Его рисунок еще неловок, приемы наивны, но от всей картины веет такой свежестью, она озарена таким нежным утренним светом, которые не только сами по себе очаровательны, но, что важнее всего, гораздо более соответствуют характеру изображаемого сюжета — первой женской любви, нежели горячие краски и густой, сладкий аромат его позднейших повестей.

Поэма построена точно по хрестоматии: сначала портрет героини, потом — ее душевное состояние накануне любви, затем роман и, наконец, развязка; но так как эта последовательность — естественная, то рассказ течет непринужденно. Узел драмы — в душевном складе героини. Параша — дочь степного помещика, выросшая в деревне. Ей 20 лет. Это глубокая, страстная и целомудренная натура, — вместе и бархат, и сталь. Ее лицо, дышавшее задумчивой грустью, наводило на мысль, что ей суждено страдание, в ее задумчиво-спокойном взгляде «я видел», говорит автор,

Возможность страсти горестной и знойной,
Залог души, любимой Божеством.

Она сама знала, что идет на испытание, но спокойно шла, и была детски весела. Рассказ застает ее в роковой момент, когда избыток сил, еще не найдя исхода, томит ее беспричинным волнением, — она плачет, сама не зная о чем, ей грезится дивная страна, и кто-то милый голосом призывным так чудно поет... она стоит, как очарованная, и вздыхает, ее

сердце полно мучительной и грустной тишины. Она — вся ожидание, вся — напряжение, «как вечер пред грозою, как майская томительная ночь».

В эту минуту, конечно, и появляется герой. Кто он — это безразлично. Он недостоин ее, да она не его и полюбит: как сказал А. Толстой, «лишь тайных дум, страданий и блаженства он для нее отысканный предлог». Они знакомятся в поле, потом он делает визит ее родителям. Это посещение — центральная часть поэмы: тут решается судьба Параша. Эти восемнадцать строф принадлежат к лучшему, что вообще написано Тургеневым; я перечитываю их без конца, и не могу насытиться их красотой — столько в них тонкой психологической наблюдательности, и так обвеян этот реализм нежнейшей, благоуханнейшей поэзией. Какое наслаждение следить эту смену чувств в стыдливо-замкнутой Параше! Его ждут — он обещал приехать. Отец надел новый фрак, няня хлопочет за чаем, Параша, с цветком за поясом, сидит возле матери, бледная, взволнованная. Она тревожится — его все нет; потом ее понемногу берет девическая злость. Мать спрашивает: «что ты так грустна?» — Параша вздрагивает, слабо улыбается и идет к пьальцам; шьет, наклонив голову, и думает: «Ну, что ж? он не придет...» Вдруг топот у крыльца — это он. Он входит, завязывается обычный разговор, — он ни слова не говорит с Парашей, даже не смотрит на нее — «но все его движенья, звук голоса, улыбка — дышит все сознанием внезапного сближенья». Она тронута, умилена: как нежно он шадит ее! как он томится тайным ожиданьем! Она молча смотрит на него, не понимая своего сердца. Потом он заговорил с нею, и смысл его слов ей и странен, и понятен, она боится его и тайно рада своей робости; их глаза случайно встретились, она не сразу опустила взор, потом встала, порывисто приласкалась к отцу и тихо улыбалась и, говоря *о нем*, нечаянно обмолвилась: «он».

А он, сухая, эгоистическая натура, в ком дешевый скептицизм давно истребил поэзию сердца, — он неожиданно сам взволнован. С удивительной прелестью показывает Тургенев, как под лучами *ее* любви расцветает любовь в этой скупой и холодной душе. Он страстно наслаждается, чувствуя на себе ее задумчиво-внимательный, ребяческий и вместе женский взгляд; он сам в эту минуту делается чище, проще, — «он весь пылал святым и чистым жаром, он покорялся весь душе другой». «Весело должно быть», поясняет Тургенев,

Разгар любви следить в душе прекрасной,
Подслушать вздох, задумчивую речь,
Подметить взгляд доверчивый и ясный,
Былое сбросить все, как ношу с плеч.
Случайности предаться без возврата
И чувствовать, что жизнь полна, богата,
И что способность праздного ума
Смеяться надо всем — смешна сама.

Потом прогулка вдвоем — я сожалею, что не могу выписать здесь это восхитительное описание летнего вечера и сада. Параша ясна и проста,

в ней сердце пылает неведомым, томительным огнем, она вся расцветает, и он, любуясь ею, отдается очарованию любви.

И, может быть, он начал понимать
Всю прелесть первых трепетных движений
Ее души... и стал в нем утихать
Крикливый рой смешных предубеждений.
Но ей одной доступна благодать
Любви простой, и детской, и стыдливой...
Нет! о любви не думает она,
Но, как листок блестящий и счастливый,
Ее несет широкая волна...

Он целует ее руку — в невинном разговоре они возвращаются домой, голос бедной девушки звучит едва исчезнувшим испугом, ее горячая рука слегка дрожит: она вверяется ему, стыдливо отдается сближению, — она любит.

«Бедная девушка» — это слова Тургенева. Ему кажется, что в эту ночь, когда ей снится он — герой ее романа, — над нею, спящей, звучит чей-то смех и насмешливый голос говорит: как в темный вечер раскрываются цветы душистых лип и на них жадно налетают пчелы, так и ты, милое дитя, стоишь теперь в полном цвете, и вот к тебе прилетел «жених»: раскройся же, цветок! То есть, ты не вольна в своем чувстве — ты покорствуешь общему закону: бедная, счастливая Параша!

Этот космический финал, несомненно навеянный первой частью гетевского «Фауста» (историей Гретхен), чудесно заканчивает пьесу. Сюжет поэмы, как элемент созерцания, теперь исчерпан. Что еще можно прибавить к нему? История первой девичьей любви представлена вполне, в своей внутренней и внешней закономерности; это самодовлеющий, замкнутый в самом себе процесс, в котором никакие последствия ничего не могут изменить, потому что он весь — в данном моменте, и в этом моменте — абсолютен. Остановись Тургенев здесь, его «Параша» была бы художественным перлом. Но он хотел сделать больше: по его замыслу эта картина расцвета женской любви должна была играть служебную роль по отношению к «идее» поэмы.

Для самой этой картины личные свойства героя по существу безразличны: тут важен лишь тот минимум благоприятных условий, который позволил бы Параше влюбиться; все остальное не имеет значения. Герой Парашиного романа мог быть и хорошим человеком, и негодяем, мог сам влюбиться, мог и остаться равнодушным: картина расцвета любви в Параше от этого не изменилась бы. Правда, столкнув ее именно с человеком холодным, неспособным к любви, Тургенев достиг особенного эффекта: это дало ему возможность обнаружить покоряющее могущество женского чувства, — эффект восхитительный, но целиком принадлежащий к самому явлению, только еще рельефнее обнаруживающий его природу.

Но как раз на этих личных свойствах героя Тургенев и построил свою идею. Параша стоит, так сказать, вне времени: ее характер и ее роман одинаково на месте и в 1820 и в 1860 году. Другое дело — герой. Он человек определенного поколения, именно тургеневского, «человек 30-х годов». Как исторический тип, он очень хорошо обрисован Тургеневым. Он богат, служил в военной службе, потом от скуки поехал за границу, там бродил с грустной улыбкой, смотрел на все холодно и насмешливо, и вывез оттуда запас бесплодных слов и пустых сомнений. Он всю свою жизнь питался чужим умом и ни одной мысли не пережил в себе органически. У него самолюбивая, холодная душа, он часто весел, но его веселость безотрадна, он никого не любит, но люди его любят за свободную беспечность, он не очень умен, но вполне владеет всем, что ему дано от Бога: его привычное отношение к людям и вещам — насмешка: он мстит в бесы.

Такой человек, разумеется, не пара Параше. Может ли он беззаветно откликнуться на ее цельное чувство? Он весь изъеден рефлексией, в нем не осталось ничего непосредственного. Правда, он не может устоять против чарующей прелести ее глубокого, стыдливого волнения, но он *не хочет* отдаться чувству; он рассуждает с циническим благоразумием: «это кстати: до осени мне не будет скучно в деревне», и позже, уезжая: «что ж! она единственная дочь, а отец богатый человек... притом она мила»... — и «гонит прочь другие неуместные мечтанья, отзвучия давно минувших дней». Того ли заслуживала Параша? и что сулит ей союз с таким человеком?

В этом и состоит идея поэмы. Тургенев хотел показать, как бесплодно гибнут *на русской почве в современную ему эпоху* богатые возможности, заключенные в душе Парашы. В эту ночь после прогулки, когда Параша уснула в кресле и во сне видела *его*, поэту кажется, что сатана стоит, опершись на забор, и насмешливо следит за Парашею и ее героем; но нет! он смотрит не на них —

Россия вся раскинулась, как поле,
Перед его глазами в этот миг.
И, как блещат над тучами зарницы,
Сверкают злобно яркие зеницы,
И страшная улыбка проползла
Медлительно вдоль губ владыки зла.

Драма в том, что никакой драмы не произошло. Какой чудесной трагической красотой могла бы расцвести душа Парашы при иных условиях! Еще в начале поэмы, говоря о лице Парашы, предвещавшем страдальческую участь, Тургенев замечает: «Мне было больно и смешно: *ведь в наши дни спасительно страданье*». Но никаких страданий ей не пришлось испытать: едва расцвев, она отцветет в мещанском счастье. Года через полтора они поженились, отец построил молодым обширный и удобный дом, жизнь Прасковьи Николаевны потекла плавно, и даже муж весьма

любил и уважал ее. Правда, она не очень счастлива, ее временами тревожат воспоминания, но и это, конечно, пройдет. «Но — Боже! — говорит Тургенев, —

то ли думал я, когда,
Исполненный немого обожанья,
Ее душе я предрекал года
Святого благодатного страданья!
С надеждами расставшись навсегда,
Свыкался я с суровым отчуждением,
Но в ней ласкал последнюю мечту
И на нее с таинственным волнением
Глядел, как на любимую звезду...
И что ж? я был обманут так невинно,
Так просто, так естественно, так чинно,
Что в истине своих желаний я
Стал сомневаться, милые друзья.
И вот что ей сулили ночи той,
Той летней ночи страстные мгновенья,
Когда с такой тревожной быстротой
В ее душе сменялись вдохновенья...
Мне жаль ее... Быть может, если б рок
Ее повел другой — другой дорогой...

Если переложить эти стихи на прозу, их смысл такой: я давно потерял надежду на мужскую половину моего поколения; расцвет человечности мне казался возможным только в женщине — она, думал я, богатая непосредственным чувством, одна еще может внести жизнь и душу в наше измельчавшее общество. Но я ошибся: ей мешает в этом ее собственная неразвитость и пошлость мужчины. — Вот почему сатана смеется не только над Парашей и ее героем, но над всей Россией. В первом издании «Параша» имела эпиграф из Лермонтова: «И ненавидим мы и любим мы случайно»⁹. Здесь все ударение на *мы* — мы, то есть *наше поколение*.

Вот мысль, которую Тургенев хотел доказать своей поэмой. Очевидно, мы имеем дело с так называемой «гражданской» идеей. Я думаю, никто не будет оспаривать, что это был очень неудачный замысел. Изобразить во всей его внутренней закономерности стихийное явление, и свести эту героическую песнь на гражданскую lamentацию — почти то же, что захотеть привязать веревочку к хвосту кометы. Тургенев и сам чувствовал это несоответствие: формулируя свою «идею» (в приведенных сейчас курсивом стихах), он не решился говорить ясно, — получился какой-то туманный намек. Он начал, тотчас в смущении осекся и поспешил вернуться к тому, что и есть подлинный сюжет его поэмы, — к личности Параше. В результате, как и следовало ожидать, его умничанье пропадает даром: читатель едва замечает «идею», ради которой он так старался, но то, чем он сам был сердечно увлечен — именно расцвет чувства в Параше и судьба ее любви, — встает перед читателем с неотразимой и увлекающей убедительностью живой красоты.

И вот что характерно для «Параши». Влияние сороковых годов, влияние Станкевича, Белинского и др., наложило неизгладимую печать на Тургенева: по существу чуждый всяким гражданским мотивам, чистый художник, т.е. созерцатель, он на всю жизнь усвоил себе сознание обязанности вкладывать в свои произведения общепользную мысль. Все, что он напишет позднее, будет, как и «Параша», — «не без приправы глубоких и значительных идей». В действительности же он всю жизнь будет любить одно: женщину; расцвет женской души навсегда останется главным предметом его интереса, — только это он и будет рисовать с любовью, в силу непреодолимой внутренней потребности. Но со временем «идея» получит большую власть над ним; в угоду ей он каждый раз будет делать вид, что картина женской любви нужна ему только как материал для некоторой идейной демонстрации, и потому он будет рисовать эту картину с видом объективности, которой фактически в нем вовсе нет. Это вносит в тон его позднейших повестей ту нотку художнической неискренности и нечистого отношения к женщине, которая многих чутких людей отталкивает от Тургенева. В эпоху «Параши» идея еще не поработила его, оттого он здесь еще откровенен: он не скрывает своей собственной влюбленности в изображаемую им женщину, — напротив, он подчеркивает эту влюбленность. Это одна из самых очаровательных особенностей «Параши». На всем протяжении поэмы Тургенев устанавливает какое-то *свое* отношение к героине, намеренно окутывая его дымкой неясности, недоговоренности. Можно представить себе, что он сам был соседом Параши и тайно вздыхал по ней. С первых же слов он говорит о Параше:

Она — предмет и вздохов, и забот,
Предмет стихов моих довольно смелых, и пр.

И дальше: глядя на ее руку, я иногда хотел... ее лицо мне нравилось... я больше всего любил ее задумчиво-спокойный взгляд... в этот чудный час я хотел бы встретить вас (о, барышня моя)... я на нее глядел бы целый век, и т.д. И потом эта загадочная строчка: Параша с героем, вечером, идут по саду, и Тургенев вспоминает, как он сам много лет назад ходил по такому саду, мечтая о небывалой женщине и о поздней прогулке, — *И это все сбылось, о Боже мой!* — как будто это он идет с Парашей по саду. И потом, когда Параша отдается любви, поэт с такой нежностью и болью склоняется над нею!

Сон
Ее застиг; во сне явился — он.
Он... грустно мне; туманятся слезой
Мои глаза... Гляжу я: у окошка
Она сидит на креслах...
Невольный страх
Меня томит...

Он лично влюблен в Парашу, как будет потом влюблен во всех своих героинь — и в Лизу, и в Елену, и в Асю, и в Марию Павловну. Но сейчас его влюбленность еще нежна и романтична. Есть время в жизни мужчины, когда молодость с ее чистотой, с ее теплым и доверчивым чувством уже прошла, но холод еще не совсем сковал сердце; жаль ушедшей юности, воспоминание о ней еще свежо, оно умиляет, смягчает душу. В такое время писал Тургенев свою «Парашу». Он вспоминает в ней «блаженство прежних дней», тех дней, когда любовь легко, как птица, расширяет крылья, когда на душе и страстно и светло. Эти дни для него прошли:

Да, вы прошли и не вернетесь вновь,
Часы молитв таинственных и страстных,
Беспечная, свободная любовь,
Порывы дум, младенчески прекрасных...
Все, все прошло, горит упорно кровь
Глухим огнем...

Этой элегической умиленностью — последним отблеском былой чистоты — окрашено его отношение к Параше. Своих позднейших девушек он любит иначе: жадно и скрытно, почти жестоко. Любовь 40-50-летнего мужчины — не та, что в 23-24 года; тут действительно «горит упорно кровь глухим огнем»...

Но важно заметить, что уже в «Параше» сказались — и частью открытое, чем в позднейших повестях — основные черты тургеневского творчества. Уже здесь он старается подчинить элемент созерцания рассудочной идее; уже здесь увлекающий его элемент созерцания — тот же, что и позднее: девушка и первый расцвет ее любви; уже здесь женщине безусловно отдается первенство перед мужчиной за силу ее нераздельного чувства.

Я знаю, что мой взгляд на Тургенева идет вразрез с общепринятым мнением. Самым существенным в его творчестве считают именно «идею». В свое время его идеи действительно входили в умственный оборот и, может быть, сыграли свою роль; теперь от них никому не тепло, они выдохлись давным-давно, а живым и жгучим для всех осталось в его творениях то, что он действительно любил: женщина и ее любовь. Сказать, что певцом женщины сделала Тургенева его чувственность, его эротизм, которого, конечно, нельзя отрицать, — значит еще не все объяснить. Он воспекает не женщину, не ее обаяние; в спокойном состоянии, хотя бы и прекрасная, она оставляет его равнодушным: она представляет для него поглощающий интерес только в ту минуту, когда любовь раскрывает в ее сердце всю полноту напряженного, изумительно-богатого, непочатого чувства. От этого зрелища он не может оторваться, он снова и снова в разных образах вызывает его перед собой, чтобы падать ниц перед солнцем любви, чтобы греть в его лучах свое холодеющее сердце. Отчего это? разве ничто другое не греет его — идеал, мысль, красота природы и искусства? В одном из писем к Виардо Тургенев говорит о волнении, которое вызывает в нем вид зеленой ветки, рисующейся на голу-

бом небе: его волнует именно контраст между этой маленькой веткой, в которой бьется слабая и все же в данную минуту торжествующая жизнь, — и вечной, пустой беспредельностью неба: «Я не выношу неба, но жизнь, ее реальность, ее капризы, ее случайности, ее привычки, ее быстро преходящую красоту, — все это я обожаю». Этот страх перед бесконечностью и ее земным обликом — смертью — никогда не оставлял Тургенева: вот почему он так любил любовь, и именно беззаветную женскую любовь, как высшее на земле воплощение самоутверждающейся жизни. Ему было жутко в этой бесконечности, куда он брошен, почва ускользала у него из-под ног, люди, вещи — все становилось призрачным в его глазах: какое же счастье было видеть это увековечение мгновения, эту торжествующую над беспредельностью полноту человеческого чувства! *Есть* жизнь, не все расплывается, как дым, — вот ее неразложимое ядро: полная счастья и грез душа впервые полюбившей Параши. У Тургенева были очень сложные счеты с бесконечностью, о чем здесь не место говорить; напомним только «Призраки», «Довольно» и последние произведения. Он любил жизнь беспокойно, неуверенно. Этот прославленный реалист вовсе не имел в себе того врожденного и крепкого чувства реальности, какое было, например, у Толстого в первую половину его жизни. Он потому и стал реалистом, что должен был беспрестанно ощупывать действительность, чтобы убедиться, что она еще есть, не рассеялась. В ней были для него элементы более и менее прочные, и из них самым прочным, а потому и самым успокоительным, была женская любовь в момент ее раскрытия.

Но довольно о «Параше». Я ничего не сказал о внешних художественных достоинствах этой поэмы, — да и что сказать? Характеристика не передаст всей прелести ее колорита и деталей. Для меня «Параша» полна поэзии. Лучшее, что было в Тургеневе, полностью сказалось уже здесь, и сказалось так легко, по-молодому задушевно и беззаветно! Позднее Тургенев стал рафинированным художником, знающим эффекты и рассчитывающим их; здесь этого еще нет. Особенно хороши в «Параше» описания природы. Вот для примера одна строфа:

А между тем ночь наступает... В ряд
Вдали ложатся тучи. Ровной мглой
Наполнен воздух... Липы чуть шумят,
И яблони над темною травой,
Раскинув ветки, высятся и спят.
Лишь изредка промчится легкий трепет
В березах; там за речкой соловей
Поет себе — и слышен долгий лепет,
Немолчный шопот дремлющих степей.
И в комнату, как вздох земли бессонной,
Влетает робко ветер благовонный —
И манит в сад, и в поле, и в леса,
Под вечные, святые небеса.

Не говоря уже о верности и прелести целого, как точно подмечены здесь подробности картины! Яблони стоят недвижно, липы ровно шумят, в листве берез точно время от времени пронесется вздох. И самое лучшее — то, что эта отчетливость деталей не подчеркнута, как позднее всюду у Тургенева и как теперь обыкновенно у Бунина, а дана на ходу речи.

Разговор

Если «Параша» — уголок цветущей и благоухающей степи, то «Разговор» — голый и скучный пустырь. «Разговор» написан года полтора после «Параши». В этот промежуток времени произошло важное событие в жизни Тургенева: он познакомился и сблизился с Белинским. Знакомство состоялось еще до выхода в свет «Параши», вероятно, в самом начале 1843 г. В майской книге *Отечественных Записок* Белинский напечатал восторженную статью об этой поэме; в течение ближайшей зимы они сблизились, а летом 1844 г., живя по соседству на даче, сошлись окончательно: здесь Тургенев, по его словам, до самой осени почти каждый день посещал Белинского. «Я полюбил его искренно и глубоко; он благоволил ко мне»⁴. В это время Белинский, по словам Тургенева, был снова поглощен «вечными» вопросами — о существовании Бога, о бессмертии души, о смысле жизни и проч.; но их разговоры касались, разумеется, и других тем, преимущественно литературных. «Лето стояло чудесное — и мы с Белинским много гуляли по сосновым рощицам, окружающим Лесной институт... Мы сажались на сухой и мягкий, усеянный тонкими иглами мох — и тут-то происходили между нами» — *шестичасовые*, как говорит раньше Тургенев, беседы.

В это самое лето и был написан Тургеневым «Разговор»: его «Посвящение» помечено июлем, вся поэма — 20-м августа 1844 г., в Парголово. Мы не можем судить, в какой мере отразилось на этой поэме *содержание* разговоров, которые вели Тургенев с Белинским, но влияние этих разговоров, несомненно, сказалось в общем характере ее. Ни раньше, ни позже Тургенев так не писал; здесь уже не то, что художественный сюжет борется с идеей, — здесь просто нет никакого художественного сюжета, а есть одна голая идея, и больше ничего. Не удивительно, что вместо «поэмы» поучилась безвкусная и нудная рацея, которую даже в первый раз трудно дочитать. «Разговор» писан решительно *invita Minerva*⁵. Весь рой маленьких подмастерьев Музы, обыкновенно с увлечением трудящихся над отделкой художественного произведения, надувшись, покинул поэта; ему ничего не удастся: всякий его образ тускл, описания безжизненны, эпитеты плоски и странны, стих (а это стих Лермонтовского «Мцыри»!) прозаичен и сух.

Старик-отшельник после долгой и горячей молитвы вышел из своей пещеры; день кончается, красота заката, мир и нега, разлитые в природе, умиляют старика. Вдруг из-за кустов показался нежданный гость —

⁵ С приглашением Минервы (лат.).

молодой человек, когда-то, юношей, приходивший к отшельнику. С тех пор прошло много лет, его жизнь «завяла», и вот его опять потянуло к старику. Строфа, в которой Тургенев описывает эту встречу, может служить образцом неумелости и безвкусицы; даже мастерство рисовальщика на этот раз изменило ему — его рисунок здесь до последней степени нескладен, угловат, нелепо-судорожен. Вот эти стихи:

И назвал он себя... Узнал
Его пустынный; быстро встал,
Дал гостю руку. Та рука
Дрожала... голос старика
Погас... Но странник молодой
Поник печально головой,
Пожал болезненно плечом
И тихо вздрогнул.. и потом
Взглянул медлительно кругом,
И говорили взоры те
О безотрадной пустоте
Души, погибшей, как и все:
Во всей, как водится, красе.

Но почему же они ведут себя так странно, зачем разыгрывают эту комическую пантомиму, не произнеся еще и двух слов? — Вот почему: они не просто отшельник и молодой человек, они — *типы двух поколений*; оттого они и ведут себя не как живые люди, а церемониально-глубокомысленно, как подобает их символическому естеству. Так они и на всем протяжении поэмы остаются двумя говорящими абстракциями и ни на минуту не сходят с ходуль.

Идея поэмы, как это сразу видно, заимствована из «Думы» Лермонтова; но это не важно: Лермонтов характеризовал новое поколение только в общих чертах, описательно, — Тургенев изображает его конкретно, рисуя портрет его типичного представителя, и для наглядности еще сопоставляет его со столь же типичным деятелем предшествующей эпохи.

Портрет, нарисованный Тургеневым, в целом совершенно соответствует общей характеристике, которую дал Лермонтов. Этот молодой человек 40-х годов, едва вступив в жизнь, уже инвалид. Он неизлечимо болен. Белинский в статье о «Разговоре» определил его болезнь так: «Болезнь нашего века — апатия чувства и воли при пожирающей деятельности мысли». Это не совсем верно, верна только вторая часть определения. Чувство и воля в этом человеке находятся в постоянном возбуждении, тем более остром, что они никогда не могут достигнуть полноты: их парализует неустанная, болезненно-бессонная, мелочная работа рассудка. Он говорит отшельнику: Бог зажег во мне пытливый дух, но не дал мне силы, меня сгубил бесплодный жар упорных, мелочных страстей... Он рассказывает о своей любви: он любил и был любим, но в лучшие минуты его томила тоска до слез, и, в конце-концов, он без всякой надобности покинул любимую девушку. Он никогда не жил в данной минуте, внутренняя тревога всегда гнала его вдаль. Он ни во что не верит,

презирает людей, ничего не может и не хочет сделать; вера, идеализм, любовь к людям, способность к работе — все убито в нем рефлексией.

Полную противоположность ему представляет старик. Судя по его рассказу, он был здоровая, цельная натура. Он до дна выпивал всякое наслаждение, жил всем существом в каждой минуте, любил беззаветно, восторженно верил в добро, знал упоение борьбы. Ему страшно и больно смотреть на этого хилого юношу. Он думал: нас сменит бодрое, сильное племя, и над родинкой взойдет ясный день; и вот пред ним жалкий представитель этого нового поколения; его надежды жестоко обмануты, мир покрылся тьмою перед ним, он проклинает молодого человека и гонит его от себя. А этот ему в ответ: твои упреки справедливы, но теперь я спрашиваю вас, наши предки: что вы сделали для нас? Можете ли вы сказать: вот насколько вырос народ благодаря нашим доблестным трудам! Нет, и вы, как ваши внуки, спешили на покой после суетливой, но пустой работы. Уж всходит заря над родной страной, но когда раздастся первый крик молодой жизни, — он не долетит до нас:

Не пережив унылой тьмы,
С тобой в могилу ляжем мы —
Замрет упорная тоска;
Но будет нам земля тяжка...

Этими словами о близости дня Тургенев, по-видимому, хотел указать на оторванность образованных («интеллигенции») от родной почвы: страна оживает несмотря на их бессилие, — другими словами, они — отломанная ветвь цветущего дерева.

Этот безнадежный прогноз — итог всей поэмы. Таким образом, «Разговор» оказывается прямым продолжением «Параши»: мысль, выраженная там лишь частично, здесь раскрыта полностью, — именно, мысль о хилости *мужской* части современного Тургеневу поколения. Герой «Разговора» — разновидность того же типа, который представлен героем «Параши», или, вернее, оба они больны одной и той же «болезнью века», но в герое «Разговора» болезнь показана в наиболее острой, окончательно выраженной ее форме.

Здесь не место исследовать, в какой мере Тургенев точно воспроизвел современную ему действительность, т.е. согласуется ли нарисованный им типический портрет со всеми остальными данными, какие представляют история и литература для характеристики психологического типа людей 40-х годов: это — задача историка. История литературы ставит себе иную цель; она рассматривает художественное произведение не как изображение действительности, а как отражение внутреннего мира художника, как акт раскрытия и самопознания его личности; поэтому она не интересуется тем, верно ли поэт воспроизвел картину действительности, — она старается лишь прочитать в произведении художника его вольную или невольную повесть о самом себе. Такова и моя задача в отношении poem Тургенева.

С этой точки зрения «Разговор» не представляет никаких трудностей для понимания: он, можно сказать, слишком ясен, ясен как протокол.

Если бы еще оставалось какое-нибудь сомнение, оно окончательно устраняется «Посвящением», которое Тургенев предпослал своей поэме. Всякое художественное произведение можно сравнить с партитурой, которую прочитает только тот, кто сумеет по ней самой определить ее ключ. Этот *личный* ключ в «Разговоре» не приходится искать: Тургенев сам добросовестно написал его сверху. Вот это «Посвящение»: я уже упоминал о нем выше.

Один перед немым и сумрачным дворцом
Бродил я вечером, исполненный раздумья;
Блестящий пир утих; дремало все кругом —
И замер громкий смех веселого безумья.
Среди таинственной, великой тишины
Березы гибкие шептались боязливо,
И каменные львы гляделись молчаливо
В стальное зеркало темнеющей волны.
И спящий мир дышал бессмертной красотой...
Но глаз не подымал и проходил я мимо;
О жизни думал я, об Истине святой,
О всем, что на земле во век неразрешимо.
Я небо вопрошал... *и тяжело было мне —*
И вся душа моя пресытилась тоскою...
А звезды вечные спокойной чередой
Торжественно неслись в туманной вышине.

Это — программа поэмы: то же противопоставление минувшей эпохи с ее беззаветным и беспечным отношением к жизни и нового человека, внутренне разорванного; и здесь Тургенев прямо называет *себя* одним из таких новых людей. Он говорит *о себе*, и его исповедь заключает в себе две части: во-первых, признание некоторого факта, во-вторых, объяснение этого факта. Когда человек говорит: мне тяжело, моя душа пресыщена тоскою, он этим только констатирует свое душевное состояние, и тут нет места ни критике, ни спору. Другое дело — объяснение. Чем обусловлена тоска Тургенева? Он сам говорит — неразрешимостью последних вопросов. Но так ли это? Не было ли, наоборот, самое его углубление в эти вопросы — симптомом, а вовсе не причиной его болезни? А к тому же, эти размышления «о жизни, об Истине святой, о всем, что на земле во век неразрешимо» могли быть навеяны Тургеневу его беседами с Белинским, которого как раз в это лето, когда писался «Разговор», более всего занимали «те вопросы, которые, не получив разрешения или получив разрешение одностороннее, не дают покоя человеку, особенно в молодости: философические вопросы о значении жизни, об отношениях людей друг к другу и к Божеству, о происхождении мира, о бессмертии души, и т.п.» («Воспоминания о Белинском»); эти-то вопросы они преимущественно обсуждали в своих долгих беседах. Как бы то ни было, *объяснению* Тургенева нельзя придавать большой цены. В самой поэме он ничего не говорит о причинах болезни, а дает только ее подробную клиническую картину; и по

отношению к нему самому для нас важен только самый факт его болезненного состояния.

Историк расскажет нам, что этой «болезнью века» страдал не один Тургенев, но большая часть передовых людей его времени; он приведет целый ряд аналогичных свидетельств, от «Думы» Лермонтова (1838 г.) до «По поводу одной драмы» Герцена (1842 г.), где эта болезнь описана почти теми же словами, как у Тургенева; он приведет и самые эти слова о рефлексии, кончающиеся признанием: «вместо того чтоб наслаждаться жизнью, мы мучимся». Весь «Разговор» есть одна сплошная жалоба, личная жалоба Тургенева на боль этой внутренней разорванности, в каждой строке его слышится страстная тоска по непосредственности, по цельности. Он чувствует себя отщепенцем от природы; мир дышит бессмертной красотой, звезды спокойной чередой торжественно несутся в вышине, — а его ничто не радует, он бродит праздно, не подымая глаз. В нем непоправимо нарушено естественное равновесие душевных сил; как рак истощает человека, так в нем рассудок поглощает все соки личности; бесплодная рефлексия разлагает всякое переживание и тем обессиливает его действие на душу: *вот почему действительность призрачна для него* — и отсюда же, разумеется, утрата вкуса к жизни. Его изнурует *der dialektische Vampir des inneren Menschen**.

Стихотворение «Толпа», написанное незадолго до «Разговора» (1843), не оставляет сомнения, что в герое этой поэмы он изображал самого себя: обе характеристики совпадают абсолютно. Достаточно привести несколько строк из «Толпы», чтобы это стало ясно.

Среди людей, мне близких... и чужих,
Считаюсь я без цели, без желанья.
Мне иногда смешны забавы их,
Мне самому смешней мои страданья...
Страданий тех толпа не признает...

Он презирает эту тупую, сытую толпу и скрывает от нее свои мысли и чувства, а мечтать про себя или беседовать с друзьями — это ребячество он давно оставил, —

А потому... мне жить не суждено,
И я тяну с усмешкой торопливой
Холодной злости, злости молчаливой,
Хоть горькое, но пьяное вино.

Итак, я говорю, что та «болезнь века», которую Тургенев изобразил в характерах героя «Параши» и героя «Разговора», была прежде всего болезнью самого Тургенева. Верно ли он обобщил ее, распространив с себя на всех, этот вопрос нас здесь не занимает; во всяком случае, он исходил из наблюдений над самим собой. Это подтверждается всеми отзывами о Тургеневе, какие дошли до нас от того времени, то есть от первой половины 40-х годов. Нам говорят, что он отталкивал от себя людей origi-

* Дialeктический вампир внутреннего человека (нем.).

нальничаньем, неискренностью, цинической насмешливостью, деланным презрением к толпе, что через все проявление его существа проходил какой-то необъяснимый фальшивый тон: все это были признаки внутренней неуравновешенности, постоянного *сознания своей личности*. Характеристика молодого Тургенева, которую дает Анненков¹⁰ («Молодость И.С. Тургенева»), местами точно совпадает с портретом героя «Параши», — например, когда Анненков говорит: «Он осмеивал тихие и искренние привязанности, к которым иногда сам приходил искать отдыха и успокоения, глумился над простыми сердечными верованиями, начало и развитие которых, однако же, тщательно разыскивал, примеривал к себе множество ролей и покидал их с отвращением, убеждаясь, что они показались всем не делом, а гениальничанием, и скоро забывались»; эти строки — почти пересказ тех строф «Параши», где автор знакомит читателей со своим героем. Тургенев умел тонко наблюдать и анализировать свою «болезнь». В статье о переводе «Фауста» Вронченко¹¹, написанной тотчас после «Разговора» (напечатана в январской книге *Отечественных Записок* за 1845 г.), он описывает ее с уверенностью знатока: «Мефистофель — бес каждого человека, в котором родилась рефлексия; он воплощение того отрицания, которое появляется в душе, исключительно занятой своими собственными сомнениями и недоумениями... Он едок, зол и насмешлив; люди, которые, по словам Пушкина, встречаются с этим демоном, страдают, но их болезненные страдания не возбуждают нашего глубокого участия». И дальше Тургенев как бы тайно намекает на обе свои поэмы: «Притом, сколько таких страдальцев, поносившись со своим горем, как «с писаной торбой», внезапно превращаются в добрых и здоровых пошлецов»: это герой «Параши»; «Да и те из них, которые до конца дней своих вянут и сохнут, как надломанная ветка, — признаемся откровенно, — и те возбуждают в нас одно лишь преходящее сожаление»: эта вторая разновидность — герой «Разговора». Сам Тургенев не стал ни тем, ни другим, но он *был* и тем, и другим, соединяя в себе и пошлые, и трагические стороны этого внутреннего разлада.

Установив этот факт, мы приобретаем важное средство к распознаванию закономерности многих черт в личности и творчестве Тургенева, которые до сих пор могли казаться необъяснимыми или разрозненными. Мы понимаем теперь зависть и обаяние, которые внушал ему Станкевич, эта благодатно-цельная, гармоническая натура. Как известно, Станкевич послужил Тургеневу прообразом для Покорского; но, кажется, в литературе еще не указывалось, что и образ Станкевича, и даже отчасти его биография (история его разрыва с Бакуниной) дали Тургеневу материал для «Андрея Колосова». Эта первая прозаическая повесть Тургенева, написанная в том же году, что и «Разговор» (1844), имеет для нас особенную ценность, потому что она есть не что иное, как иллюстрация к тогдашним размышлениям Тургенева о его душевной болезни. Здесь выведены два молодых человека: Колосов и сам рассказчик. Колосов — воплощенная гармония духа: ясный, свободный, счастливый человек, без тени фальши; каждый его поступок и каждое слово легко и свободно, но вместе с тем непреодолимо вытекает из неведомой глубины его духа, и сам он не размышляет о своих чувствах; рефлексия ему совершенно чуж-

да, — он просто следует своему чувству, словно исполняя закон природы. А самого себя рассказчик рекомендует в следующих словах: «Я принадлежу к числу людей, которые любят размышлять о собственных ощущениях, хотя сам терпеть не могу таких людей»: точь в точь как Тургенев. И вот оба выявляют свое естество на одном и том же жизненном деле: оба любят, и заходят далеко в своей любви, и оба должны порвать. Но как бесконечно различны их чувства и поступки! Колосов любит ясно, наслаждается своей любовью, но и остается свободным в ней; а когда его чувство гаснет, он так же просто порывает, без угрызений, без крикливой фальши, не поддаваясь «мелкому самолюбию — мелким хорошим чувствам: сожалению и раскаянию». Напротив, рассказчик за все время своего романа не знает ни одной безмятежной минуты; он непрерывно роется в своих чувствах и предается «различным соображениям»: во-первых, его мучит мысль, что он не любим, и т.д.; во-вторых, его радует доверенность Вари; в-третьих, в-четвертых, и проч. Он любит как-то рабски, жалко, мизерно, — и, когда наступает время порвать с девушкой, он делает это некрасиво, с ложью и трусостью; и в результате он сам резюмирует: «Я разыграл плохую, крикливую и растянутую комедию, а он (Колосов) так просто, так хорошо прожил это время». Поистине, в лице этого рассказчика Тургенев не пощадил себя; зато каким ореолом окружен Колосов! Он прекрасен, и обаянию его красоты поддаются все; самое его присутствие придает стройность и изящество беседе и веселью. «Вы не можете себе представить, как охотно все мы покорялись этому человеку. Мы как-то невольно любовались им», — говорит рассказчик; в 1856 году Тургенев то же самое скажет о Станкевиче: «Невозможно передать словами, какое он внушал к себе уважение, почти благоговение»⁵: такова власть благодати. Сам рассказчик, конечно, влюбляется в Колосова, как в женщину, — как Тургенев в Станкевича, и в обоих случаях Станкевич-Колосов, ровно ласковый со всеми, сначала равнодушен к своему поклоннику и только позже сближается с ним.

Так Тургенев, исходя из личного опыта и из размышлений о самом себе, пришел, путем субъективно-заинтересованного наблюдения, к тому сложному обобщению, результатом которого явился тип «лишнего человека». В позднейших повестях Тургенева, где этот тип уже объектирован и живет своей самобытной жизнью, нелегко подметить те личные элементы, из которых он образовался. «Параша» и «Разговор» чрезвычайно облегчают эту задачу: здесь мы можем наблюдать самый процесс отделения типа от личности его творца. Теперь мы можем понять и ту, странную на первый взгляд, мысль Тургенева о двойственности образованного русского общества, которая, как мы видели, проведена уже в «Параше» и которой он остается верен всю жизнь. Он делил состав этого общества именно по признаку внутренней цельности: направо женщина, прекрасная и сильная в своей непосредственности, налево — дряблый, путающийся в своих чувствах, обезволенный рефлексией мужчина.

Помещик

«Помещик», написанный в 1845 г., есть *сатирико-физиологическая* поэма или сатирический эпос: рассказ о том, как сытый, самодовольный, живущий одной утробой помещик, пользуясь временной отлучкой своей грозной супруги, замыслил съездить к веселой вдове по соседству, вроде того, как кот подбирается к крынке, чтобы лизнуть запретной сметаны; как в дороге ломается ось у тарантаса, как неожиданно налетает, возвращаясь, жена, и мгновенно сообразив преступный умысел супруга, с грубым окриком усаживает его, виновато-покорного в свой экипаж и увозит обратно домой. Поэма написана легким и местами красивым стихом и, как жанровая картинка уездных нравов очень не дурна. Но сатира Тургенева поверхностна и пресна; там, где она впадает в иронический тон, она сбивается на дешевую карикатуру, например, в таких местах (помещик утром за чаем):

Он кушал молча, не спеша;
Курил, поглядывал беспечно...
И наслаждалась бесконечно
Его дворянская душа

...коротенькие ручки
Сложив *умильно* на брюшке,
Помещик подошел к реке...

Там же, где Тургенев хочет подняться до высокой сатиры, он достигает еще меньшего эффекта, потому что за его сатирую не чувствуется страстного одушевления; такова, например, строфа, где, описывая кабинет помещика, он, по поводу гипсового бюста, стоящего на шкафу, внезапно раздражается негодованием:

Увы! бессильно негодуя,
На лик задумчивый гляжу я...
Быть может, этот истукан —
Эсхил, Сократ, Аристофан...
И перед ним уже седьмое
Колено тучных добряков
Растет и множится в покое
Среди не чуждых им клопов!

Только одно место поэмы действительно заслуживает внимания. Среди безотрадных картин провинциальной пошлости опять, как в «Параше», встает перед Тургеневым лечезарный образ девушки, способной на страданье, — его «последняя мечта»: если *она* не выведет русское образованное общество на путь человечности, то все пропало. Во всей поэме только эти две строфы (в описании уездного бала) дышат истинным одушевлением:

Но вот среди толпы густой
Мелькает быстро перед вами
Ребенок робкий и немой,
С большими грустными глазами.
Ребенок!.. Ей пятнадцать лет.
Но за собой она невольно
Влечет вас... За нее вам больно
И страшно... Бледный, томный цвет
Лица, — печальный след сомнений
Тревожных, ранних размышлений,
Тоски, неопытных страстей,
И взгляд внимательный, — все в ней
Вам говорит о самовластной
Душе... Ребенок бедный мой!
Ты будешь женщиной несчастной...
Но я не плачу над тобой...
О, нет! пускай твои желанья,
Твои стыдливые мечты
В суровом холоде страданья
Погибнут... не погибнешь ты.
Без одобренья, без участия,
Среди невежд, осуждена
Ты долго жить... Но ты сильна,
А сильному не нужно счастья...

Андрей

Тертуллиан сказал: *Sunt in amore gradus, — femina in summo stat*¹². Это убеждение, в те годы, о которых идет речь, было у Тургенева больше, чем мыслью: оно имело для него острый, поглощающий личный интерес. Я оставляю в стороне чувственную основу его тяготения к женщине; важно то, что женщина занимала совершенно исключительное место в его мироощущении и сознательном мышлении. В его сложном отношении к ней неразрывно переплелись троякого рода нити: психологическая, метафизическая и социальная. Мучительно страдая от собственной раздвоенности, он обожал в ней красоту и силу непосредственного чувства, *природной цельности в человеке*; далее, изнуряемый призрачностью всего сущего (а это чувство было в нем следствием той же раздвоенности), он находит хотя бы минутную отраду в зрелище цельной женской любви, как *единственной неразложимой реальности*; наконец, в своих размышлениях о родной стране, признав раздвоенность и внутреннюю хилость, которые ощущал в себе, общим признаком всей мужской половины своего поколения, он, естественно, должен был видеть в здоровой цельности женщины единственный залог правильного общественного развития,

¹² В любви есть ступень, — женщина стоит на самой высшей (лат.).

единственный фермент человечности, рождающейся в страдании или, как сказали бы теперь, в «душевной драме».

Из этого круга идей взяты, как мы видели, темы трех первых поэм Тургенева. К ним непосредственно примыкает «Андрей», писанный в 1845 г., вероятно, после «Помещика», помеченного мартом этого года. Здесь Тургенев вернулся к тому же сюжету, который был им разработан в «Параше», т.е. к своей заветной мысли о превосходстве женщины над мужчиной, обнаруживающемся всего больше в любви; но теперь он уже считал возможным придать этому положению более общий смысл, удалив все временные, исключительные условия. В «Параше» и герой, и героиня — квалифицированные типы: он — человек, изъеденный рефлексией, она — глубокая, богатая душевными силами натура; таким образом, Параша имеет двойной шанс превосходства над героем. Теперь Тургенев произведет эксперимент любви над двумя средними и равными натурами, и результат будет тот же, чем и обнаружится известная универсальность закона. Эта перестановка вопроса явилась у Тургенева, очевидно, результатом двойного умственного процесса: во-первых, большой опыт позволил ему обобщить первоначальную идею; во-вторых, тот же опыт заставил его отказаться от ложной символизации идеи и вступить на путь реализма. В этом отношении «Андрей» представляет в творчестве Тургенева громадный шаг вперед. Все главные лица его первых трех поэм — абстрактные символы, носители различных частей идеи: герой и героиня «Параша», старик и молодой человек в «Разговоре», помещик — все это не индивидуальные, а типологические образы; индивидуализация выступает в этих поэмах только там, где не замешана идея, т.е. в обрисовке второстепенных действующих лиц. Напротив, в «Андрее» обобщение идеи идет об руку с реализмом формы; здесь не только муж героини (второстепенное действующее лицо), но и она сама, и Андрей — не голые символы, а живые люди, вполне обыкновенные и вполне своеобразные каждый по-своему. В этой поэме Тургенев впервые нашел свою манеру — манеру бытового реализма, так что «Андрей» является звеном, соединяющим его первые поэмы со всем длинным рядом его позднейших повестей и романов из жизни русского образованного общества.

И здесь я опять должен сказать то же, что раньше сказал о «Параше»: «Андрей» свежее, наивнее и чище, чем эти позднейшие повести о любви; вместе с тем он в художественном отношении бесконечно выше «Параша», потому что любовь Параша есть схема девичьей любви, тогда как Андрей и Дуня влюбляются и любят индивидуально. Будь «Андрей» более сжат (в нем около 130 восьмистрочных строф и очень мало действия), его надо было бы признать одной из лучших повестей Тургенева по поэтичности колорита, по тонкости психологии и меткой изобразительности. Я излагаю здесь только мое личное впечатление; эстетический разбор этой, как и остальных поэм, не входит в мою задачу: он требует особого исследования, параллельного тому, которое предлагается здесь.

Фабула «Андрея» так же несложна, как фабула «Параша». Действие происходит в уездном городе; Андрей, молодой человек из дворян, влюбляется в молоденькую жену одного из местных обывателей, «неслужащего дворянина», и встречает взаимность, но, не решаясь идти против мне-

ний света, боясь и ее обречь на позор, после некоторого колебания уезжает; вот и все.

Тургенев приложил все усилия к тому, чтобы сделать Андрея средним, нормальным типом русского человека своей эпохи. До сих пор он изучал реакцию на любовь мужчин, заеденных рефлексией; теперь он намеренно берет человека, чуждого рефлексии — и это обстоятельство он усиленно ставит на вид. Андрей характеризуется не положительно, а в своих отрицательных особенностях — по контрасту с теми «героями времени», героями «Параши» и «Разговора»: он — человек *без* разочарования, *не* влюбленный в отчаяние, *не* лелеющий своего страдания, он *не* хотя занимается собою, *не* важничает, *не* бранит людей и ничего не презирает. Это добрый, честный, немного застенчивый, склонный к мечтательности человек, ничем не замечательный, но здоровый, с сердцем на надлежащем месте. Такой же средний тип и Дуня. В ней нет ничего демонического; «дар страдания» ей совершенно чужд; она безмятежно любит мужа, держит дом в порядке, в ней много «здорового рассудка». До встречи ни она, ни Андрей не помышляли о любви; но они молоды и полны нерастраченных сил, а муж пошел и скучен. Любовь разгорается ровно с обеих сторон, и наконец, наступает минута, когда оба осознают свое чувство. Здесь-то сразу и обнаруживается различие. Дуня раздражается *сладкими* слезами, как в жизни плачут только раз:

*Она не вспомнила, что никогда
С Андреем ей не жить, что не свободна
Она, что страсти слушаться — беда,
И что такая страсть или бесплодна,
Или преступна... Женщина всегда
В любви так бескорыстно-благородна,
И предаются смело, до конца,
Одни простые женские сердца.*

Другое дело Андрей; как он ни простодушен, этой цельности в нем нет:

*все предвидел он: позор борьбы,
Позор обмана, дни тревог и скуки,
Упрямство непреклонное судьбы,
И горькие томления разлуки,
И страх, и все, чем прокляты рабы...
И то, что хуже-хуже всякой муки:
Живучесть пошлости...*

Конечно, говорит Тургенев, есть и другой выход; есть сильные люди, равнодушные к тому, «чем сердцу милы *дозволенные* радости людей»: они живут на свободе и в «могуществе спокойного сознанья», просто, не чувствуют цепей. Но — «Андрей героем не был»: он за себя и за нее трусливо отрекается от счастья. Тургенев показывает нам обоих спустя три года. Сломлен страданьем, Андрей без цели скитается по Европе: «он не за-

был... забыть не в нашей власти!» В Милане он неожиданно получает письмо от Дуни, и это письмо — его приговор. Он не любил ее! Если бы он любил, разве он мог бы оставить ее в жертву двойной муки — разлуки с ним и пошлости ее уездной жизни? В то время, как она вся вверялась ему, он колебался и рассуждал, обманывая себя сознанием своего благородства; а ему недоставало не жесткости, не смелости, а просто любви. Так вместо свободы и счастья и просветляющего страдания для обоих, что *могло бы* родиться из их любви, родилось рабское, мещанское горе, какое-то медленное удушье, бессмысленное, унижительное; и виноват в этом — мужчина, точнее — русский мужчина. Тургенев первоначально озаглавил эту поэму: «Любовь», это — история типичной, *средней* любви на русской почве. Любовь для Тургенева — только реактив, дающий ему возможность определить сравнительную упругость и силу мужской и женской души; и его вывод здесь, как и в прежних случаях, всецело в пользу женщины: это его крепчайшее и субъективно-центральное убеждение.

Я, конечно, далеко не исчерпал художественного содержания poem Тургенева, да это и не было моей целью. Мне нужно было только исполнить по отношению к ним первую и главнейшую задачу историка литературы, именно найти их *личный ключ*, — а такой ключ, как сказано, должен и может быть подыскан для всякого художественного произведения. Разбор этих poem приводит к заключению, что основным фактом душевной жизни Тургенева в первой половине 40-х годов было болезненное чувство своей внутренней разорванности. Это чувство было в нем так исключительно остро, так преобладало над всеми другими, что определило его сознательный критерий нормального и ненормального, добра и зла: ненормально всякое существо, лишенное внутренней цельности (я и вся мужская половина моего поколения), нормален только тот, в ком есть эта цельность (Станкевич и всякая девушка).

Этот вывод кажется на первый взгляд исторически-невероятным. Ведь, идею внутренней цельности, как мерила душевного здоровья, написало на своем знамени славянофильство и именно в те самые годы, когда Тургенев сочинял свои поэмы. Близость Тургенева к этому кругу идей бросается в глаза. Что же это: значит, Тургенев был славянофилом? Но историк не найдет здесь ничего особенного. Он сопоставит тургеневскую тоску по цельности с целым рядом аналогичных явлений той эпохи, — с жаждой самозабвения в поэзии Огарева, с заветом Станкевича — охватывать жизнь разом, из живого непосредственного чувства, с грустным раздумьем, проходящим красной нитью через «Дневник» Герцена (1842-1845 гг.) о том, что мы не умеем жить всем существом в каждой данной минуте; он покажет, что это болезненное чувство во внутреннем распаде было общее всему поколению, и, может быть, он сумеет доказать, о чем мы теперь только в общем догадываемся, что славянофильство и западничество психологически были лишь двумя различными, на различных метафизических основаниях, путями к выходу из этой общей всему поколению муки внутреннего распада.

Как бы то ни было, правильность вывода неоспорима, и в этом — главное значение поэм для истории творчества Тургенева: его душевный недуг и его сознание этого недуга выступают здесь яснее, нежели в его позднейших произведениях. И понятно почему: во-первых, в те годы (1843-1845) Тургенев как раз переживает период осознания собственной личности, какой неизбежно переживает всякий мыслящий человек на рубеже между юностью и зрелым возрастом, и потому чувствовал свой недуг несравненно острее, чем в поздние годы, когда постепенно, как и всякий человек, привык к себе, сжился со своими склонностями и недостатками; во-вторых, и самое его литературное творчество, вначале сравнительно непосредственное, со временем осложнилось множеством не личных мотивов: гражданскими и гуманитарными идеями, бытовой фотографичностью (влияние физиологической беллетристики 40-х годов) и пр., и оттого уже менее ясно отражало в себе личность самого художника. Что состояние и мысль, о которых идет речь, не могли исчезнуть у Тургенева и позднее, за это порукою самое существо дела. И они действительно отразились в его дальнейшем творчестве — не только косвенно: делением русского общества на две части по признаку внутренней цельности и культом влюбленной девушки, — но и непосредственно, чего мы, может быть, и не подозревали бы, если бы поэмы не дали нам в руки конец этой нити — одной из главных, какие образовали «основу» тургеневского творчества. Впоследствии эта нить обыкновенно бывала переплетена с другими или заткана почти до неузнаваемости (хотя пристальный анализ несомненно обнаружит ее присутствие во всех лучших произведениях Тургенева); но по временам она опять выступала наружу, и притом на протяжении всей его литературной деятельности. В подтверждение моей мысли укажу на «Поездку в Полесье» (1857 г.) и «Живые мощи» (напечатаны в 1874 г.).

Я говорил уже, что чувство внутреннего распада сопровождалось у Тургенева чувством своего распада с жизнью, с природой. Когда наряду с естественным чувственно-волевым центром личности образуется в человеке и другой, незаконный центр — рассудка, тогда цельность впечатлений исчезает; непосредственное восприятие действительности становится невозможным, так как оно в самом зародыше разбивается рассудочным анализом. Оттого такой человек теряет чувство реальности: в нем испорчен самый механизм, которым субъект непосредственно воспринимает реальность вещей. Отсюда развивается тяжелая метафизическая тоска. В то время, как здоровый человек инстинктивно ощущает законность своего существования и без рефлексии течет в общем потоке бытия, человек, раздвоенный внутренне, силится разумом вправить себя в общее русло, мучится вопросом о смысле жизни или сознанием ее бессмысленности и, чувствуя себя не органической частью целого, а отщепенцем, *видит* это целое перед собой и *боится* его. Именно это состояние раздвоенной души с удивительной отчетливостью изображает «Поездка в Полесье». Тургенев выводит перед нами вереницу здоровых, внутренне цельных людей, которые *спокойно* живут в дремучем бору Полесья; эта «первобытная, нетронутая сила» их не пугает: они просто не видят ее, потому что они — в ней, они органически с нею едины; мы ска-

зали бы: космическая жизнь непосредственно циркулирует в них, как воздух в наших легких. Но вот вошел в это нетронутое царство природы он, Тургенев, человек с раздвоенной душой, выпавший из природного строя. Он разумом — вне ее, *и оттого он видит ее лицо*. Оно ужасно, кровь стынет в его жилах; это не лицо матери, а холодное и грозное лицо бесстрастного владыки. Ему трудно вынести этот взгляд «вечной Изиды»; в его сердце неотразимо проникает чувство одиночества, своей слабости и ничтожности, его душа никнет и замирает в ощущении «непрестанной близости смерти».

Если этот страх — один из симптомов болезни, то вот и другой, не менее обыкновенный: чувство болезненности прошлого. Это чувство знают многие люди. Эта боль воспоминания чужда здоровому духу, потому что он всем существом жил в каждом мгновении, но кто жил ушибно, — а так живет всякий раздвоенный дух, — тому позднее жестоко мстят не до дна изжитые минуты, мстят именно этим чувством бесплодно-прожитой жизни, незаметно ушедших и неиспользованных дней. Оставшись один в дремучем бору, охваченный веяньем смерти, Тургенев вдруг, «как бы повинувшись таинственному повелению», начинает припоминать свою жизнь. «Я сидел неподвижно и глядел, глядел с изумлением и усилием, точно всю жизнь свою я перед собою видел, точно свиток развивался у меня перед глазами. О, что я сделал! невольно шептали горьким шопотом мои губы. О, жизнь, жизнь, куда, как ушла ты так бесследно? Как выскользнула ты из крепко-стиснутых рук? Ты ли меня обманула, я ли не успел воспользоваться твоими дарами?.. О, неужели нет надежды, нет возврата?» — Так *страхом и раскаянием* наказывается внутренний распад. Цельное существо не знает ни того, ни другого, — ни прошлое, ни будущее не мешают ему жить в настоящем⁶. Именно так живет Ефрем, которого Тургенев может быть с умыслом противопоставил себе в этом рассказе.

Надо удивляться художественной силе Тургенева, которая позволила ему, каким он был, представить в «Живых мощах» противоположный себе полюс *абсолютной цельности духа*. Картина, изображенная в этом рассказе, имеет мировое значение. Тургенев показывает нам человека, который, находясь в исключительных условиях, сумел окончательно истребить в себе *второй* центр душевной жизни — рассудок. Это был акт самосохранения, подобно тому, как ящерица отрывает свой ущемленный хвост. Ось рассудка — личное «я»; перебирать обрывки личного прошлого, праздно пересматривать бедные сокровища настоящего, предугадывать возможности будущего — такова повседневная работа ума. Лукерье в ее положении эти картины кинематографа могли доставлять только острое страданье, — и она подавила в себе рассудок: «Я так себя приучила: не думать, а пуше того — не вспоминать». Рассказчик прерывает ее характерным для Тургенева вопросом: «Как ты можешь помешать, чтобы мысли тебе в голову не шли?» — чего не отдал бы он за это уменье! — И она отвечает: «а так, лежу я себе, лежу полеживаю — и не думаю; *чую, что жива, дышу — и вся я тут*. Смотрю, слушаю». Удивительные слова! Откуда Тургенев мог узнать это? — И вот, когда умолкло однообразно-тревожное дребезжание рассудка, которое дробит и заглушает музыку

сфер, — смотрите, как преобразилась Лукерья. Ее ужасная жизнь не только сделалась безбольной, — нет, гораздо больше того: ее душа стала как сообщающийся сосуд с космосом. Свободно и легко входят в нее волны мировой жизни — звуки, запахи. «Крот под землею роется — я и то слышу. И запах я всякий чувствовать могу, самый какой ни на есть слабый... Пчелы на пасеке жужжат да гудят; голубь на крышу сядет и заворкует; курочка-наседочка зайдет с цыплятами крошек поклевать; а то воробей залетит или бабочка — мне очень приятно». Она не любит жизни, любить можно только то, что вне нас: она, заглушив в себе рассудок, слилась с жизнью. И эта жизнь, так непосредственно циркулирующая чрез ее душу, — какими дивными видениями она сказывается в ней! Я не смею пересказывать ее сновидений (Тургенев сообщает их три), — они полны нездешней красоты и нездешнего смысла; во сне ей сообщается и срок ее смерти. И не только во сне, — она и наяву слышит неземные голоса: «Лежу я иногда так-то одна... и словно никого в целом свете кроме меня нету. Только одна я — живая! И чудится мне, будто что меня осенит... Возьмет меня размышление — даже удивительно!.. Придет словно как тучка, прольется, свежо так, хорошо станет, а что такое было — не поймешь!»

Тургенев изобразил здесь не индивидуальный случай, а классический образец свободного духа. Этот закон был хорошо известен индийским мудрецам. «Это одна из важнейших доктрин *gnani*, — говорит Карпентер¹³, — что власть изгонять мысль, а если понадобится, то и убить ее на месте, *должна* быть достигнута. Разумеется, искусство это требует практики, но, раз достигнутое, оно, как и всякое другое искусство, теряет все, что в нем было таинственного и трудного. И оно достойно усилий. Можно, в самом деле, сказать, что жизнь собственно и начинается только тогда, когда эта способность завоевана... Она не освобождает человека от умственных мук (составляющих по меньшей мере девять десятых всех страданий жизни), но она дает ему такую концентрированную силу в умственной работе, которой раньше он совершенно и не знал». По окончании каждой систематической умственной работы, когда другой пока нет, «машина должна стать, — стать совершенно. Тогда наступает очередь знания, которое нисходит на нас уже независимо от мысли: когда шум работы в мастерских затих, в раскрытое окно слышны тихие звуки долины и далекого морского берега — неясный отзвук более божественного знания, растущего по мере того, как биение мысли затихает, — необыкновенные озарения, необыкновенные понимания и ощущения... Сперва они кажутся чудесными, но это не так. Ничего чудесного нет в них, потому что они всегда тут, как звезды всегда на небе. Если и есть тут чудо, то это наше поразительное невнимание к ним. В этом... космическом сознании человека скрыты мельчайшие, самые разнообразные и широко хватающие озарения и проникновения — некоторые из них своей быстротой и тонкостью превосходят все, что есть в первичном индивидуальном сознании, — но мы не обращаем на них внимания, так как мысль, как клоун, всегда поет и кувыркается пред нами и мешает нам слышать»⁷. Эти строки — точно обобщенное истолкование образа Лукерьи из «Живых мощей».

Было бы величайшей ошибкою выводить из моих слов, будто я считаю Тургенева врагом мысли. Всякий знает, что он преклонялся пред культурою, пред наукою, пред интеллектуальными ценностями. Здесь не место разбирать этот сложный вопрос — как уживался в нем культ мысли с тоскою по душевной цельности. По-видимому, он делил всю сферу мысли чисто механически на две группы: на систематическое и целесообразное мышление, которое есть благо, и на бесплодную рефлексию, то есть праздное и беспорядочное вращение мысли вокруг собственного я, что есть зло.

Часть II. Мечта и мысль

1. Entbehren sollst du*

Во избежание критики творчество писателя-художника обычно уподобляется английскому парку: чистые и прямые дорожки, стрелой убегающие вдаль, ровный газон среди тенистых деревьев, прекрасные клумбы и беседки. Этот удобный и приятный образ легко внедряется в память; и читатель, раскрывая книгу художника в досужий час, уже уверенно мнит себя празднично-гуляющим по чудесному парку. Он приводит сюда и своих домочадцев или воспитанников; за чайным столом или в классной комнате он приглашает их дивиться изобретательности садовника и наслаждаться красотой пейзажей. Но ты войди сам в творение поэта, окунись горячим сердцем в его образы и созвучия, — не английский парк предстанет тебе, но откроется вид сурового и дикого края, где ничто не развлечет и не успокоит тебя; смотри, как бы не потерять и последний остаток беззаботности, какой еще есть в тебе. Но так должен входить сюда лишь тот, кто жаждет научиться трудному искусству быть самим собою.

И вот мне суждено снова рыскать по дебрям самобытного духа и рассказывать, что открылось в нем моим глазам.

* * *

Малой стаей высятся над морем вершины утесов: это юность, 16-18 лет. Но работа вулканических сил продолжается неустанно. Снова, спустя годы, плывем мимо: уже не скалы — целый остров поднялся над гладью морской. Теперь можно пройти его из конца в конец и разглядеть устройство его поверхности; лет в 30 мировоззрение человека окончательно определилось. Причалим же и выйдем на остров: Тургенев стоит исследования.

Как горная цепь пересекает иной остров от края до края, так через все мировоззрение Тургенева во вторую половину его жизни проходит одна важная мысль. Ее-то надо прежде всего проследить.

* Отречься должен ты (нем.).

Все помнят стихотворение в прозе «Природа». Величавая женщина в волнистой, зеленоцветной одежде, с темными, грозными глазами, с зычным голосом, подобным лязгу железа, — она своим видом вселяет в душу смертного благоговейный леденящий страх. Ей нет дела до личности, и человек, с его разумом, с его стремлением к добру и справедливости, ей не дороже блохи. «Все твари мои дети, — говорит она человеку, — и я одинаково о них забочусь — и одинаково их истребляю... Я не ведаю ни добра, ни зла... Разум мне не закон — и что такое справедливость? — Я тебе дала жизнь — я ее отниму и дам другим, червям или людям... мне все равно... А ты пока защищайся — и не мешай мне!»

Другое стихотворение в прозе — разговор двух Альпийских вершин: там, внизу, — пестро, мелко; синеют воды, чернеют леса; среди скученных горами камней копошатся козявки — люди. Проходят тысячи лет — минуты: яснее стало внизу, меньше видать козявок; еще тысячи лет, и все застыло; везде ровный снег и лед.

А вот строки из «Поездки в Полесье». «Из недра вековых лесов, с бессмертного лона вод поднимается тот же голос: «Мне нет до тебя дела, — говорит природа человеку, — я царствую, а ты хлопочи о том, чтобы не умереть...» Трудно человеку, существу единого дня, вчера рожденному и уже сегодня обреченному смерти, трудно ему выносить холодный, безучастно устремленный на него взгляд вечной Изиды; не одни дерзостные надежды и мечтанья молодости смиряются и гаснут в нем, охваченные ледяным дыханием стихии; нет, вся душа его никнет и замирает; и чувствует, что последний из его братьев может исчезнуть с лица земли — и ни одна игла не дрогнет на этих ветвях; он чувствует свое одиночество, свою слабость, свою случайность...»

Эти строки писаны в 1853 году, те два стихотворения в прозе — в 1878-79 гг., уже незадолго до смерти Тургенева: за столько лет его чувство не изменилось.

Личность — ничто, лишь брызги кипящего потока. Но человек, под властью железного закона, упорно хочет — не может не хотеть — быть именно личностью: он чувствует в себе самозаконную волю и борьбу влечений. Как же быть и какой путь следует выбирать человеку? — Тургенев не раз ставил и решал этот вопрос.



Русский дворянин Ладанов, живя долго в Италии, сошелся там с простой крестьянкой из Альбано; у них родилась дочь, а на другой день после родов молодая женщина была убита своим бывшим женихом, трастевринцем, у которого Ладанов ее похитил. Эта женщина была олицетворенная чувственность; Тургенев так рисует ее наружность: «...Что за лицо было у итальянки! Сладострастное, раскрытое, как расцветшая роза, с большими влажными глазами навывкате и самодовольно улыбающимися, румяными губами! Тонкие чувственные ноздри, казалось, дрожали и расширялись, как после недавних поцелуев; от смуглых щек так и веяло зноем и здоровьем, роскошью молодости и женской силы... Этот лоб не мыслил никогда, да и слава Богу!» Ладанов вернулся с девочкой в Россию и

остальные годы прожил в затворничестве, в одиночестве, отдавшись мистическим исканиям: он занимался химией, анатомией, кабалистикой, хотел продлить жизнь человеческую, верил в возможность сноситься с духами и вызывать умерших; у соседей он прослыл колдуном. Дочь он страстно любил, сам учил ее всему и дал ей прекрасное образование. Но в ней текла знойная кровь ее матери — итальянки: против воли отца она бежала с офицером значительно моложе ее. Отец отрекся от нее и умер один, а ее семейная жизнь длилась не долго: ее мужа нечаянно застрелил на охоте товарищ. Она осталась молодой вдовой с малюткой-дочерью и всецело посвятила себя ее воспитанию. Она решила раз навсегда: чтобы уцелеть, человек должен поставить себя в неподвижные рамки. Судьба подстерегает его на каждом шагу, — *а действует она через темные силы, кипящие в нем самом*; итак надо заглушить в себе эти голоса, надо заморозить себя. «Она боялась жизни, — говорит герой у Тургенева, — боялась тех тайных сил, на которых построена жизнь и которые изредка, но внезапно пробиваются наружу. Горе тому, над кем они разыграются! Страшно сказались эти силы Ельцовой: вспомни смерть ее матери, ее мужа, ее отца... Это хотя бы кого запугало. Я не видал, чтоб она когда-нибудь улыбнулась. Она как будто заперлась на замок и ключ бросила в воду». Чувственность, погубившая ее мать, мрачный мистицизм, исказивший жизнь отца, ее собственное беззаконное увлечение — все это были явления одного порядка: действия той страшной стихии, которая царит в душе человека. И она решила воспитать свою дочь так, чтобы первобытный хаос в ней совершенно замер и никогда не мог бы разрушительно вырваться наружу⁸.

Как женщина сильная и настойчивая, она вполне достигла своей цели. Ее дочь, Вера Николаевна, героиня повести «Фауст», выросла ясной, спокойной, немного холодной девушкой. Потом матери уже нетрудно было закончить свое дело выдачей дочери замуж за милого, но ничтожного человека. Теперь она, казалось, могла быть совершенно спокойна: дочь была окончательно застрахована против «хаоса». Вскоре затем мать умерла.

Когда герой встречается с Верой Николаевной, ей 28 лет; у нее уже трое детей, но она ни внешне, ни внутренне не изменилась: все так же спокойна и ясна, как была девочкой. Одним из главных средств, с помощью которых мать заглушала в ней те темные силы души, было устранение от нее всего, что может действовать на воображение; и она не только до замужества, но и доньше — до этой встречи — не прочла ни одной повести, ни одного стихотворения. Да и вообще она во всем следовала заветам матери и оставалась такою, какою ее выработала мать.

Но вот к ней близко подошел человек совсем другого склада, полный — если можно так выразиться — одухотворенной чувственностью; и вот он прочел ей гётевского «Фауста». Мать недаром боялась за нее той двойной наследственности. Стихия не была изгнана, но лишь усыплена искусственно. Мать знала, что в дочери дремлет необузданная страсть, которая, вспыхнув, испепелит ее, и недаром однажды сказала ей: «Ты как лед: пока не растаешь, крепка как камень, а растаешь, и следа от тебя не останется». И тот другой поток, неразлучный с чувственностью, тоже

лишь глубже зарылся в глубину души и время от времени выбивался наружу: она верила в привидения и говорила, что имеет на то свои причины; «сама такая чистая и светлая... она боялась всего мрачного, подземного».

Лед оттаял, и Вера Николаевна не сумела справиться с ожившим в ней хаосом: она дала ему волю, пала в объятия героя. Но дух матери зорко сторожил ее: идя ночью на первое свидание, она была остановлена призраком матери и, потрясенная, вернулась домой, чтобы после короткой болезни умереть.

Какой вывод должен сделать читатель из этого рассказа? Кажется, двух мнений не может быть: хаос неодолим, и бессмысленно бороться с ним; в гибели Веры Николаевны виновата ее мать, кощунственно противодействовавшая верховному закону. Но Тургенев решает вопрос иначе. Мать Веры Николаевны учила: «Надо заранее выбрать в жизни: *или* полезное, *или* приятное, и так уже решиться, раз навсегда», стремление же соединить то и другое ведет к гибели или пошлости. Гибель Веры Николаевны убеждает героя повести в том, что мать была права, и в последних строках он всецело подтверждает ее учение: «Кончая, скажу тебе: одно убеждение вынес я из опыта последних годов: жизнь не шутка и не забава; жизнь даже не наслаждение... жизнь — тяжелый труд. Отречение, отречение постоянное — вот ее тайный смысл, ее разгадка: не исполнение любимых мыслей и мечтаний, как бы они возвышенны ни были, — исполнение долга, вот о чем следует заботиться человеку; не наложив на себя цепей, железных цепей долга, не может он дойти, не падая, до конца своего поприща».

А под заглавием повести Тургенев выписал стих из гётевского «Фауста»: *Entbehren sollst du, sollst entbehren*. Этот эпиграф свидетельствует, что учение матери Ельцовой было убеждением самого Тургенева. Не давай в себе воли личному началу, не будь личностью! Иначе — либо гибель, либо пошлость.

* * *

Вера Николаевна, нарушив тот закон, погибла. Лизе Калитиной грозит не гибель, а пошлость, и чтобы спастись, она вовремя налагает на себя «железные цепи долга». В нее самой природой вложена чрезвычайно сильная потребность не быть личностью, подавлять в себе личную волю; уроки Агаши еще глубже укоренили в ней эту потребность: вот почему она «вся проникнута чувством долга»; вот почему она «любила всех и никого в особенности», а восторженно любила одного Бога, то есть тот образ, который один способен растворять в себе личность без остатка. Она еще до встречи с Лаврецким твердо знает: счастье на земле зависит не от нас, — оно в руке Бога, поэтому *искать* счастья — грех, и Бог наказывает за это; искать счастья значит ставить свою волю выше Божьей и ей следовать. Полюбив Лаврецкого, она в первую же минуту знает, что ее любовь — беззаконие и ее надежды на соединение с Лаврецким — преступны. Что Лаврецкий женат — это лишь случайность; Лиза, какова она есть, считала бы свою любовь грехом, греховной самостью, при всяких

обстоятельствах, хотя бы Лаврецкий был холостой; его несвобода и нарочитый, в разгар Лизиной любви, приезд его жены только быстро и наглядно выявляют неизбежное во всяком случае последствие греха; иначе Божья кара совершилась бы несколько позже, — только всего. Когда на нее пал удар (приезд жены Лаврецкого), ее первая мысль — «Поделом!», и Лаврецкому она говорит: «Да, мы *скоро* были наказаны»; это слово выдает ее тайную мысль: рано или поздно, все равно мы были бы наказаны, это неизбежно; нас же кара настигла у самого входа. Лаврецкий еще не умеет ее понять; он наивно спрашивает: «За что же вы-то наказаны?» — она даже не находит нужным ответить ему. Как ей ни больно — ведь личности в ней нанесена смертельная рана! — она, кажется, рада тому, что остановлена на первом шагу. Ведь она раньше знала закон; но увлеклась, чуть было не преступила закон — и Бог остерег ее, представ ей в грозе и буре. Слава Богу! Теперь ее воля окрепла. Она больше не пойдет тем путем, где личность ищет утверждать себя — и всегда тщетно; она пойдет тем путем, где личность погашается бесследно. Уходя в монастырь, она говорит тетке: «Кончена моя жизнь с вами. Такой урок не даром; да я уж не в первый раз об этом думаю. Счастье ко мне не шло; даже когда у меня были надежды на счастье, сердце у меня все щемило... Чувствую я, что мне не житье здесь... отзывает меня что-то».

И Лаврецкого она научила правде, ибо то, что она знала уже полурепенком, он узнает только теперь, от нее. Он обжегся раз, в той женитьбе, но кара не научила его, не сломала в нем самости. Вот он едет в Россию с твердым намерением «делать дело», исполнять свой долг, — но тут снова поманило его счастье в образе Лизы — и он погнался за счастьем, забыв о своем решении. И это второе вождение кончилось так же, как первое, — карою, хотя иначе. Лизе довольно было первого окрика, чтобы опомниться, — ему понадобились два крушения, да еще строгий последний завет Лизы: надо покоряться, надо исполнять свой долг. Теперь и он знает истину — и вступает на путь ее вслед за Лизой. Лиза ушла в монастырь, Лаврецкий отдается делу, — решение по существу одинаковое в обоих: *Entbehren sollst du*. Тургенев так кончает свой рассказ: «В течение этих восьми лет совершился *наконец* перелом в его жизни, тот перелом, которого многие не испытывают, но без которого нельзя остаться порядочным человеком до конца: он действительно перестал думать о собственном счастье, о своекорыстных целях. Он утих, и — к чему таить правду? — постарел не одним лицом и телом, постарел душою; сохранить до старости сердце молодым, как говорят иные, и трудно, и почти смешно; тот уже может быть доволен, кто не утратил веры в добро, постоянства воли, охоты к деятельности. Лаврецкий имел право быть довольным: он сделался действительно хорошим хозяином, действительно выучился пахать землю и трудился не для одного себя; он, насколько мог, обеспечил и упрочил быт своих крестьян».

Эти строки писаны в 1858 году — и в них Тургенев точно обрисовал самого себя, каким он тогда уже сознавал себя. В январе 1861 г. он почти дословно повторяет их, говоря о себе в письме к графине Ламберт¹⁴: «Я чувствую себя как бы давно умершим, как бы принадлежащим к давно минувшему существом, но существом, сохранившим живую любовь к

Добру и Красоте. Только в этой любви уже нет ничего личного, и я, глядя на какое-нибудь прекрасное молодое лицо, так же мало думаю при этом о себе, о возможных отношениях между этим лицом и мною, как будто бы я был современником Сезостриса, каким-то чудом еще двигающимся на земле, среди живых». Именно с таким чувством слушает Лаврецкий в Эпиллоге веселые клики и смех счастливой молодежи. Это личное признание Тургенев кончает в письме так: «Возможность пережить в самом себе смерть самого себя есть, может быть, одно из самых несомненных доказательств бессмертия души. Вот я умер, и все-таки жив и даже, быть может, лучше стал и чище. Чего же еще?»

Заканчивая «Накануне», Тургенев писал: «Каждый из нас виноват уже тем, что живет». Он верно не знал древнего Анаксимандра и его страшной мысли о Бесконечном, из которого личность рождается, чтобы в урочный час быть уничтоженной другою личностью за грех своего минутного отщепления от целого; но он думал так же. Быть личностью — уже преступление; но еще большее преступление — утверждать себя как личность — исканием счастья, своевольной любовью, — и за него свыше нисходит неумолимое наказание. Это знает и Елена в «Накануне». Она слишком счастлива с Инсаровым — «а по какому праву?» «А если это нельзя? Если это не дается даром?» — и она с трепетом ждет, что им придется «внести полную плату» за их вину; и в прощальном письме она пишет: «Я искала счастья — и найду, быть может, смерть. Видно, так следовало; видно, была вина...» Вина — быть и хотеть быть личностью.

2. Природа

Натура крепкая и самобытная, Л.Н. Толстой глубоко разнился от Тургенева всем складом своих чувствований и ума; мы безотчетно знаем их как бы представителями двух противоположных типов человека. Но странно: исток их мышления был один. Как раз в ту решающую пору, когда юноша начинает в сознании, как в зеркале, отчетливо различать свой природный образ и свое назначение, загадка жизни предстала обоим в одном и том же виде, свелась у обоих к одному и тому же вопросу. Тургенев был на десять лет старше Толстого, но двигался осторожнее и дольше медлил на перевалах; оттого в десятилетие 1850-1860 оба идут в ногу. Одно и то же недоумение сверлило их мозг в эти годы: человек выпал из природного единства и вследствие этого отпадания слаб, несчастен, уродлив; как сделать, чтобы вернуться в природу? Все дальнейшее мышление Тургенева и Толстого, и разумеется также все их позднейшее творчество, лишь последовательно разворачивали этот вопрос по двум расходящимся линиям. В этом тождестве их исходной мысли сказывалось ли единство народного духа, родившего обоих? Или их неодолимо привел к тому вопросу так называемый дух времени, тогдашний перелом русской жизни, когда властная воля вещей безжалостно разрывала восточную самопогруженность русского духа для европейского рационализма и европейской активности? Как бы то ни было, самый факт несомненен: в 1850-1860

годах старший Тургенев и его младший современник Толстой мучились одной и той же думой — оба обожали «природу» и ненавидели в себе и в окружающем обществе «рефлексию», как причину того отщепенства.

* * *

Солнце садилось в Полесской гари, все кругом затихало, готовясь к усыплению ночи; Тургенев — так он рассказывает — лежал у дороги, ожидая, пока запрягут лошадей. И тут, не с громом и молнией, а в тихом веянии низошло на него откровение; внезапно расцвела в нем мысль, назревавшая долгие годы, — одно из тех внутренних откровений, которые, раз осенив человека, уже незаметно путеводительствуют его всю остальную жизнь.

Он рассказывает: «Я поднял голову и увидел на самом конце тонкой ветки одну из тех больших мух с изумрудной головкой, длинным телом и четырьмя прозрачными крыльями, которых кокетливые французы величают «девицами», а наш бесхитростный народ прозвал «коромыслами». Долго, более часа не отводил я от нее глаз. Насквозь пропеченная солнцем, она не шевелилась, только изредка поворачивая головку из стороны в сторону и трепеща приподнятыми крылышками... вот и все. Глядя на нее, мне вдруг показалось, что я понял жизнь природы, понял ее несомненный и явный, хотя для многих еще таинственный смысл. Тихое и медленное одушевление, неторопливость и сдержанность ощущений и сил, равновесие здоровья в каждом отдельном существе — вот самая ее основа, ее неизменный закон, вот на чем она стоит и держится. Все, что выходит из-под этого уровня, кверху ли, к низу ли, все равно — выбрасывается ею вон, как негодное».

Вот признание, какие редко приходится слышать. Когда в расплавленном и зыбком юношеском духе личность, остывая, начинает твердеть, — людская пыль обыкновенно заносит ее поднимающуюся неровную поверхность, и человек похож на всех; но личный опыт с годами выветривает наносы, — тогда становятся видны острые пики подлинного личного «я», рельеф грунта: гранитная почва личности. Такой пик — это признание Тургенева; таким же пиком была мысль Ницше о сверхчеловеке.

Но как глубоко несходны эти два откровения, две высокие мысли, которыми обнажались подлинные основы личности Ницше и личности Тургенева! Кажется: не два человека, — два мира сказались здесь. Там — воля к бесконечному и ненасытному нарастанию воли за пределами мнимо поставленного ей закона, здесь — смиренное признание закона и воля, направленная единственно на обуздание себя до уровня закона; метафизика Запада и метафизика Востока! Что это: трусость пред возможными опасностями, или усталость старых восточных стран, видевших цветущие царства и печальные их развалины, — или наконец врожденная неодолимая лень? Истина, представшая Тургеневу, сера, как пыль; кого можно увлечь ею? В наш век требовалось мужество, чтобы высказать ее. А Тургенев высказывал ее не однажды, а много раз, начиная с этой ранней своей «Поездки в Полесье» и даже много раньше, как увидим, — до самых последних своих дней.

Вот Лаврецкий, после бурных перипетий своей личной жизни, вернувшись из-за границы, в первый день по приезде сидит у окна своего деревенского дома и слушает тихое течение деревенской жизни. «Вот когда я на дне реки*», — думает он. — «И всегда, во всякое время тиха и неспешна здесь жизнь; кто входит в ее круг — покоряйся: здесь незачем волноваться, нечего мутить; здесь только тому и удача, кто прокладывает свою тропинку не торопясь, как пахарь борозду плугом. И какая сила кругом, какое здоровье в этой бездейственной тиши! Вот тут, под окном, коренастый лопух лезет из густой травы; над ним вытягивает зоря свой сочный стебель, богородицины слезки еще выше выкидывают свои розовые кудри; а там, дальше, в полях, лоснится рожь и овес уже пошел в трубочку, и ширится во всю ширину свою каждый лист на каждом дереве, каждая травка на своем стебле...». И он снова принимается прислушиваться к тишине, ничего не ожидая, — и в то же время как будто беспрестанно ожидая чего-то: тишина обнимает его со всех сторон, солнце катится тихо по спокойному синему небу, и облака тихо плывут по нем; кажется, они знают, куда и зачем они плывут. В то самое время, в других местах на земле, кипела, торопилась, грохотала жизнь; здесь та же жизнь текла не слышно, как вода по болотным травам...».

Двадцать лет спустя стихотворение в прозе «Деревня» повторило в существе ту же картину стихийно-текущей жизни, и под картиной Тургенев подписал ту же надпись-мораль: «О, довольство, покой, избыток русской, вольной деревни! О, тишь, и благодать! И думается мне: к чему нам тут и крест на куполе Святой Софии в Царь-Граде, и все, чего так добиваемся мы, городские люди?» — Эти строки писаны в разгар русско-турецкой войны и применительно к ней; но в своем прикладном смысле она — только перифраз той общей мысли Лаврецкого о дурной, суетной жизни современного культурного человечества — и о превосходстве над ней жизни природной.

Только последняя, думал Тургенев, обеспечивает живому существу объективно — силу, субъективно — чувство благоденствия, счастье, потому что только в природной жизни сохраняется цельность духовная; сила и счастье — лишь естественные следствия этой цельности. Силен только тот человек, который живет подобно «кормыслу» из «Поездки в Пolesье» или подобно лопухам и зорям, на которые смотрел из своего окна Лаврецкий. Оттого сильно русское крестьянство, силен Соломин из «Нови»: «Такие, как он, они-то вот и суть настоящие... Это не герои... это — крепкие, серые, одноцветные, народные люди... Умен, как день, и здоров как рыба». А главное, только такая жизнь «текущая неслышно, как вода по болотным травам», — только она дает счастье, и *другого счастья нет*. Эту мысль Тургенев повторяет неустанно, она — последний итог его житейской мудрости. «Петр Васильевич, его жена, все его домашние проводят время очень однообразно — мирно и тихо; они наслаждаются счастьем... потому что на земле другого счастья нет» («Два приятеля», 1853). «Время (дело известное) летит иногда птицей, иногда ползет червяком; но человеку бывает особенно хорошо тогда, когда он

* У Тургенева: «Вот когда я попал на самое дно реки».

даже не замечает — скоро ли, тихо ли оно проходит» («Отцы и дети», 1861). Графине Ламберт Тургенев пишет в 1860 г.: «А я рад отдохнуть после Петербургской тревожной зимы и пожить нормальной жизнью, с небольшой примесью тихой скуки — этого верного признака правильного препровождения времени. Это чувство знакомо животным, даже тем животным, которые живут на свободе, стало быть, оно нормально». Ей же в том же году: «Нового ничего нет, да и славу Богу, что его нет», и в следующем: «Жаль, жаль, что Вы не заедете в Спасское... но если Вам хорошо в маленьком Вашем доме, оставайтесь там. Без нужды нечего переворачиваться на жизненном ложе»; и в 1864-м: «Я здесь живу помаленьку (самая лучшая и надежная манера жить)» и в 1865-м: «Поболтаем о многом, как старые друзья, но нового (да и тем лучше!) ничего не будет»⁹. Таких мест можно бы выбрать из его произведений и писем десятки.

«Записки Охотника» до сих пор читаются с наслаждением. Их тема или «идея» — та же, что в «Казаках» Толстого; но какая разница в форме! Я не думаю сравнивать достоинства того и другого произведений; такие сравнения вообще бесплодны; я только описываю. Рассказ Толстого необыкновенно драматичен и красочен, он увлекает и слепит яркостью, напряженностью, быстротою, — он страстен и беспокоен. Дело в том, что Толстой именно не рассказывает, а проповедует, и проповедует тем более насильственно — «упорствуя, волнуясь и спеша», — что сам далеко не уверен в правильности своей мысли. Эта мысль лично для него — вопрос жизни и смерти; он чувствует, что получит покой только тогда, когда она достигнет в нем устойчивого равновесия, а между тем она полна противоречий и оттого бурлит, кипит, ходит волнами. Десять раз на протяжении повести она как будто окончательно утихает: «природа» победила в душе Оленина, благоговение пред нею стало невозмутимой зеркальной гладью; но тотчас же из глубины поднимается новая судорога чувства или мысли, и снова сознание клокочет. Это смятение своего духа Толстой произвольно облакал плотью конкретных явлений, событий внешних и внутренних: отсюда драматизм и яркость его повествования. Потому что таков вообще порядок художественного творчества. Художник, с переполненным сердцем, с терзающей мыслью, выходит в поле, в лес, или смешивается с толпою, — и смотрит; он рад бы забыться в зрелище. Но на горе свое он вовсе не умеет видеть то, что есть; у него нет простых глаз. Ведь для того, чтобы я мог увидеть и разглядеть вещь, необходимо ей хоть на одно мгновение остановиться, прервать свой бешеный танец; но перед ним вещи не смеют лгать мнимой неподвижностью. Напротив, ему дана волшебная власть над вещами: внутренние движения его чувства или мысли повелевают действительности; она покорно и точно преобразается пред его взором по образу его минутных чувств. Поле мгновенно превращается пред ним в горный хребет, или в ущелье, благообразное лицо — в свиное рыло, площадь — в бесовский шабаш; и там, где простые люди видят приблизительно «действительность», лишь в малой мере преобразенную их духом, — там он видит глазами, то есть совершенно ре-

ально, только воплощения своих душевных перипетий. Поэтому безразлично, на что художник *смотрит*: он все равно *увидит* только себя и нам покажет только образы своего духа. Так и стремительность, яркость, кипучая фабула «Казаков» зеркально воспроизводит кипение той мысли в уме Толстого.

«Записки Охотника» не драматичны, не яркие; они писаны как бы пастелью. В большинстве этих очерков даже нет никакой фабулы: ничего не совершается, не движется, а где и происходят «события», они происходят на сцене, а нам о них повествует глашатай, кто-нибудь из действующих лиц, как о совершившихся раньше. Тон «Записок» оживленный, но спокойный, неспешный и светлый; в нем нет ни пламенных вспышек, ни черных теней; то — благословляющая, добрая книга, чего никак нельзя сказать о «Казаках», несмотря на весь моральный пафос Оленина. «Записки Охотника» проповедуют ту же истину, что и «Казаки», но проповедуют уверенно: отсюда все различие формы. Эта истина в самом Тургеневе установилась незыблемо, — она воплощается в благообразных фигурах и мирных явлениях.

Да, любовная книга — потому что Тургенев в ней именно любит: утихнув душою, любовно созерцает «природу». Разумеется, его душа творит себе эту природу сообразно своему состоянию, то есть отбирает в действительности и складывает в гармоническое целое соответственные черты ее — и так создался этот идиллический крестьянский мир. Как позже его Лаврецкий смотрит в окно на крепкую, мудрую, счастливую жизнь лопухов и зори, богородицыных слезок, ржи и овса, так здесь сам Тургенев с любовью и доброй — не злой — завистью, смотрит на жизнь Хоря и Калиныча, Касьяна и Филофея, дивится на эту жизнь, «текущую как вода по болотным травам», и рассказывает о ней так, чтобы и мы видели, как она крепка, мудра и счастлива. Эпиграфом к «Запискам Охотника» могли бы послужить слова, написанные Тургеневым в 1856 г. в письме к графине Ламберт: «Должно учиться у природы ее правильному и спокойному ходу, ее смирению».

Объективных страданий нет, — страдание — только в душе человека. Мало ли натерпелся в свой долгий век «Сучок», или посмотрите, как он в числе прочих костенеет по горло в воде; но он не страдает и уж конечно не штурмует небо мятежным вопросом: «за что?» Этот ужасный и бесплодный вопрос возникает только в раздвоенности духа, а Сучок и Хорь и Касьян сохранили всю природную цельность. В нашей жизни все вызывает на вопрос: «к чему?» — сам человек томится беспечностью своего существования, и даже предметы, окружающие его, эти рукотворные вещи, навыки, учреждения, как будто вопрошают о том же. А в мире Хоря и Калиныча — говоря словами мысли Лаврецкого — даже солнце и облака «кажется, знают, куда и зачем они плывут». Это ли не сила, это ли не счастье? Тот «несомненный и явный, хотя для многих еще таинственный смысл природы», который Тургенев понял позднее, глядя на муху-коромысло, — он полностью осуществлен в крестьянском мире «Записок Охотника» — в Хоре и Овсянникове, в Касьяне и в Бирюке: «тихое и медленное одушевление, неторопливость и сдержанность ощущений и сил, равновесие здоровья в каждом отдельном существе», и так как

здесь речь идет не о лопухах и коромыслах, а о людях, то эту норму можно определить одним словом: *цельность* духа. На взгляд Тургенева, положительная правильность этой жизни есть лишь закономерный результат ее важнейшего отрицательного признака: отсутствия в этих людях того раздвоения между волей и разумом, какое он знал в себе и во всех людях своего круга.

Повторяю: как всякий настоящий художник, как и Толстой в «Казаках», Тургенев видит вонне *не то, что есть, а то, что в нем самом совершается*. Но синтетическим умом он приводит в порядок созерцаемые им в себе образы своих душевных движений и складывает их массы, выстраивает из них новый мир, по способу соединений совершенно подобный или (как у Гофмана, Э. По и др.) частично подобный реальному миру, тому, который видят все. Мир «Записок Охотника» — ни дать ни взять крестьянство Орловской губернии 1840-х годов; но если присмотреться внимательно, легко заметить, что это — маскарадный мир: образы душевных состояний Тургенева, одетые в плоть, в фигуры, в быт и психологию орловских крестьян, и еще — в пейзажи Орловской губернии. Этот закон художественного творчества можно изложить еще иначе: действительность состоит из несметных и в высшей степени противоречивых частей или признаков; всякое зрение есть отбор и сочетание субъективно-выбранных признаков действительности, а зрение художника есть *наиболее субъективный* отбор и построение. Черты быта и психики, из которых человекообразно вылеплен Касьян с Красивой Мечи, — они действительно были в Орловской губернии 40-х годов, но лишь среди кишашего множества других, отличных и противоположных черт: Тургенев безотчетно выбрал эти и творческим разумом, *подражая природе*, построил из них цельный образ. В жизненной драме вкраплены комизм и пошлость; в обаятельной улыбке бывает подобие гиены: все дело в том, какой дух, какое душевное состояние отбирает зрением, как пальцами, из разнородной кучи; каков он есть в эту минуту, то и отберет. Важно, чтобы читатель знал этот закон, а дальше ничего и не нужно; пусть всякий читает «Записки Охотника» и разглядывает фигуры Хоря, Радилова, Степушки, как если бы это были подлинные люди или фотографии: способ отбора и построения, произвольно употребленный художником, сам собою скажется в душе читателя — сильной реакцией на его собственное созерцание.

Ничем не подорванная уверенность общего самочувствия — вот первый признак крестьян в «Записках Охотника». В этом отношении они все равны: позитивист и практик Хорь, как и романтик и мистик Касьян, сильный духом, знающий свое достоинство Овсянников, и жалчайшие Степушка или Сучок. Они живут так же неоглядно, как растет лопух, как день-деньской птица хлопочет. Они без мысли чувствуют законность и своей жизни в целом, и отдельных форм и поворотов ее; оттого же они уверенно знают и законность смерти. Именно эта черта придает такое чудесное благообразие всему их существованию. Они гармоничны — одинаково, хорошие и дурные; и гармоничность их существа чрезвычайно приближает их в изображении Тургенева к животному миру. «Записки Охотника» — словно прекрасный зоологический

сад: какие очаровательные звери, каждый в другом роде, но все — особенные, занятные, самобытные, личные — Хорь, Калиныч, бурмистр Софрон, Бирюк, Чертопханов, Радилов, и сколько, сколько еще! (потому что здесь есть и не крестьяне, но введенные сюда по тому же общему признаку самозаконности). Хорошо, что Тургенев дал их все *не в фабулах*, как зверей в клетках, а показал их в свободном состоянии. И между ними, как в больших зоологических садах, стелятся луга, шумят вершинами роши, текут речки — *та же природа*, только там человекообразная, а здесь растительная, и солнце встает и заходит, гроза собирается. Это все — одно; вот Степушка, а вот ночная птица пугливо нырнула в сторону; вот Дикий Барин, а вот огромная лиловая туча медленно поднимается из-за леса. Всюду великое разнообразие форм, но одинаковое бытие во всех и один общий закон. А чтобы еще яснее показать — какой, Тургенев ввел в состав «Записок Охотника», а не оставил особняком, как прочие свои повести из жизни образованных людей, «Гамлета Шигровского уезда», как яркий контраст тому природному миру, как образчик утраты той уверенности, и оттого образчик неблагообразия всей фигуры и всей жизни.

«...Люди (здесь) живут, как живет природа; умирают, рождаются, совокупляются, опять рождаются, дерутся, пьют, едят, радуются, и опять умирают, и никаких условий, исключая тех неизменных, которые положила природа солнцу, траве, зверю, дереву».

В этих словах исчерпывающе выражена идея «Записок Охотника», а эти строки написаны Л. Толстым в 1860 или 1861 году; это — итог того сильного впечатления, которое он вынес из знакомства с жизнью казаков на Кавказе; это слова Оленина в «Казаках». И дальше говорится об Оленине: «И оттого люди эти, в сравнении с ним самим, казались ему прекрасны, сильны, свободны, и глядя на них, ему становилось стыдно и грустно за себя». Таково было чувство самого Толстого в конце 50-х годов, и совершенно таково же, очевидно, было чувство Тургенева в 1847-51 годах, когда он писал «Записки Охотника». Я считаю несомненным сильное влияние как раз «Записок Охотника» на раннее творчество Толстого и в особенности — на создание «Казаков». То чувство-мысль, которым насквозь пропитаны «Записки Охотника» — обожание Природы, — конечно, не было тогда сознательно замечено читателями; но Толстой, самобытно предрасположенный к этому же чувству и рано начавший размышлять о нем, без сомнения страстно впитал в себя идею «Записок Охотника». Было бы легко сравнить тождественные черты «Казаков» и «Записок Охотника» по всему протяжении общей им идеи, но я ограничусь одной только парой цитат.

В самом центре той идеи коренится такая черта: раздвоенный дух лишен всякой уверенности в своих оценках, суждениях и решениях; рассудочные сомнения подрывают крепость воли; в таком человеке психический механизм как бы весь развинчен и расшатан в своих частях. Напротив, человек, не выпавший из природы, цельный, обладает, так сказать, даровой уверенностью всех своих суждений и решений. Таковы все крестьяне в «Записках Охотника»: судят аподиктически, решают просто и твердо, в противоположность Гамлету Шигровского уезда; и тако-

вы же в «Казаках» Ерошка, Лукашка, Марьяна в противоположность Оленину.

Вот как уверенно *знает* Касьян с Красной Мечи: «(Гусь или курица —) Та птица Богом определенная для человека, а коростель — птица вольная, лесная. И не он один: много ее, всякой лесной твари, и полевой, и речной твари, и болотной, и луговой, и верховой, и низовой, — и грех ее убивать, и пускай она живет на земле до своего предела... А человеку пища положена другая, пища ему другая и другое питье: хлеб — Божья благодать, да воды небесные, да тварь ручная от древних отцов.

— Я с удивлением поглядел на Касьяна. *Слова его лились свободно; он не искал их*, он говорил с тихим одушевлением и кроткою важностью, изредка закрывая глаза. — Так и рыбу по твоему грешно убивать? — спросил я.

«У рыбы кровь холодная, — возразил он *с уверенностью*, — рыба тварь немая. Она не боится, не веселится: рыба тварь бессловесная. Рыба не чувствует, в ней и кровь не живая... Кровь, — продолжал он, помолчав, — святое дело кровь. Кровь солнышка Божия не видит, кровь от свету прячется... великий грех показать свету кровь, великий грех и страх... Ох, великий!»

И дальше Тургенев опять говорит о том, что слушал он речь Касьяна с изумлением; это была, говорит он, не мужичья речь: «этот язык *обдуманно торжественный* и странный».

А Ерошка предлагает доставить Оленину девицу, и на замечание Оленина, что ведь это — грех:

«Грех? Где грех? — *решительно* отвечал старик. — На хорошую девку поглядеть грех? Погулять с ней грех? Али любить ее грех? Это у вас так?.. Нет, отец мой, это не грех, а спасенье! Бог тебя сделал, Бог и девку сделал. Все он батюшка сделал. Так на хорошую девку смотреть не грех. На то она сделана, чтоб ее любить, да на нее радоваться. Так-то я сужу, добрый человек». Или о другом его суждении: «Я бываю со всеми кунак. Татарин — татарин, армяшка — армяшка, солдат — солдат, офицер — офицер. Мне все равно, только бы пьяница был. Ты, офицер говорит, очиститься должен от мира сообщения: с солдатом не пей, с татаринком не ешь». — Кто это говорит? — спросил Оленин. — «А уставщики наши... А муллу или кадия татарского послушай. Он говорит: «Вы неверные гяуры, зачем свинью едите?» Значит, всякий свой закон держит. А по-моему все одно. Все Бог сделал на радость человеку. Ни в чем греха нет. Хоть с зверя пример возьми. Он и в татарском камыше, и в нашем живет. Куда придет, там и дом. Что Бог дал, то и лопают. А наши говорят, что за это будем сковороды лизать. Я так думаю, что все одна фальшь» (то есть что уставщики говорят).

Можно было бы указать целый ряд таких совпадений в душевном строе действующих лиц «Записок Охотника» и «Казаков». Таково, например, интимное общение тех и других с низшим природным миром — со зверями, с лесом, с грозой: они в этом мире — свои, свободно входят и выходят, как мальчик бегает с улицы в родительский дом и назад, знают здесь все, до тонкости. Эти черты суть не что иное, как общие существенные черты одного и того же душевного строя, о каком мечтали тогда

и Тургенев, и Толстой, — другими словами, существенные черты не внешней действительности, а предстоявшего им обоим *в их духе* тождественного идеала.

3. Птица*

Приблизительно в середине жизненного пути трудная задача: *как жить*, томившая Тургенева с молодых лет, сложилась у него в более ясное раздумье. Назад, в природу, современному раздвоенному человеку нет путей; став и сознав себя личностью, он не может перестать быть ею. Но и раздвоенность — мука; с утратою природной цельности он бессилён, уродлив и несчастен; он словно развинчен по всем суставам. Касьян с Красивой Мечи прекрасен, Гамлет Щигровского уезда уродлив. Как же обойти невозможность? Нет ли способов совместить личное начало с природным, т.е. оставаться беспримерно самим собой, и вместе быть в согласии с мировой волею? Собственный опыт и наблюдения научили Тургенева, что есть такие типические состояния духа, когда личная воля приобретает стихийный характер; тогда раздвоенность сгорает, человек действует с беззаветной непосредственностью и страсть наполняет его силою, красотою и счастьем. Тургенев был ненасытен в изучении таких состояний, а изображать их стало главным предметом его художественной работы. По необъяснимому капризу чувства и воображения такая цельность духа представлялась Тургеневу (как, по-видимому, и нашей современнице Голубкиной¹⁵) в образе *птицы*. Он, конечно, много наблюдал и любил птиц, как охотник. Может быть, его особенным отношением к птицам объясняется и то, что из всех форм искусства на него сильнее всего действовало пение.

Вот в вышине раздался сильный, переливчатый, звонкий крик, и тотчас повторился немного впереди. «Крупные, красивые птицы (их всего было тринадцать) летели треугольником, резко и редко махая выпуклыми крыльями. Туго вытянув голову и ноги, круто выставив грудь, они стремились неудержимо и до того быстро, что воздух свистал вокруг. Чудно было видеть на такой высоте, в таком удалении от всего живого *такую горячую, сильную жизнь, такую неуклонную волю*. Не переставая победоносно рассекать пространство, журавли изредка перекликались с передовым товарищем, с вожаком, и было *что-то гордое, важное, что-то несокрушимо-самоуверенное* в этих громких возгласах, в этом подоблачном разговоре. «Мы долетим, небось, хоть и трудно», казалось, говорили они, ободряя друг друга. И тут мне пришло в голову, что таких людей, каковы были эти птицы, — в России — где в России! в целом свете немного». Эти строки — из «Призраков».

В «Затишье» Веретев, в ответ Марье Павловне на ее упреки ему за излишнее пристрастие к вину, объясняет: «Знаете ли вы, для чего я пью? Посмотрите-ка, вон, на эту ласточку... Видите, как она смело распоряжа-

* В «Оглавлении» — «Птицы».

ется своим маленьким телом, куда хочет, туда его и бросит! Вот взвилась, вон ударилась книзу, даже взвизгнула от радости, слышите? Так вот я для чего пью, Маша, чтобы испытать те самые ощущения, которые испытывает эта ласточка... Швыряй себя, куда хочешь, несись, куда вздумается...» — Да к чему же это? — перебила Маша. — «Как к чему? — из чего же тогда жить?» — А разве без вина этого нельзя? — «Нельзя: все мы попорчены, измяты. Вот страсть... та такое же производит действие. Оттого-то я вас люблю».

Через десять лет после «Затишья» Тургенев писал в отрывке «Довольно»: В сырой и бессолнечный день ранней весны он переходил реку по льду. «Я шел, со всех сторон охваченный первым млением и веянием ранней весны... и понемногу, прибавляясь с каждым шагом, с каждым движением вперед, поднималась и росла во мне какая-то радостная, непонятная тревога... Она увлекала, она торопила меня — и так сильны были ее порывы, что я остановился наконец в изумлении и вопросительно посмотрел вокруг, как бы желая отыскать внешнюю причину моего восторженного состояния... Все было тихо, бело, сонно; но я поднял глаза: высоко на небе неслись станицей прилетные птицы...

«Весна! здравствуй, весна! — закричал я громким голосом. — здравствуй, жизнь и любовь, и счастье! — И в то же мгновение, со сладостно потрясающей силой, подобно цветку кактуса, внезапно вспыхнул во мне твой образ — вспыхнул и стал, очаровательно яркий и прекрасный — и я понял, что я люблю тебя, тебя одну, что я весь полон тобою...»

И снова пятнадцать лет спустя после «Довольно», в «Стихотворениях в прозе» Тургенев рассказал, как однажды, в унынии, томимый тяжкими предчувствиями, он увидел на дороге стайку воробьев, прыгавшую бойко и самонадеянно. «Особенно один из них так и надсаживал бочком, бочком, выпуча зоб и дерзко чирикавая, словно и черт ему не брат! Завоеватель — и полно!» Их не пугал и ястреб, круживший высоко над ними в небе; и вид этих маленьких смелых птиц научил человека. «Я поглядел, рассмеялся, встряхнулся — и грустные думы тотчас отлетели прочь: отвагу, удачу, охоту к жизни почувствовал я». В «Накануне» Шубин разговаривает с Уваром Ивановичем о необычайном поступке Елены: вышла замуж против воли родителей, и за кого! бросает родину, семью, едет в даль, в глушь, бороться за свободу Болгарии! И что ждет ее там? — «Да, — говорит Шубин, — молодое, славное, смелое дело. Смерть, жизнь, борьба, падение, торжество, любовь, свобода, родина... Хорошо, хорошо. Дай Бог всякому! Это не то, что сидеть по горло в болоте, да стараться показывать вид, что тебе все равно, когда тебе действительно в сущности все равно. А там — натянуты струны, звени на весь мир или порвись!»

Птица такова от природы; когда же уподобляется птице «наш брат, самолюбивый», по выражению Базарова, человек «попорченный, измятый», как Веретев? — Есть, есть общее правило исцеления, правда, не всякому доступное, но верное. Тургенев его знает и как бы ежеминутно помнит, творя художественно, а однажды изложил его даже философически, в виде рассуждения.

Каждый человек живет сообразно со своим идеалом, т.е. своим представлением о добре, о должном; идеалы же бывают двух родов и человек

принадлежит к одной из двух типических категорий, смотря по тому, приближается ли его идеал более к одному или к другому полюсу. Именно, идеал — смысл и цель существования — находится либо в самом человеке, либо вне его; на первом месте для него, как предмет его сознательного или бессознательного рвения, стоит либо его собственная личность и судьба, либо нечто другое, что он признает за высшее. Один из этих типов воплощен Сервантесом в Дон-Кихоте. Образ Дон-Кихота выражает беззаветную веру в нечто вечное и незбылемое, которое находится вне человека и требует от него служения и жертв. Он весь — преданность своему идеалу, его жизнь представляется лишь средством к осуществлению идеала; он совсем не живет для себя, его самопожертвование безгранично. И оттого он бесстрашен, терпелив и уверен в себе; Тургенев определяет его тем же словом, как и журавлей: «воля его — *непреклонная воля*»; он не рассчитывает, не взвешивает последствий, т.е. вероятной пользы своего служения; его решимости ничто не сломит и неудачи не испугают его. Он знает мало, но он знает самое главное, — он знает, зачем он живет на земле. Он неспособен изменить своему убеждению и переходить от одного предмета на другой. Отсюда сила и величавость его суждений и ореол, окружающий его даже в унижительных и смешных положениях. Противоположный тип — Гамлет; его коренные признаки — эгоизм, безверие и неразлучный с безверием анализ. Во всем мире нет ничего, чему бы он был предан с самозабвением; он безотчетно занят только собою, своим положением, все его мысли и чувства имеют центром вращения его собственную личность. Но верить в себя нельзя, верить можно только в то, что вне и выше нас; поэтому Гамлет совершенно лишен веры и, значит, обречен на вечную рефлекссию, на анализ. Он сомневается во всем, и потому неспособен действовать — неспособен ни страстно решиться, ни устоять против неудач; малейшая неудача повергает его в уныние. И, конечно, он сомневается прежде всего в самом себе, в своей правоте, а главное — в своих силах. Дон-Кихот горит энтузиазмом, обращенным на идеал, Гамлет, можно сказать, вдохновлен иронией, обращенной преимущественно на себя самого; он неустанно копается в собственной душе, наблюдает за собою, до тонкости знает — и преувеличивает свои недостатки, и оттого естественно презирает себя беспредельно, упивается, живет этим презрением. Он сам никого не любит, и его никто не может полюбить. Дон-Кихот счастлив своей верою наперекор неудачам, Гамлет глубоко несчастен, потому что источник его страданий — в нем самом: его все разлагающая мысль.

Итак, два различных начала определяют душевную жизнь, и два психологических ряда развиваются с роковой неизбежностью из того и другого, — вот что установил для себя Тургенев. Научная разработка этой темы нисколько не занимала его: он был не психолог-систематик, а художник и мыслитель. Есть ли эгоизм (теперь говорят точнее: эгоцентризм) коренное врожденное свойство души Гамлета, а анализ — непрременное последствие эгоизма, или наоборот? И почему эгоизм и рефлексия вообще нераздельны? Точно так же, есть ли Дон-Кихот тип изначально predisposed к вере, а потому и способный действовать, или напротив, изначально волевой и действенный, и оттого неизбежно склонный

к вере? Об этом Тургенев не спрашивал себя. Он увидел в мире два разнородных и сложных явления, и описывал их в целом. Когда же ему понадобилось обобщить свое наблюдение над Дон-Кихотами и Гамлетами, он так формулировал противоположность между ними: там в человеке властвует *сердце*, здесь *голова*; но только сердце и мудро, и действительно, а «голова», во-первых, близорука, во-вторых, безвольна. Только те, кто через все препятствия идет неуклонно вперед, вперив взор в им одним видимую цель, — только те и находят, — «и по праву; *только тот и находит, кого ведет сердце*».

Эти слова из статьи о Дон-Кихоте и Гамлете много раз повторялись Тургеневым, и раньше, и позже. Лаврецкий то же самое говорит Лизе: «Слушайтесь вашего сердца; оно одно вам скажет правду. Опыт, рассудок — все это прах и суета!» и Рудин писал Наталье в прощальном письме: «Вы еще молоды; но сколько бы вы ни жили, следуйте всегда внушениям вашего сердца, не подчиняйтесь ни своему, ни чужому уму». О Рудине мы читаем: «Не даром про него сказал однажды Пигасов, что его, как китайского болванчика, постоянно перевешивала голова. Но с одной головой, как бы она сильна ни была, человеку трудно узнать даже то, что в нем самом происходит». Действительно, умный Рудин так и не сумел разобрать, подлинно ли он любит Наталью.

Мысль, высказанная Тургеневым в статье о Гамлете и Дон-Кихоте, есть центр его сознательного мировоззрения, откуда радиусами исходили все его частные мнения о человеке и обществе, и поскольку он в художественных формах творил сознательно, эта мысль представляет идеологическую канву его творчества. Художество есть видение мира; но как сказал Мюссэ¹⁶, *tout vrai regard est un désir* ; проникая взором за марево явлений, художник видит некий подлинный образ, и не может не хотеть видимого им. А хотение становится в творчестве проповедью, либо символической, либо открытой и явной. Тургенев сознательно всю жизнь проповедовал ту истину о Дон-Кихоте: силу, мудрость, красоту и счастье *цельного духа, непреклонной воли*, — проповедовал еще и задолго до того, как отчетливо сознал ее для себя и выразил в этой статье. Он проповедовал ее и положительно, в своих фигурах Дон-Кихотова типа, — в Инсарове и почти во всех своих героинях, и отрицательно — во всех своих «лишних» людях, то есть почти во всех своих мужских персонажах. Он *завидовал* Дон-Кихоту; себя самого он считал Гамлетом, и что всего важнее, переживал все муки Гамлетовой болезни. Напомню «Переписку», начатую еще в 1850 году и оконченную в 1855-м. Герой этой повести описывает себя теми же чертами, почти теми же словами, какими Тургенев описал Гамлета. Он всю жизнь был одинок, ни разу не привязался ни к одному живому существу. «Я не виню судьбы; я один виноват и поделом наказан. В молодости меня занимало одно: мое милое я, я принимал свое добродушное самолюбие за стыдливость; я чуждался общества — и вот теперь я сам себе надоед *страшно*. Куда деться? Я никого не люблю; все мои сближения с другими людьми как-то натянуты и ложны; да и воспоминаний у меня нет, потому что *во всей моей прошедшей жиз-*

* Самый подлинный взгляд есть желание (франц.).

ни я ничего не нахожу, кроме собственной моей особы...» — и, предлагая свою дружбу Марье Александровне, он просит: «Дайте мне хоть раз посмотреть в лицо другое, в другую душу, — *мое собственное лицо мне опротивело*; я похож на человека, который был бы осужден весь свой век жить в комнате с зеркальными стенами...» Эту горькую чашу отвращения к себе испили все российские Гамлеты Тургенева, пил ее и он сам, в чем не раз признавался, и не только в частных письмах. Самое острое место в «Призраках» — эти строки: «...все чувства во мне потонули в одном, которое я назвать едва дерзаю: в чувстве отвращения, и сильнее всего, и более всего во мне было отвращение к самому себе».

Высшая задача жизни — искоренить свой эгоизм, отдать себя всецело чему-нибудь другому, не личному: так думал Тургенев в молодости, когда писал свой «Разговор», и так же он думал в старости, накануне смерти. Может быть, с наибольшей силой и наибольшей горечью он высказал эту свою неизменную мысль в «стихотворении в прозе» «Монах», 1879 года: «Я знавал одного монаха, отшельника, святого. Он жил одною сладостью молитвы, — и, упиваясь ею, так долго простаивал на холодном полу церкви, что ноги его ниже колен отекали и уподобились столбам. Он их не чувствовал, стоял — и молился. Я его понимал — и, быть может, завидовал ему — но пускай же и он поймет меня и не осуждает меня — меня, которому недоступны его радости. Он добился того, что уничтожил себя, свое ненавистное я; но ведь и я — не молюсь — не из самолюбия. Мое я мне, может быть, еще тягостнее и противнее, чем его — ему». Из всех радостей, доступных человеку на земле, — вот сладчайшая: быть столпником пред своим божеством. Это и есть *непреклонная воля* в служении высшему.

Таким представлялся Тургеневу идеальный тип человека. Понятно, что непреклонность воли не принадлежит к *сущности* этого идеального состояния: непреклонность воли есть лишь разительный симптом, сопутствующий признак его — один из многих равно желанных, как уверенность в себе, субъективное чувство удовлетворенности, внешнее благообразие, и пр. Сущность же идеального состояния двойственна, совмещающая в себе отрицательный и положительный элементы. Отрицательный состоит в самозабвении, в погашении своего «я», когда личность как бы растворяется в чем-нибудь общем и сверхличном. Но таковы одинаково и весь животный мир, т.е. Природа в собственном смысле слова, например те журавли, — и человек еще очень близкий к природе: Калиныч и Касьян с Красивой Мечи, — и Дон-Кихот: в отрицательном смысле, как противоположность «эгоисту», Гамлету, они все равны. Но самозабвение, как всякое отрицательное определение, само по себе бессодержательно; оно прекрасно вообще, но ценность его определяется его положительным содержанием и характером. Есть разница между родовым инстинктом журавля и добровольным самопожертвованием Дон-Кихота: истинное уничтожение своего «я» доступно только человеку; но и в человеческом идеализме, который прекрасен во всяком случае, есть еще градация, смотря по тому *высшему*, которое человек избрал себе целью служения и жертв. Итак, в специально человеческом самозабвении существуют разновидности, и необходимо узнать, как изображал их Тургенев, и как он расценивал их.

В одном из писем к графине Ламберт, 1856 года, Тургенев, говоря о людях своего поколения, об их бесцельных метаниях от предмета к предмету, замечает: «У нас нет идеала, — вот отчего все это происходит: а идеал дается только сильным гражданским бытом, Искусством (или Наукой) и Религией». В этом обдуманном перечне Тургенев пропустил (вероятно, сообразуясь с психологией графини Ламберт, своей корреспондентки) один вид «идеализма», занимающий в его системе, как увидим, очень важное место: любовь. Эти четыре познанные Тургеневым формы самозабвения нам предстоит теперь рассмотреть.

Религия, как полное растворение личности в Боге, как онемение воли пред высшей волею, возбуждала удивление Тургенева: мы видели — он *завидует* монаху-столпнику. Но он ценит и понимает в религии именно только ее отрицательное действие; монах действительно «добился того, что уничтожил себя, свое ненавистное «я». Положительного содержания Тургенев не знал в религии. Нижеследующее место в его письме к г-же Виардо^{17*} от 19 декабря 1847 года содержит отчетливое изложение его мысли об этом предмете, не изменившееся и в дальнейшие годы. Оно показывает, что в религии его поражало грандиозное напряжение самоотречения — и отталкивал платонический характер этого самоотречения, его предметная пустота или *бесчеловечность*. Он пишет о драме Кальдерона^{18*} «Посвящение креста» (я перевожу с французского): «Эта непоколебимая и торжествующая вера, без тени сомнения и даже малейшего рассуждения, подавляет вас своим величием и силою вопреки всем отталкивающим и жестоким чертам этого учения. Эта ничтожность всего, что составляет достоинство человека, пред волей божественной, это равнодушие ко всему, что мы называем добродетелью или пороком, с каким *благодать* нисходит на своего избранника, — суть также один из триумфов человеческого духа, потому что существо, провозглашающее с такой смелостью свое собственное ничтожество, тем самым поднимается на уровень того самого призрачного божества, игрушкой которого оно признает себя. И это божество — опять-таки создание его рук. Однако я предпочитаю Прометея, предпочитаю Сатану, символ мятежа и индивидуальности. Пусть я — только атом, но я сам себе господин; я хочу истины, а не спасения, и жду его от моего разума, а не от благодати».

Так думал он о религии и позже, только с возрастающей усталостью научался все больше ценить ее отрицательное, буддийское действие. Вот отрывки из его писем к графине Ламберт: (о тшете всего житейского 1861 г.) «Да, земное все прах и тлен, и блажен тот, кто бросит якорь не в эти бездонные волны! Имеющий веру имеет все и ничего потерять не может; а кто ее не имеет, тот ничего не имеет, — и это я чувствую тем глубже, что сам я принадлежу к неимущим! Но я еще не теряю надежды». О смерти, в том же году: «Одна религия может победить этот страх. Но сама религия должна стать естественной потребностью в человеке, а у кого ее нет, тому остается только с легкомыслием или с стоицизмом (в сущности это все равно) отворачивать глаза». Год спустя, о своей дочери: «Я не только «не отнял Бога у нее», но я сам с ней хожу в церковь. Я

бы себе не позволил такого посягательства на ее свободу, и если я не христианин, — это мое личное дело, пожалуй, мое личное несчастье». Вера для Тургенева — как бы гашиш или наркоз против ужасов и роковой бессмысленности жизни. Что он понимал величие религиозного самоотречения, доказывает образ Лизы из «Дворянского гнезда».

Лично Тургеневу «монах» чужд; несравненно понятнее ему, ближе, симпатичнее подвигник гражданского служения: Дон-Кихот или Инсаров. Образ Инсарова — уменьшенная копия Дон-Кихота, каким Тургенев нарисовал последнего в той статье. Оба они сходны даже в мелочах, но сходство это, конечно, не предумышленное: Дон-Кихот и Инсаров — люди одного типа, а этот тип в сознании Тургенева характеризовался одними и теми же органическими чертами. Впрочем, роман и статья писаны почти одновременно — в 1858-59 гг.

«Накануне» — роман философский, я готов даже сказать — нравоучительный: Тургенев хотел проповедать в нем определенное свое убеждение и подобрал свой художественный материал — фабулу, характеры, их отношения и пр. — и расположил его, и излагал повествование во всех его подробностях так, чтобы роман отчетливо выражал заложенную в нем мысль. По такому же плану писаны все произведения Тургенева; и чтобы не возвращаться к этому предмету, надо раз навсегда сказать, что замысел Тургенева (в чем он сходен с Достоевским и вместе с ним отличен от Л. Толстого) почти всегда двойствен: мысль, философская по существу, большей частью излагается в сознательно-прикладной форме — применительно к русскому человеку, к русскому обществу. Тургенев, как и Достоевский, не только изображает свой идеал образами и красками русской действительности, но и поминутно противопоставляет свой идеал русским людям, заодно говорит две вещи: вот что хорошо, и вот чем *вы*, значит, плохи, именно вы, «мои милые соотечественники» (как он любил иронически называть их). Из этих двух вещей меня занимает только первая: существенная мысль Тургенева; поэтому я совершенно оставляю в стороне его патристическую или общественную в узком смысле слова тенденцию. Русский сатирический элемент занимает в его творчестве весьма обширное место, начиная с поэмы «Параша» и кончая стихотворением в прозе «Корреспондент». Излишне доказывать, что эта часть Тургеневского наследия наиболее разрушена временем: русский образованный человек и русское общество глубоко изменились с 1850-х и 60-х годов, и многие укоризны Тургенева утратили свою правду и силу. Но и по существу его сатира была, как мне кажется, не высокого разбора. Сатира Достоевского пламенна, вся — боль, и гнев, и пророческая угроза; Тургенев только язвит и высмеивает, да как-то мелко и недобро, как нелюбящий. Первые страницы «Дыма» — изображение русского общества в Баден-Бадене — производят отталкивающее впечатление. Тургенев совершенно лишен «благочестия» к человеку; он говорит об этих людях с холодным сарказмом, который оскорбляет. И как мелка его ирония, как поверхностны его насмешки! Художник видит всякое душевное движение до дна, и потому неспособен судить его поверхностно, но или любит, или ужасается; а Тургенев пошло-субъективен и оттого придиричив. Те оценки людей, какие наполняют первую главу «Дыма», мож-

но услышать в любом обывательском разговоре, например — тех самых людей, которых он здесь высмеивает; и он ничем не выше их. Какой художник позволит себе с таким издевательством описать действующее лицо, как Тургенев описывает Бамбаева при его первом появлении! И если дальше он высмеивает Суханчикову и весь разговор у Губарева, то ведь его первая глава есть именно такое «бешенство сплетни». Какая мелочная злобность в 10-й главе — в описании генеральского пикника! Какие мизерные вещи привлекают его внимание! — «...запел, разумеется, фальшиво, — не фальшиво поющий русский дворянин доселе нам не попадался». Какая жалкая игривость в каламбуре: «Отец его (Ратмирова) был естественный... Что вы думаете? Вы не ошибаетесь — но мы не то желали сказать... естественный сын знатного вельможи Александровских времен и хорошенькой актрисы француженки». Достоевский многое ненавидел в русских образованных людях, но *такой* сатиры он — и это понятно — не мог простить: она жгла холодом его горячее сердце. Я буду рассказывать о больших делах Тургенева, а не о его мелких грехах; да будет их уделом забвение.

Первая глава «Накануне» есть *увертюра* романа. Читатель пробегает эти десять страниц без особенного внимания, между тем в них-то и выражена философская тема романа, или тот тезис (как говорят о диссертациях), который Тургенев задался целью разъяснить и обосновать в своем произведении. Шубин и Берсенева в жаркий летний день лежат на берегу Москвы-реки и наслаждаются красотой «природы». В первых же словах Шубина звучит знакомая нам Тургеневская нота: зависть к муравью (о чем говорит и Базаров) или к мухе-коромыслу (о чем и в «Поездке в Полесье») за их душевную цельность, безоглядность, уверенность существования. Берсенева подхватывает *Leit-Motiv*; он спрашивает: «Заметил ли ты, какое странное чувство возбуждает в нас природа? Все в ней так полно, так ясно, я хочу сказать, так удовлетворено собою, и мы это понимаем и любимся этим, и в то же время она, по крайней мере во мне, всегда возбуждает какое-то беспокойство, какую-то тревогу, даже грусть. Что это значит? Сильнее ли сознаем мы перед нею, перед ее лицом, всю нашу неполноту, нашу ненависть, или же нам мало того удовлетворения, каким она довольствуется, а другого, то есть я хочу сказать, того, чего нам нужно, у нее нет». Вопрос Берсенева можно пояснить так: цельность духа конечно и есть совершенное состояние твари и человек не может не алкать ее; он действительно тоскует о ней глубоко, но та форма цельности, какая врождена муравью, не пригодна для человека, — он и ушел от нее; ему предназначена своя, иная форма цельности: какая же именно? т.е. что должно привзойти в расколотую теперь человеческую душу, чтобы человек стал по-человечески целен? — Шубин, тоскующий по цельности гораздо меньше Берсенева, не задумываясь отвечает: для этого человеку нужно личное счастье, а личное счастье — в любви к женщине. Но устами Берсенева Тургенев опровергает Шубина. Корень современной болезни — эгоизм, а личное счастье, любовь-наслаждение только закрепляют эгоизм; значит, это средство не исцеляет, а наоборот усиливает болезнь. Все назначение нашей жизни — поставить себя номером вторым, т.е. уничтожить в себе эгоизм, как причину душевной раз-

двоенности; следовательно, к исцелению ведут лишь те средства, которые не уединяют человека от людей, а соединяют его с одним или многими. Такие средства — искусство, *родина*, наука, свобода, справедливость — и любовь, но не любовь-наслаждение, а любовь-жертва.

Вот тема «Накануне». Тургенев ставит вопрос: идеал человека — быть человеком-птицей, Дон-Кихотом, а современный человек — Гамлет; при каких же условиях человек становится Дон-Кихотом? На этот вопрос он отвечает образами Инсарова и Елены. Один — Дон-Кихот *родины*, другая — Дон-Кихот *любви*, любви-жертвы (поэтому Инсаров *должен был* быть иностранцем, еще лучше — любовником маленькой и невзрачной Болгарии, и должен угасать от чахотки, чтобы любовь Елены была как можно жертвенней; притом же его болезнь, как и его бедность, усиливают жертвенность его собственного служения). Разумеется, *не только* родина и любовь: Дон-Кихот влюблен в справедливость, и такая же целебная сила — в искусстве, но вот вам два примера, мужской и женский: родина и любовь.

О Елене я здесь не буду говорить, — она принадлежит к теме — любовь; Инсаров же вместе со своим прообразом Дон-Кихотом входит в тот разряд идеализма, который Тургенев в цитированном выше письме к графине Ламберт определил как идеализм гражданского быта, а устами Берсенева очертил в словах: родина, свобода, справедливость.

Инсаров приехал в Москву учиться. «И знаете ли, с какою целью он учится? У него *одна* мысль: освобождение его родины». Стоило ему в разговоре только упомянуть о Болгарии, он весь преобразался: «не то чтобы лицо его разгоралось, или голос возвышался — нет! Но все существо его как будто крепло *и стремилось вперед* (птица!), очертание губ обозначалось резче и неумолимее, а в глубине глаз зажигался какой-то глухой, неугасимый огонь». Лучше своей родины он ничего не знает, выше цели не может быть, нежели служение ей: «Вы сейчас спрашивали меня, люблю ли я свою родину? Что же другое можно любить на земле? Что одно неизменно, что выше всех сомнений, чему нельзя не верить после Бога?» И сколько он не жертвует ей, ему все кажется мало: надо умереть за нее, вот это будет любовь. Личную свою жизнь и все, что в ней, он расценивает одной меркою: как средство или как помеху своему служению. Для Болгарии он учится, для нее ему никогда «не жаль времени», и если бы с ним случилось несчастье влюбиться, он немедленно бы уехал, «так как он не желает для удовлетворения личного чувства изменить своему делу и своему долгу». Он, как Дон-Кихот по-Тургеневу, *выражает веру*: отсюда все его положительные и отрицательные качества. Дон-Кихот по-Тургеневу «ограничен» — и об Инсарове Берсенов и Елена говорят, что он — не умный, и Шубин говорит, что у него «танталов никаких, поэзии *нет*» — и изображает его в виде барана. Он мало развит, не понимает искусства, упрям до крайности. Но зато его воля — «непреклонная воля» (так определяет его Берсенов заветным Тургеневским словом), он никогда не меняет своих решений, он молчаливо настойчив и никогда не лжет, тогда как кругом «все лгут, все лжет». Это «железный человек», и в то же время в нем есть «что-то детское, искреннее». И потому, что он знает свою цель и «идет неуклонно вперед», — он весь гармоничен, он «спокоен и ясен», его суще-

ство — «спокойно-твердое и обыденно-простое»; он горд и смирен, пошлость к нему не пристанет, он внушает людям безотчетное уважение. Елена выражает подлинную мысль Тургенева, когда пишет в своем дневнике об Инсарове, что у него «оттого так ясно на душе, что он весь отдался своему делу, своей мечте. Из чего ему волноваться? Кто отдался весь... весь... весь...», тому горя мало, тот уж ни за что не отвечает. Не я хочу, *то* хочет». Словом, характеристика Дон-Кихота в той статье есть как бы черновая программа, которую Тургенев затем точно выполнил в фигуре Инсарова. Важно не освобождение Болгарии, ради которого забывает о себе Инсаров: важно то, что он отдался весь... весь.

4. Любовь

Тертуллиан сказал: *Sunt in amore gradus, femina in summo stat*. Эту же истину вынес из своего опыта Тургенев: есть ступени в любви, — женщина стоит на высшей.

«Так ты пойдешь за мною всюду?» — спрашивал Инсаров Елену. — Всюду, на край земли. Где ты будешь, там я буду. — «И ты себя не обманываешь, ты знаешь, что родители твои никогда не согласятся на наш брак?» — Я себя не обманываю; я это знаю. — «Ты знаешь, что я беден, почти нищий?» — Знаю. — «Что я не русский, что мне не суждено жить в России, что тебе придется разорвать все твои связи с отечеством, с родными?» — Знаю, знаю. — «Ты знаешь также, что я посвятил себя делу трудному, неблагодарному, что мне... что нам придется подвергаться не одним опасностям, но и лишениям, унижению, быть может?» — Знаю, все знаю... Я тебя люблю. — «Что ты должна будешь отстать от всех твоих привычек, что там, одна, между чужими, ты, может быть, принуждена будешь работать...» — Она положила ему руку на губы. — Я люблю тебя, мой милый».

Двадцать лет спустя Тургенев почти дословно повторил эту сцену *экзамена* — в «стихотворении в прозе» «Порог». Здесь предмет добровольного и радостного самопожертвования — не любимый мужчина, а некий идеал, безличный и отвлеченный: и Тургенев, конечно, не списывал у себя самого, наверное даже не подозревал, что повторяет себя; но в обоих случаях, казалось бы, столь различных, ему представлялся один и тот же образ. Русская девушка стоит перед отпертой дверью громадного здания; за дверью непроглядная мгла. Вместе с ледящей струей выносятся из глубины медлительный, глухой голос. «О ты, что желаешь переступить этот порог, знаешь ли ты, что тебя ожидает?» — Знаю, — отвечает девушка. — «Холод, голод, ненависть, насмешки, презрение, обида, тюрьма, болезнь, самая смерть!» — Знаю. — «Отчуждение полное, одиночество?» — Знаю... Я готова. Я готова перенести все страдания, все удары. — «Не только от врагов, но и от родных, от друзей?» — Да... и от них. — «Хорошо. Ты готова на жертву?» — Да. — «На безымянную жертву? Ты погибнешь, и никто... никто не будет даже знать, чью память почтить». — Мне не нужно ни благодарности, ни сожаления. Мне не нужно имени. — «Го-

това ли ты... на преступление?» — И на преступление готова... — «Знаешь ли ты, что ты можешь разувериться в том, чему веришь теперь, можешь понять, что обманулась и даром погубила свою молодую жизнь?» — Знаю и это. И все-таки я хочу войти».

Что заставило Тургенева поставить знак равенства между этими двумя разнородными явлениями? Только их отрицательный смысл: там и здесь он нашел одну и ту же полную самозабвения. Влюбленная девушка — Елена, и девушка — Инсаров или Дон-Кихот: один и тот же образ; ясно, что отрицательная ценность — самозабвение — в глазах Тургенева совершенно затмевала положительное содержание человеческой деятельности. Не цель служения, не результат жертвы занимали его, вообще не то само по себе, что находится вне человека и является объектом его усилий, но внутреннее состояние человека: эгоизм или самопожертвование. В этом смысле любовь по существу беспредметна: важно не то, кого любишь, — важно, как любишь, какой любовью: любовью-наслаждением, или любовью жертвенной. Елена полюбила не Шубина, не Берсенева, а родственного ей по духу Инсарова, но сколько девушек у него любят Гамлетов, и однако все равно прекрасны в цельности своего чувства, в жертвенном самозабвении. Рудин пишет в своем прощальном письме: есть любовь сердца, настоящая любовь, и есть любовь воображения. Так думал сам Тургенев. Та отдается сразу и вполне, эта вращается вокруг своего «я», колеблется, дорожится, боится прогадать, и хочет вся отдаться, и не может; в таком человеке подлинное чувство увядает, не успев расцвести, «как одинокий колос среди негодных трав» («Переписка»). Подлинная любовь не есть монополия женщины: так полюбил и Инсаров; так любил Бригадир свою Аграфену Ивановну — «безграничной, почти бессмертной любовью». Но в общем женщина все-таки стоит, по Тургеневу, «на высшей ступени любви».

Вот образ любви по Тургеневу (он любил аллегорические сцены): любовь налетает на человека, как *гроза* в ясный день: и в ошеломляющем вихре ее у души внезапно вырастают *крылья*, человек превращается в *птицу*, со стремительным полетом птиц, с их «неуклонной волею», — либо крылья не вырастают, и человек остается тем же, чем был до грозы.

«Внезапно, среди глубокой тишины, при совершенно безоблачном небе, налетел такой порыв ветра, что сама земля, казалось, затрепетала под ногами, тонкий звездный свет задрожал и заструился, самый воздух завертелся клубом. Вихрь, не холодный, а теплый, почти знойный, ударил по деревьям, по крыше дома, по его стенам, по улице; он мгновенно сорвал шляпу с головы Санина, взвил и разметал черные кудри Джеммы. Голова Санина приходилась в уровень с подоконником; он невольно прильнул к нему — и Джемма ухватила обеими руками за его плечо, припала грудью к его голове. Шум, звон и грохот длились около минуты... Как стая громадных птиц промчался прочь взыгравший вихрь... Настала вновь глубокая тишина. Санин приподнялся и увидел над собою такое чудное, испуганное, возбужденное лицо, такие огромные, страшные, великолепные глаза — такую красавицу увидел он, что сердце в нем замерло, он приник губами к тонкой пряди волос, упавшей ему на грудь — и только мог проговорить: О, Джемма!

— Что это было такое? Молния? — спросила она, широко поводя глазами и не принимая с его плеч своих обнаженных рук.

— Джемма! — повторил Санин».

С этой минуты Санин — как птица. «Теперь уже он ни о чем не рассуждал, ничего не соображал, не рассчитывал и не предвидел; он отделился от всего прошлого [как птица отделяется от земли, раскрывая крылья], он прыгнул вперед: с унылого берега своей одинокой, холостой жизни бухнулся он в тот веселый кипучий, могучий поток — и горя ему мало, и знать он не хочет, куда он его вынесет, и не разобьет ли он его о скалу!» В этих строках каждое слово типично для Тургеневского понимания любви. Елена в «Накануне» до грозы томится тоскою не птичьей цельности: «Отчего у меня так тяжело на сердце, так томно? Отчего я с завистью гляжу на пролетающих птиц? Кажется, полетела бы с ними, полетела — куда, не знаю, только далеко отсюда». А полюбив, она, как Санин, ничего не соображает, не рассчитывает, не предвидит, а отдается вся. И Ася говорит еще втайне любимому: «Если б мы с вами были птицы — как бы мы взвились, как бы полетели... Так бы и утонули в этой синеве...» — а потом, сознав в себе любовь: «Крылья у меня выросли — да лететь некуда». Герой «Переписки» выражает ту же мысль Тургенева саркастически: истинная любовь овладевает человеком внезапно, против его воли, — «подцепит его, голубчика, как коршун цыпленка; и понесет его куда угодно, как он там ни бейся и ни упирайся».

Так любят все Тургеневские девушки. Апофеоз любви у него — Бригадир и Зинаида в «Первой любви». Видя, как отец хлыстом ударил Зинаиду по обнаженной руке и она поцеловала заалевший рубец, мальчик понял: «Вот это любовь, это страсть!.. Как, кажется, не возмутиться, как снести удар от какой бы то ни было... от самой милой руки! А видно, можно, если любишь» — потому что в истинной любви все личное сгорает, как в огне; здесь предельное самозабвение.

Один из любимых приемов Тургенева — сопоставлять в очной ставке любовь истинную с любовью воображения, чтобы тем резче очертить природу той и другой. По такому плану написана большая часть его повестей, и обыкновенно первая представлена женщиной, вторая мужчиной, уже с юношеских его поэм. Когда приходит любовь, герой колеблется, пугается; только накануне он жаждет счастья, а теперь смущен его внезапностью. Он размышляет: «Сама Ася, с ее огненной головой, с ее прошедшим, с ее воспитанием, это привлекательное, но странное существо — признаюсь, она меня пугала. Долго боролись во мне чувства» — и он конечно отступает: «Жениться на семнадцатилетней девочке, с ее нравом, как это можно!» А Ася не колеблется ни минуты; на нее любовь нашла «так же неожиданно и так же неотразимо, как гроза» — и она просто идет к любимому и отдается ему вся. Совершенно так же соответственно переживают свое чувство Рудин и Наталья. И вот Тургенев ставит лицом к лицу г-на Н. и Асю, Рудина и Наталью.

Ася пришла на свидание, чтобы сказать г-ну Н.: «ваша», а он — уже его руки скользили вокруг ее стана, он вдруг судорожно отодвигается назад и начинает говорить явный вздор, — что ее брат обо всем знает, что теперь, значит, все пропало, что она сама все погубила, рассказав брату,

и опять: «теперь все кончено... Теперь нам должно расстаться... Вы не дали развиться чувству, которое начинало созреть, вы сами разорвали нашу связь, вы не имели ко мне доверия, вы усомнились во мне...» и говоря, сам знает, что лжет, что это трусость его пред бесповоротным решением. А она вовсе не думала; в ней решимость вспыхнула молнией и теперь владела всей ее душой; и потому, слушая его «лицо ее быстро краснело. Ей, я это чувствовал, и стыдно становилось, и страшно», потом она вдруг упала на колени, и зарыдала, а когда он попытался поднять и успокоить ее, она «к величайшему моему изумлению, вдруг вскочила, — с быстротою молнии бросилась к двери и исчезла...»

Свидание Рудина с Натальей — точная копия с описанного сейчас. Она пришла, чтобы сказать ему, что готова идти за ним на край света; но тут же Рудин узнает, что ее мать обо всем узнала и противится их любви. Это внешнее обстоятельство, конечно, нисколько не способно поколебать решимость Натальи, но Рудин в своей раздвоенности бессознательно хватается за него, как за якорь спасения: «Боже мой! Боже мой!.. это жестоко! Так скоро!.. такой внезапный удар!.. И ваша матушка пришла в такое негодование?» и тут же, разумеется, объявляет, что это — непоправимое несчастье, что теперь все кончено, что необходимо покориться. Наталья, как Ася, рыдает, закрыв лицо, потом словами бросает в лицо Рудину то презрение, которое Ася выразила своим безмолвным исчезновением. «Вы спрашивали меня, что я ответила моей матери, когда она объявила мне, что скорее согласится на мою смерть, чем на брак мой с вами: я ей ответила, что скорее умру, чем выйду за другого замуж... А вы говорите: покориться! Стало быть, она была права: вы точно от негого делать, от скуки, пошутили со мной». И еще: «Вы так часто говорили о самопожертвовании, но знаете ли, если бы вы сказали мне сегодня, сейчас: «я тебя люблю, но я жениться не могу, я не отвечаю за будущее, дай мне руку и ступай за мной», — знаете ли, что я бы пошла за вами, знаете ли, что я на все решилась? Но, верно, от слова до дела еще далеко, и вы теперь трусили...»

Как в религии, как в служении «добру», справедливости, свободе, — так и в любви Тургенев видел и воспевал одно: не результат жертвы, а самую жертвенность духа, — самозабвение. В 1857 году и Толстой писал графине А.А. Толстой¹⁹: «По моей теории любовь состоит в желании забыться, и поэтому так же, как сон, чаще находит на человека, когда недоволен собой или несчастлив».



В отрывке «Довольно», перечислив «великие слова»: народность, право, свобода, человечество, Тургенев говорит дальше: «Но искусство?.. красота?.. Да, это сильные слова; они, пожалуй, сильнее других, мною выше упомянутых слов. Венера Милосская, пожалуй, несомненное русского права или принципов 89-го года... Искусство в данный миг, пожалуй, сильнее самой природы, потому что в ней нет ни симфонии Бетховена, ни картины Рюисдаля²⁰, ни поэмы Гёте...» И дальше он говорит о том, что человеку «одному дано творить»; «каждый из этих «творцов» сам по

себе, именно он, не кто другой, именно это я, словно создан с преднамерением, с предначертанием; каждый более или менее смутно понимает свое значение, чувствует, что он сродни чему-то высшему, вечному...»

Вот где у Тургенева воскресает личность: в искусстве. В «монахе» она совсем погашена, в Дон-Кихоте и Инсарове сурово поработана долгу, даже в любви смиренно служит любви; только в искусстве личность, погружаясь в стихию, остается личностью.

О *своем* искусстве Тургенев никогда не говорит. Только раз, в «Монахе», он намекнул на свои вдохновения, сказав о монахе: «Он нашел, в чем забыть себя... да ведь и я нахожу, хоть и не так постоянно»; но здесь опять указана только отрицательная ценность искусства. Чаще всего Тургенев описывал действие музыки; таковы пение Якова в «Певцах» и игра Лемма в памятную ночь. В стихотворении в прозе «Стои!» его мысль выражена наиболее ясно. Едва замер последний звук, певица еще вся охвачена трепетом вдохновения, — «Вот она — открытая тайна, тайна поэзии, жизни, любви! Вот оно, вот оно — бессмертие! Другого бессмертия нет — и не надо. — В это мгновение ты бессмертна. Оно пройдет — и ты снова шепотка пепла, женщина, дитя... Но что тебе за дело! — В это мгновение — ты стала выше, ты стала вне всего преходящего, временно-го. — Это *твое* мгновение не кончится никогда». Так и о Пергамских мраморах он сказал, что они стоят пред зрителем в своей не тысячелетней только, но «бессмертной» красоте.

Религия, добро, любовь и красота — эти четыре ценности знал Тургенев в человеческой жизни, как наивысшие, и объединял их с точки зрения того исцеляющего действия, какое он производит в душе человека. Совершенство он видел в самозабвении: вот четыре дороги к самозабвению, то есть к совершенству. Он неустанно восхвалял эти пути; его положительные образы — исключительно люди, шедшие этими путями: обрекшие себя служению либо вере, как Лиза, либо добру, как Дон-Кихот и Инсаров, либо жертвенной любви, как Елена, Наталья в «Рудине», Марья Павловна в «Затишье». Тем самым он проповедовал, стало быть, усилие к самопожертвованию, добровольную решимость искоренить в себе эгоизм, отдаться чему-нибудь всецело; он проповедовал: *Entbehren sollst du*. Но эта решимость есть акт личной воли; как же понять это противоречие? Идеал Тургенева был безличность, а путь к этому идеальному состоянию вел чрез огромное напряжение как раз личного начала; он хотел, чтобы человек был как птица, но птицею, думал он, современный человек может стать только в силу развитого сознания; совершенно так же, как Толстой в 50-х годах, он проповедовал одновременно религию природы — и религию долга, между тем как одна несомненно исключает другую. В «Записках Охотника», в «Поездке в Полесье» он воспел человека, всецело погруженного в природу, а в «Фаусте», в «Дворянском гнезде» прославил человеческую борьбу с природой, со страстью-стихией; и вся его патриотическая деятельность (которой он, видимо, придавал большое значение в своем писательстве) состояла в том, что он без

устали, 40 лет, проповедовал русскому обществу религию долга, явил и корил русского мужчину-интеллигента за неумение отдаться чему-нибудь всей душой и преодолеть свою рассудочность, раздвоенность, непостоянство, чтобы стать как птица. Но и здесь он впадал в то же противоречие, противопоставляя мужчине — русскую девушку, как образец. Потому что в его изображении русская девушка прекрасна именно тем, что она всецело следует природе — непосредственному влечению своего сердца, а от мужчины он требует ведь подчинения разуму, долгу. Наконец, и самая эта цельность женщины двоятся у него; не поймешь, кто прав: та ли женщина, которая радостно сгорает жертвою любви, как Елена и другие, или та, которая подавляет в себе влечение своего сердца, как Лиза. Те — жрицы природы, эти — жрицы долга; служат враждебным богам, и однако равно святы для него. Лаврецкий поучает Лизу: «Слушайтесь вашего сердца», но все «Дворянское гнездо» учит противоположному: Лаврецкий дважды сломлен как раз за то, что слушался дважды своего сердца, и Лиза представлена в апофеозе, когда умерщвляет свое сердце, как Пушкинская Татьяна. Итак, ежели мы хотим учиться у Тургенева, спрашивается, как нам понять его? Должен ли человек покорно отдаваться стихийным влечениям своего духа, что и есть природа в нем, или, напротив, разумом определять свой долг и уже служить ему беззаветно, попирая в себе влечения страсти? Этот вопрос был слишком хорошо знаком и Толстому: мучил его долгие годы.

Тургенев, вероятно, никогда не ставил его себе отвлеченно, но у него был готовый ответ, и этот ответ был *образ*: образ птицы, неудержимо летящей вперед: «горячая, сильная жизнь, неуклонная воля, несокрушимая уверенность» — что он увидал в полете тринадцати журавлей. Самозабвение страсти или самозабвение долга — все равно: лишь бы самозабвение, цельность, без которых невозможны горячая жизнь и неуклонная воля. Таков, несомненно, был идеал Тургенева. Полюсами его мировоззрения были — с одной стороны, жизнь, безличная до полного слияния с природой, текущая, как вода по болотным тростникам, жизнь лопухов, мух-коромысл и Касьянов; с другой стороны, — пыл Прометея или Сатаны, высшее напряжение личного начала, там, где оно само становится стихией. Самые резкие его заявления в этом смысле — обе крайности его противоречия — «Песнь торжествующей любви» и «Дым». В обоих произведениях узлом действия является половое влечение; тожеством предмета особенно подчеркивается противоречивость двух мыслей Тургенева о нем.

Литвинов и Валерия поступают совершенно одинаково — оба повинуются прозвучавшему в них велению страсти, в обоих природа торжествует над личностью, и в обоих униженная, посрамленная личность жестоко страдает. Но как различно оценивает Тургенев эту борьбу в том и в другом случае!

На первых страницах романа Литвинов изображен как положительный тип. Тургенев одобряет его: вот какой хороший человек — идет путем разума, путем долга! Четыре года учился за границей, добросовестно трудился, выдержал иску до конца, приобрел познания; теперь едет домой, уверенный в самом себе и в той пользе, которую принесет род-

ному краю. Оттого он так спокоен и прост; его судьба определилась, и он гордится ею, как делом своих рук. И на многих страницах Тургенев противопоставляет ему целый сонм праздно-болтающих русских, чтобы тем ярче выставить нравственную красоту своего героя. Он уже и невесту нашел ему, как нельзя более достойную и подходящую для его жизненного труда. Только радоваться бы за него и им — за Россию. Но увы! и этот прекрасный человек погибает в самый миг расцвета, и погибает так жалко и недостойно! Судьба сталкивает его с красивой и сильной женщиной, жадной до власти и наслаждений; он вспыхивает неугасимой чувственной страстью, и в этом огне сгорают его надежды, вся его будущность, его благородная преданность долгу и даже самое чувство достоинства, честь, порядочность. Он разумеется жестоко страдает, и Тургенев недвусмысленно становится на сторону его разума *против* его увлечения. «Как человек честный и справедливый, он понимал важность обязанностей, святость долга, и почел бы за стыд хитрить с самим собой, с своею слабостью, с своим проступком». Совесть и разум казнят его стыдом за малодушие, болью за разрушенную будущность, ужасом за низкую измену невесте; но он уже не в силах владеть собою; все другие чувства затмил в нем обольстительный образ той испорченной женщины. И вот уже он покатился вниз, ему и страшно, и сладко, он точно махнул рукой *на все*; он — павший человек, и знает это; его уверенность, спокойствие, уважение к себе исчезли, нет уже ни страха, ни стыда, ни раскаянья; «таинственный гость забрался в святилище и овладел им, и улегся в нем, молчком, но во всю ширину, как хозяин на новоселье». Тургенев спрашивает: «и что случилось с его честностью?» говорит об «ужасе и безобразии» его положения, об «омуте, куда и заглядывать не следовало» и куда он бросился теперь очертя голову. При свидании с невестой Литвинов говорит ей: «Я пришел тебе сказать, что друг твой погиб, что он падает в бездну и не хочет увлекать тебя с собою... А спаси меня... нет! даже ты не можешь спасти меня. Я сам бы оттолкнул тебя... Все прежнее, все дорогое, все, чем я доселе жил, погибло для меня, все разрушено, все порвано, и я не знаю, что меня ожидает впереди... я не разлюбил тебя, но другое, страшное, неотразимое чувство налетело, нахлынуло на меня...» Давно ли Тургенев благословлял эти грозы, налетающие на людей, и показывал, как в вихре грозы у человека вырастают крылья? Теперь он со скорбью смотрит на Литвинова, не сумевшего устоять на ногах, и горечью звучит его свидетельство: «природа не справляется с логикой, с нашей человеческой логикой; у нее есть своя, которую мы не понимаем и не признаем до тех пор, пока она нас, как колесом, не переедет». Литвинов в начале был самозаконной личностью, — теперь он во власти природы, растворен и обезличен в ней: вот это-то роковое падение его Тургенев оплакивает. Всем содержанием «Дыма», всеми его фигурами и, наконец, в отвлеченной форме — речами Потугина, Тургенев проповедует, что сила, счастье и достоинство человека — в том, чтобы быть личностью, то есть определить в разуме свой долг — и исполнять его с «неуклонной волею»; страсть же поглощает личность, и вот Литвинов погиб: «он не понимал своих поступков, *точно он свое настоящее «я» утратил*, да и вообще он в этом «я» мало принимал участия. Иногда ему сдалось,

что он собственный труп везет». Его непреклонная воля страстью обращена в дым — отсюда и заглавие романа. В размышлении Литвинова, глядящего из окна вагона на мимо несущиеся клубы дыма, выражена вся философия романа. «Дым, дым», — повторил он несколько раз; и все вдруг показалось ему дымом, все, собственная жизнь, русская жизнь — *все людское, особенно все русское*. Все дым и пар, думал он; все как будто беспрестанно меняется, всюду новые образы, явления бегут за явлениями, а в сущности все то же да то же; все торопится, спешит куда-то — и все исчезает бесследно, ничего не достигая; другой ветер подул — и бросилось все в противоположную сторону, а там опять та же безустанная, тревожная и — ненужная игра». Заветная и уже знакомая нам мысль Тургенева! Идеал человеческой жизни — быть как журавли, с их сильной, горячей жизнью, с непреклонной волей; но таких людей мало: все людское, особенно все русское — подобно дыму: «таких людей, каковы были эти птицы, — в России — где в России! в целом свете немного». Эти две строки из «Призраков» содержат в себе весь замысел «Дыма».

Литвинов, выстроив свой дом, неосторожно оставил вход открытым — и «природа», как некий хитрый и сильный зверь, забралась в святилище и овладела им. С Валерией в «Песни торжествующей любви» «природа» обошлась еще жесточе: грубо кинула ее наземь и растерзала, как волк ягненка.

5. «Песнь торжествующей любви»

I

Двое юношей, Фабий и Муций, полюбили одну и ту же девушку, Валерию; она, по совету матери, отдает свою руку Фабии; тогда Муций решает отправиться в путешествие на Восток. Через пять лет Муций возвращается и по приглашению Фабия поселяется в павильоне его дома. Он привез с Востока странные вещи и еще более странные знания. В первый же вечер он показывает Фабии и Валерии фокусы, подобные колдовству, угощает их пахучим и густым ширазским вином, погружающим тело в сладкую истому, и играет на индийской скрипке страстную мелодию, горящую таким огнем, такой торжествующей радостью, что обоим становится жутко и слезы выступают у них на глазах; эта песнь, говорит он, слывет на Цейлоне песнею торжествующей, то есть удовлетворенной любви. В эту ночь Валерии снится сон о том, что она отдается Муцию; в ужасе она просыпается, будит мужа, — и в то же мгновение со стороны павильона раздаются звуки цейлонской мелодии; а на утро Муций рассказывает им сон, виденный им: тот же, какой видела Валерия. В следующую ночь Фабий убеждается, что Валерия и Муций ходили на свидание: следы их ног ведут к беседке в саду; и тотчас опять слышится из павильона та же песнь удовлетворенной любви. На третью ночь он успевает предупредить свидание в то время, когда Валерия и Муций, как лунатики, влекомые таинственной силой, идут навстречу друг другу; он вонзает кинжал в бок Муцию. И только малаец-слуга, бесовскими чара-

ми вдохнув в тело Муция некое подобие жизни, — увозит его, — тотчас Валерия освобождается от наваждения.

Таково содержание «Песни торжествующей любви», одного из последних рассказов, написанных Тургеневым (июнь 1881 г.). Сюжет этого рассказа, как мне кажется, внушен был Тургеневу чтением романа Бульвера «Странная история»²¹. Я не могу привести никаких документальных данных в подтверждение этой догадки; да и что в ней, будь она даже неопровержимо верна? Такой факт едва заслуживал бы упоминания в биографии Тургенева; его рассказ, как видно будет дальше, при внешнем сходстве глубоко отличается от «Странной истории» по содержанию и смыслу. Но как раз такое сходство бывает иногда очень ценно. Для нас безразлично, случайно ли сошлись оба писателя на одном пути, идя каждый к своей цели, или действительно Тургенев был возбужден к творчеству чтением, обострившим в нем чувства и мысли, родившиеся в нем, конечно, раньше и независимо от этого чтения; важно то, что два ума сходно трактовали один и тот же предмет. Сравнивая оба произведения, как бы наложив, по методу, применяемому в планиметрии, «Песнь торжествующей любви» на «Странную историю», мы достигаем того, что на ровной поверхности Тургеневского рассказа с резкой отчетливостью выступают черты, составляющие своеобразие его идеи и могущие иначе остаться незамеченными. Прочитать художественное произведение всегда трудно, ибо глубина его глубже, нежели кажется; поэтому надо пользоваться всяким средством, облегчающим задачу. На этот раз счастливый случай дает нам в руки транспарант, — а этот метод исследования так же законен, как всякий другой.

II

Обширный роман Бульвера¹⁰, философский по замыслу, разворачивает сложную и довольно запутанную интригу. Нам нет надобности излагать ее целиком. Достаточно сказать, что действие происходит в небольшом английском городе, что действующих лиц, как и в рассказе Тургенева, — трое: любящая пара и третий, и что фабула сводится, коротко говоря, точно так же к колдовскому вторжению этого третьего лица в любовную связь тех двоих. Молодой врач Аллен Фенвик влюблен в прелестную, чистую, нежную девушку Лилиан; она отвечает ему взаимностью, и они объявлены женихом и невестой. В это время в городке появляется таинственный молодой человек, обаятельный, красавец, по имени Маргрев. Он долго жил на Востоке. Как и Муций, он привез оттуда странные вещи, например чудесный жезл, дающий власть над чужой волей. Привез он и странные песни. Однажды он запел в присутствии Фенвика дикую и величественную песнь на незнакомом языке. «Устремив глаза к солнцу, он запел, голосом полным и звучным, как колокол. Песнь была действительно величественна; слова образовали очень звучное сочетание, которое шло к мелодии и казалось мне в одно и то же время радостным и торжественным». Он пояснил, что это — гимн солнцу персов-огнепоклонников, на языке, отличном от современного персидского. В другой

раз, сообщает Фенвик, «он начал нежно напевать одну из своих диких песен — но песню эту я никогда еще не слышал; я не знаю отчего, от тона его голоса или самого напева, но она была так упоительно-нежна, что хотя музыка производит на меня очень мало впечатления, я совершенно растрогался». На вопрос, не песнь ли это любви, он отвечал: «Нет, песню этой заговаривают змей».

И вот, этот самый Маргрев, став приятелем Фенвика, задается целью отнять у него Лилиан, не с любовным умыслом, как в «Песне торжествующей любви», а с тем, чтобы, подчинив себе ее волю, при ее помощи (так как она превосходный медиум) добыть средство, которое обеспечило бы ему бессмертие и вечную молодость. Тайно от всех он нанимает комнату с балконом в доме, стоящем насупротив дома, где живет Лилиан с матерью, и оттуда пускает в ход свои страшные чары.

Был летний вечер; Фенвик и Лилиан гуляли в уединенном, прохладном, душистом саду, прилежавшем к дому; он обвивал ее стан рукою; они говорили о будущем, о том недалеком дне, который соединит их навеки, обсуждали план своей брачной поездки.

«Покуда мы разговаривали, на безоблачном небе взошла полная луна. Мы остановились, чтобы полюбоваться ее торжественной таинственной красотой... Городской шум долетал до нас, смягчаясь в чуть слышный, усыпляющий ропот. Вдруг вблизи раздалась дикая, порывистая песнь; песнь эта была мне знакома. Я узнал голос Маргрева. Я вскочил и какое-то гневное восклицание невольно сорвалось у меня с языка.

— Тс! — пробормотала Лилиан, и я почувствовал, как она затрепетала в моем объятии. — Тс! Слушайте... Я слышала уже этот голос в прошлую ночь...

«Песнь еще громче прозвучала в воздухе. Решительно невозможно описать впечатления, производимого этими звуками, носившимися в ночной тишине над засыпавшим городом. То не была искусственная песнь человека; нет, она была слишком неправильна и своенравна; то не была однозвучная песнь птицы; она скорее походила на отрывочные, разнообразные звуки золотой арфы. Она раздражала нервы, как крик дрозда в обширных пустынях Австралии; этот крик поражал вместе и удивлением, и страхом; чудилось, что какой-нибудь демон засел в пустыне и для своей потехи передразнивал человека. Мало-помалу песнь, казалось, перешла в дикое торжество, вызывающую угрозу восторга; быть может, это был боевой клич какого-нибудь древнего, дикого племени. То были роковые звуки. Дрожь пробежала по моему телу; Лилиан закрыла глаза и тяжело дышала; тогда, после быстрого перехода в сладкий лепет, которым мать убаюкивает дитя, песнь замерла.

— Вон, вон, смотри! — пробормотала Лилиан, прижимаясь ко мне: — тот самый, которого я видела прошлую ночь во сне...

«Она вперила взгляд в одну точку, поднятая рука указывала в ту же сторону. Я взглянул и увидел Маргрева. Он был облит лунным светом; казалось, что луна сосредоточила на нем все свои лучи. Место, где он стоял (балкон в верхнем этаже соседнего дома), возвышалось на значительной высоте над нашей террасой. Руки его были скрещены на груди, и он, казалось, смотрел прямо на нас».

Эти звуки точно околдовали Лилиан: в следующее мгновение она кажется Фенвику перерожденной. «Лилиан молчала; глаза ее были устремлены на землю. Я взял ее за руку, но она не ответила на мое пожатие. Сердце мое сжалось, когда она холодно освободила свою руку из моей; я остолбенел.

— Лилиан, что это значит? Вы ко мне охладели. Может ли быть, чтоб один взгляд, один звук голоса этого человека...

Я остановился; я не смел закончить фразу.

«Лилиан подняла голову и взглянула на меня; я тотчас заметил перемену в ее глазах. Взгляд ее был холоден, не презрителен, но как-то несен.

— Я вас не понимаю, — отвечала она утомленным голосом. — Уже поздно: мне пора домой.

«И, не взяв моей руки, она пошла рядом со мной».

В ней как бы мгновенно померкла любовь, — почти исчезло и самое воспоминание о ней.

Отныне она живет как во сне. Ее воля с каждым днем все более поработается Маргреву. Страдание Фенвика ее не трогает: «Разве я когда-нибудь любила вас?» — спрашивает она в глубоком недоумении. Но на вопрос Фенвика, не полюбила ли она Маргрева, она категорически отвечает, что он внушает ей только страх и отвращение.

Наконец в один прекрасный день Маргрёв исчезает из города, а вскоре затем ночью, опять в полнолуние, тайно выходит из дому Лилиан. Как позднее открывается, Маргрёв переехал в соседний приморский городок и оттуда силою своих чар позвал Лилиан. Фенвик бросается в погоню и наводит справки о Лилиан у попутных жителей. Ее видели многие, и все говорят, что она шла как во сне. Один крестьянин рассказал, что встретил ее вечером на тропинке между полями. «Посторонясь, чтобы дать ей дорогу, он взглянул на нее и ему показалось, что она не замечала его и все время смотрела в даль. Если бы не спокойное и доброе выражение ее лица, он счел бы ее за сумасшедшую: глаза ее глядели как-то странно пристально, точно она была в забытии или во сне. Походка ее была очень умеренная: ни скорая, ни тихая». И когда Фенвик, добравшись до места, насильственно прервал чары Маргрева, — Лилиан в ту же минуту останавливается на пути; Фенвик находит ее неподвижно стоящей под деревом; руки ее сложены на груди, лицо ярко освещено луной; он берет ее за руку, и она с бессознательной улыбкой покорно следует за ним.

Бульвер на многих страницах откровенно и подробно разъясняет философскую идею своего романа. Ему хотелось, говорит он, заглянуть за грань рационального опыта, заронить некоторый свет в те сферы человеческого духа, куда не достигает научное знание, которых самое бытие наука склонна отрицать; мы сказали бы теперь, что его роман — экскурс в область подсознательного. Свою исходную мысль Бульвер, как он сам заявляет в предисловии, заимствовал у Мэн де-Бирана²². Именно, французский философ утверждал, что в человеке борются три противоположных начала: животная чувственность, рассудок и дух. Это общее наблюдение Бульвер дополняет другим: те три начала, говорит он, редко находятся в равновесии; обыкновенно одно господствует в человеке. И

бывают случаи, когда низшее начало настолько превозмогает дух, что уже всецело властвует человеком; такой человек обладает необычайным могуществом; его воля сосредоточена — и ничто не может устоять перед нею; она может передаваться даже неодушевленным предметам, а тем более она властна над всякой чужой волею. Действие такой воли на другого человека заключается в том, что она погружает дух последнего как бы в летаргический сон, когда бодрствуют только чувственное начало, да покорный ему рассудок. Это состояние одержимости Бульвер называет исступлением. «В подлинном исступлении развивается особенная деятельность мозга, умственные способности, отдельные от души, словно расширяются и действуют вдаль помимо всех вещественных препятствий, подобно тому, как цветок, при изменившихся атмосферических условиях, распространяет свое благоухание. Вы не удивляйтесь этому. Ваши мысли могут странствовать далеко за горами и морями даже наяву; мысль может странствовать и в состоянии исступления, *но приобретает при этом особую силу и быстроту*». Иначе говоря, желание и мысль становятся при исступлении вполне реальными и могучими деятелями.

Итак, есть исступление самозарождающееся — таков Маргрев с его бездушной, страшной волею; и есть, как результат его влияния на других людей, исступление производное, какое овладело Лилиан. Ее воля всецело покорна воле Маргрева; она идет из города в город как лунатик, потому что его воля влечет ее, «как магнит притягивает сталь». Бульвер подробно изображает характер такого повиновения. Однажды в лунную ночь призрак Маргрева явился самому рассказчику, Фенвику. «Я исполнил его приказания, — пишет Фенвик, — не только безропотно, но даже без желания противиться; я не питал к нему ни страха, ни любопытства: я чувствовал совершенную невозможность противиться и бессильное равнодушие». Разум, воображение в исступленном не только бодрствуют, но и необыкновенно обострены; в таком состоянии человек знает неведомое ему и воочию *видит* картины будущего. «От девочки-аравиянки, никогда не слышавшей о нем наяву, я узнал, пока она находилась в исступлении, что он в Англии, здесь в Л'... Она сказала, что я недолго пробуду в этом городе, подробно ею описанном, прежде чем встречу с вами; описала этот дом, ту освещенную залу с танцорами. В исступлении своем она видела, как мы тут сидим с вами вдвоем». Такие видения будущего имела и Лилиан. Но подлинно-человеческое начало, дух, усилён в одержимом, и все, что было человеческого в чувстве и сознании, как бы погребено; Лилиан не помнит, что любила Фенвика. И однако в ее спящем духе эта любовь совершенно жива: каждый раз, когда ее исступление на миг рассеивается, она бросается к Фенвику в порыве страстной нежности, а смерть Маргрева уже навсегда возвращает ее жизни и любви.

III

Бульвер не верит в магию; все странные явления, описываемые им, он пытается объяснить психологически. Так объясняет он и природу отраженного исступления; здесь, говорит он, действует, может быть, простой

закон, «что в воображении, подчиненном воле другого лица, должны быть какие-нибудь идеи, имеющие сродство с этим влиянием и готовые его принять». Это замечание, высказанное мимоходом, представляет ключ ко всей концепции романа.

Я должен здесь же указать, что эту самую мысль положил и Тургенев в основание своего рассказа: ночной зов Муция не есть голое насилие над Валерией; напротив, этот зов находит отклик в ее воле; она сама, помимо сознания, жаждет объятий Муция, не властна не желать их. Но в отличие от Бульвера Тургенев и Муцию не приписывает свободной активности. По его мысли, не самочинное, не сознательное желание побуждает Муция к обладанию Валерией: он, как и Валерия, — только медиум, через которого действует высшая власть, и в этом смысле оба они, как личности, равно невинны, обоих влечет друг к другу одна и та же сила, оба невольные единомышленники. Символически это указано тем, что их свидания происходят не в жилище Муция, а в беседке, расположенной на полдороге между домом и павильоном. Правда, почин каждый раз принадлежит Муцию, но конечно лишь потому, что в нем та сила действует напряженнее. Легко представить себе столкновение двух других натур, где первый зов исходил бы от женщины.

Уезжая, Муций сказал Фабию, что вернется не раньше, чем почувствует, что последние следы любви к Валерии исчезли в нем; и в дальнейшем повествовании нет ни одного намека на то, чтобы он вернулся с вероломной мыслью склонить жену друга к измене. Напротив, при первой встрече он приветствовал Валерию, «дружески-весело, но спокойно». Тургенев прибавляет: «по всему видно было, что он сдержал слово, данное Фабию». И во весь первый день по возвращении он обращался с нею «почтительно просто, как давнишний друг». Еще невиннее, разумеется, мыслила Валерия; она даже обрадовалась возвращению Муция. Но вечер, проведенный вместе, рассказы Муция, вино и песнь любви разбудили в обоих то, что тайно гнездилось в них. В Муции чувство вспыхнуло сразу: он волевая натура; уже прощаясь на ночь, он обнаруживает вспыхнувшую страсть странным рукопожатием и настойчивым заглядыванием в глаза Валерии. А в ней страсть только затлела; она не может уснуть, ее кровь волнуется тихо и томно. Валерия — безвольная натура; вспомнить, что сказано о ней: бледная, застенчивая, почти боязливая, она редко улыбалась, ее глаза были всегда опущены, ее голос едва ли кто слышал. Вспомним, что, любимая двумя, она сама никого из них не полюбила, и выбрала Фабию только по указанию матери. Она из тех людей, в ком голос непосредственного чувства звучит неясно и медленно доходит до сознания.

Ночью Муцию и Валерии одновременно снится один и тот же сон, тождественный даже в мелких подробностях, сон о том, как они соединились в любовном объятии; и Муций, проснувшись, хватает скрипку и играет ту песнь торжествующей, то есть удовлетворенной любви. Мне кажется художественной ошибкой, что Тургенев придал сну обоих одни и те же конкретные черты; напротив, они должны были грезить по-разному, потому что их опыт и способы восприятия глубоко различны; их сны, несходные в деталях, должны были совпасть только в факте объ-

тия. Зато очень тонко изображена разность их чувствований во время сна и наутро, именно сообразно различию их натур. Валерия во сне не чувствует к Муцию никакой нежности, он скорее кажется ей отталкивающим и страшным; его объятия она испытывает как насилие; а он, рассказывая о том, как во сне появилась перед ним женщина, которую он любил когда-то, говорит дальше: «И до того она мне показалась прекрасной, что я загорелся весь прежнюю любовью». И проснувшись, она дрожит и стонет от ужаса, ее лицо бледно, как у мертвеца, и печальнее мертвого лица; а Муций играет песнь любви, и на утро Валерия содрогается при виде его веселого, довольного лица. Муций понял — не только себя, но и ее; он знает, что они оба уже во власти рока; вот почему, снова предложив ей ширазского вина и услышав ее отказ, он бормочет про себя: «Теперь уже не нужно».

Что в эту первую ночь, созревая в них, оказалось двойным сновидением, то в следующую ночь претворяется в совместное действие. Высшей волей суждено, чтобы они принадлежали друг другу. Не только Валерия, — сам Муций ужаснулся бы такого поступка; но их личная, их разумная воля должна покориться тому верховному решению, — она должна на время умолкнуть в обоих, уснуть. И вот, рок, повелевающий в их крови, подымает их ночью, сонных, и сонных сводит в беседке на полпути; когда же предназначенное свершилось, Валерия, вернувшись в спальню, мгновенно засыпает свинцовым сном, а Муций в забытии оглашает ночь песней удовлетворенной любви. Эта песнь — не человеческая мелодия: то ликует сама Природа, торжествуя победу. И стихи, которые бормочет Муций, говорят о жестокой неотвратимости Ее закона:

Месяц стал, как круглый шит...
Как змея, река блеснит...
Друг проснулся, недруг спит —
Ястреб курочку когтит...
Помогай!

В третью ночь готовится то же. «Луна опять взошла на безоблачное небо; и вместе с ее лучами, сквозь полупрозрачные стекла окон, со стороны павильона — или это почудилось Фабию? — стало вливаться дуновение, подобное легкой, пахучей струе... вот слышится назойливое, страстное шептание... и в тот же миг он заметил, что Валерия начинает слабо шевелиться. Он встрепенулся, смотрит: она приподнимается, опускает сперва одну ногу, потом другую с постели — и, как лунатик, безжизненно устремив прямо перед собою потускневшие глаза, протянув вперед руки, направляется к двери сада!» А на встречу ей, «по дороге, ярко залитой блеском месячных лучей, идет, тоже как лунатик, тоже протянув вперед и безжизненно раскрыв глаза — идет Муций». Это второе свидание не состоялось: Фабий убил Муция. Последний только один раз, во вторую ночь, обладал Валерией.

До возвращения Муция Фабий и Валерия были женаты пять лет — и детей у них не было. Муций вернулся «в один прекрасный летний вечер» и прожил у них три дня; а месяца четыре спустя «в один прекрасный

осенний день»... «Валерия сидела перед органом, и пальцы ее бродили по клавишам... Внезапно, помимо ее воли, под ее руками зазвучала та песнь торжествующей любви, которую некогда играл Муций — и в тот же миг, в первый раз после ее брака, она почувствовала внутри себя трепет новой, зарождающейся жизни... Валерия вздрогнула, и остановилась...

«Что это значило? Неужели же...»

То был ребенок Муция, зачатый ею в ту единственную ночь; предназначенное свершилось. Но какая боль для человека чувствовать себя безвольным орудием стихии!

IV

Может быть, независимо от Бульвера, но в полном согласии с ним, Тургенев на всем протяжении рассказа проводит идею душевного раздвоения. Подобно Лилиан, Валерия все эти дни живет двойной жизнью: в ее человеческом духе (по терминологии Бульвера) неисторжимо утверждена любовь к Фабия; животное же начало в ней эмансипировалось от духа и влечет ее к Муцию. В этой низшей воле непосредственно циркулирует мировая воля, она безлична, и повинаясь ей, я — никто; личность же во мне, неповторимая и цельная, мое подлинное «я» есть дух, то есть моя сознательная воля. Оттого подчинение той, животной воле в себе человек воспринимает как измену самому себе, а эту измену — как преступление. Так нравственное сознание рождается в человеке из эгоистического страха утратить свою отдельность, смешаться с космосом.

По ночам неодолимая сила нудит Валерию изменять мужу, — и ты попробуй тогда удержать ее! она убьет тебя, или помеха ее убьет. Когда Фабий, с целью удержать ее, припер снаружи дверь спальни, Валерия изнутри «налегает на дверь... еще и еще... потом раздались трепетные стенания». Это стонет в ней кровь под невыносимым давлением мировой воли. И кровь не совсем слепа: в ее распоряжении тот низший разум, какой есть и у животных: дверь заперта — Валерия находит окно, распахивает его, и Фабий, обернувшись, видит, как она уже занесла ногу через окно, «руки ее как будто ищут Муция... она вся тянется к нему».

Но одержимость длится лишь нужный срок, а затем жестокая власть снова отпускает Валерию на волю, до следующего призыва. И тут Валерия, вернувшись к себе, испытывает ужас и стыд, и жмет к мужу, ища у него защиты. Она глубоко страдает, — ей кажется: от своей измены мужу, на самом же деле — от ее измены самой себе. Она преступна, и невиновна: кто-то дьявольски издевается над нею. Тургенев не устоял против искушения выразить свою мысль грубоватой аллегорией. В один из этих дней Фабий нашел Валерию в отдельной части сада. «С опущенной на грудь головою, со скрещенными на коленях руками, она сидела на скамье — а за ней, выделяясь из темной зелени кипариса, мраморный сатир, с искаженным злорадной усмешкой лицом, прикладывал к свирели свои заостренные губы». Так, по Шопенгауэру, Тургенев понимал любовь. Но ему не было надобности читать Шопенгауэра: еще 40 лет назад, в первом своем печатном произведении — поэме «Параша», он со-

вершенно так же изобразил любовь, и даже нарисовал этот самый образ Природы, злорадно смеющейся над мнимым самоопределением личности.

Проповедовать — не дело художника, но в самом созерцании уже заключено истолкование. «Песнь торжествующей любви» раскрывает антиномию человеческого духа. Две силы борются за власть над волею человека: действующая в нем стихия, и личное нравственное сознание. Вопрос факта Тургенев решает положительно и открыто: весь рассказ говорит о том, что стихия неизбежно берет верх, личное начало обречено на поражение. Но ведь и самый этот жестокий закон, раз представ сознанию, подлежит его оценке, подобно тому как преступник в ночь перед казнью не успокаивается же на мысли, что казнь неотвратима, а ищет мучительно — либо примириться с фактом, либо осудить его в своем духе, как мировое преступление, совершаемое над ним. Этот второй вопрос — об оценке закона — лежит вне сферы искусства, и потому Тургенев разумеется не ставит и не решает его открыто. Но так же, как Толстой в «Анне Карениной», он и поставил, и решил вопрос нравственной оценки — эпиграфом, подобным краткой надписи на фронтоне античного храма.

Я не знаю, замечают ли читающие «Песнь торжествующей любви» немецкий стих из Шиллера, который следует за заглавием рассказа: *Wage du zu irren und zu träumen*²³. Этой одной строкой Тургенев высказал свой взгляд; зато она не оставляет ничего желать в смысле ясности.

Вопрос стоит так: из двух воль, борющихся во мне, одна — именно моя личная, разумная воля — сообразно своей природе диктует свои повеления внятно и доказательно; другая, стихийная, волнует кровь, строит воздушные замки обольстительных грез, обрушивающиеся мгновенно, и населяет сон греховными сновидениями. То законодательство убеждает, это лишь требует и неволит; и в каждом отдельном случае я должен выбирать, кому следовать. Пусть я даже убежден *a priori*, что стихия всегда побеждает, что следовательно я и в этом случае хотя или нехотя исполню ее приговор, — я все-таки буду взвешивать и колебаться, притом непременно в сторону разумной воли, как правильной и должной. Фатализм нисколько не избавляет от выбора, во-первых, потому, что фатализм безличен, а человек более всего дорожит своей обособленностью в мире и оттого в каждом конкретном случае стремится, даже наперекор возможности, утвердить свою личную, разумную волю, которую постигает как закон своего беспримерного «я»; во-вторых, борьба неизбежна и потому, что слабейший голос ясен, а сильнейший нечленоразделен. Животное безвольно повинуетя внушениям своего инстинкта, но ни один фаталист не поступает так, и не мог бы, даже если бы хотел, потому что высшие инстинкты диктуют смутно, только грезами и снами. Итак, пусть выбор и предreshен в пользу стихии, — разум не может отказаться от активности. И я спрашиваю себя: куда же мне направить энергию моей разумной воли? Должен ли я презирать в себе эти грезы и сны, как греховный соблазн, и силиться устоять на

* Дерзай заблуждаться и грезить (нем.).

пути долга или, напротив, я должен признать в своих грезах неотвратимое веление матери-природы?

Эпиграфом из Шиллера Тургенев недвусмысленно отвечает на этот вопрос: познай раз навсегда, что путь, указуемый разумом, ложен; правда — только в грезах и снах. Им доверься; они смутны? так дай им крепнуть, дай им волю в себе: *«держай грезить и заблуждаться»*. Невольный грех Валерии был космически нужен; он оправдан пред высшим судом, который не знает добра и зла. А ее субъективное страдание — что в нем? Она страдала потому, что не смела довериться своим грезам, признала их наваждением, и верховному судье пришлось насильно вести ее на верный путь. Да ему и нет дела до личных страданий и до личности вообще. Валерия все твердит, содрогаясь: «Какие страшные сны я вижу!» Тургенев учит другому: «*Wage zu träumen!*»!

Таков смысл вышесказанного эпиграфа, и так много слов понадобилось мне для того, чтобы объяснить один коротенький стих. Но многое сказать одной строкою способен лишь тот, кто умеет выстроить храм, чтобы написать эту строчку на его фронтоне.

6. Томление духа

Понять «философию» Тургенева, мне кажется, нельзя иначе, как сведя ее всю к одному вопросу и к ответу на этот вопрос: должен ли человек быть «природой» или личностью? отдаваться непосредственным влечениям своего сердца, или обуздывать их и отрекаться во имя разумного долга? Мышление Толстого сплелось около 1860 года в узел этого же вопроса. Отсюда их пути разошлись.

Я нахожу, что Толстой ответил, или пытался ответить, прямо на этот вопрос, то есть именно хотел выбрать одно из двух, Тургенев же открыл в обеих противоположных нормах некоторый общий элемент и потому пренебрег их противоположностью, а сосредоточил все свое внимание и любовь на этом главном, что им обоим присуще. Он решил: страсть ли одушевляет человека, или долг — не важно; важно, чтобы он был целен, жил сильной и горячей жизнью, действовал с непреклонной волею. Оттого для Тургенева равно прекрасны и святы влюбленная девушка, если она, как Марья Павловна, «не может ни разлюбить, ни пережить разлуку», — и Дон-Кихот или Инсаров. Эту цельность духа и неразлучное с нею самозабвение Тургенев обожал больше всего на свете, то есть дорожил не содержанием, а формой духовного бытия. Он воспел цельность и вовсе бессодержательную с человеческой точки зрения: жизнь лопуха, муравья, птицы, и малосодержательную — жизнь мужиков орловских и полесских, и глубоко содержательную жизнь Дон-Кихота и Инсарова; цельность стихийную — любовь, вдохновение, и цельность самочинную — подвиг самопожертвования. Он расценивает людей не по высоте идеи или предмета, которому они отдают свой пыл, а по силе их пылания. Его философию можно назвать аморальной, как мудрость Пушкина, с которой она так сходна. Но Тургенев, в отличие от Пушкина, не

смел быть откровенным, — прикрывал свою наготу фиговым листом, добросовестно заблуждаясь, будто хлопчет о гуманности, об общем благе, когда на самом деле ему хотелось только силы и красоты в человеке. Нет сомнения, что девушку из «Порога» он ставил выше влюбленной Елены, но не потому, что та приносит свою жизнь в жертву народному благу, а эта — только любимому мужчине, а потому, что завоеванная, преодолевшая эгоизм, решенная сознанием цельностью представлялась ему, как и понятно, более прочной и ценной, нежели даровая, то есть прирожденная или стихийная. Касьян хорош, но Дон-Кихот еще лучше; другими словами, Тургенев нашел свой высший идеал в органическом сочетании «природного» и «человеческого» начал: ярче всего природа проявляется не в лопухе и журавле, а в цельном и самоправном человеке. Так надо понимать афоризм, вложенный в уста Рудина, что жизнь быстра и ничтожна, но все великое совершается через людей; тот же смысл имеют его слова в письме к Виардо, что он предпочитает Прометея или Сатану религиозным подвижникам. Один полюс его учения — будь весь «природой», как те журавли отдаются своему инстинкту осеннего перелета: *Wage zu träumen*. Другой полюс — будь весь человеком, то есть человеческой формой природы: *Entbehren sollst du*. Там цель назначена сверхличной силою, здесь разумом и волею самой личности, но это все равно: только бы ты летел к цели неудержимо. Удивительно, что критика не заметила ни коренного противоречия в мировоззрении Тургенева, ни той высшей точки, в которой это противоречие снимается.

Итак, положительный образ человека, предносившийся Тургеневу, определялся цельностью, самозабвением и непреклонной волей. Современный человек, думал он, обретает такое нормальное состояние духа только в служении какому-нибудь сверхличному началу — идеалу. Следовательно, идеал являлся в сознании Тургенева не самоцелью: цель человека — в нем самом, в правильном устройении его духа; идеал — лишь средство внутреннего устройства. Не благо любимого человека, не свобода поработенного народа, не Бог, не красота ценны для него сами по себе: они нужны лишь вот этому отдельному «я» — Елене, Инсарову, монаху, певице, чтобы ими или в них окрылиться, подобно тому как ветер нужен пловцу, чтобы наполнить опавшие паруса. В глазах Тургенева подлинной реальностью обладают только индивидуальная душа и ее жизнь, все же остальное содержание бытия клубится дымом, мерещится маревом. Идеал в своем существе для Тургенева то же, что для Елены — далекая и ненужная ей Болгария; самого Инсарова и даже Дон-Кихота он окружил ореолами явно не за то, что тот освобождает Болгарию, а этот ратует за справедливость, но единственно за совершенство личное, и духовное, какого достигли они через то служение. Таким образом, мировоззрение Тургенева — не что иное, как эгоизм особого рода. Совершенно то же эгоистическое отношение к добру и любви характеризует Толстого на всем протяжении его жизни; они всегда были для него лекарствами для исцеления раздвоенного духа или гигиеническими средствами правильной жизни. Однако Толстой рано понял, что такое обращение с добром и любовью как раз и лишает их целебной силы, потому что эгоистически-жадной ухватке они просто не даются: корыстная рука,

поймав живое добро, держит труп ее. Поэтому он изнурялся в усилиях хотеть добра ради него самого и любить человека ради него самого, то есть достигнуть истинного *самозабвения* наперекор своей эгоистической природе; и с отчаянием сознавал свою неспособность. Напротив, Тургенев этой своей ошибки никогда не понял и напитал свои произведения исключительно *эгоизмом* добра, любви, самоотвержения, хотя для виду и прикрывал его моралью. И я думаю: в зрелые свои годы Толстой возненавидел Тургенева острой ненавистью именно за то, что видел в нем свой собственный ненавистный лик пожирателя любви и добра.

Что сказали бы живой Дон-Кихот и живой Инсаров, прочитав написанное Тургеневым о них? Его панегирик кровно оскорбил бы их: они-то действительно хлопотали не о своем душевном устройстве, а горели, боролись и терпели — один за Болгарию, другой — за правду. Они как раз свое «я» ощущали как преходящее и ничтожное, а реальностью, и высшей в мире, почитали — тот Болгарию, этот — человека, что Тургенев умел очень хорошо рассказать. Тургенев и обожаемый им Дон-Кихот — антиподы, и противоположность между ними есть вечная противоположность двух духовных начал. Христианская любовь по существу двойственна. Чаадаев написал: «Нам приказано любить ближнего, но для чего? Для того, чтобы мы любили кого-нибудь кроме самих себя». А Франциск²⁴ любил ближнего конечно не для чего-нибудь, а просто любил его самого и помогал ему не ради спасения своей души, не ради познания истины, а для того только, чтобы ему помочь. И та же двойственность в природе всякого добра.

Я не призван решать здесь, что из двух лучше. Моим делом было рассказать, что Тургенев принадлежал не к типу Франциска и Дон-Кихота и даже не силился, как Толстой, перевоплотиться в их существо. Но если кто хочет видеть типический пример кары, какую неминуемо несет всякий, ищущий в мире не блага, не истины, а свое спасение или исцеление, для того старость Тургенева — самое поучительное зрелище.

Его старость началась рано; я сказал бы даже, что его карою и была эта преждевременная старость. Дон-Кихот *не мог* душевно состариться, пока в мире еще оставалась неотомщенная несправедливость, Маццини²⁵ — пока Италия еще не была свободна. Тургенев же стоял органически вне мира, у него в мире не было никакой работы; он был один, как в пустыне, со своей больной душой и страстным желанием исцелить ее. Трагедия его в том и заключалась, что цельность духа он должен был искать в полном слиянии хоть с одной частицей мира, а слияние это было для него невозможно. Мир предстоял ему, как нечто чуждое, не как переживаемое безотчетно, а как предмет созерцания и оценки. Такой разрыв между «я» и миром неизбежно влечет за собою двойную болезнь: мир не переживаемый, а только созерцаемый, расплывается в сонм призраков, угнетающих сознание, как кошмар; но и собственное «я» оказывается пустым, беспредметным. Вне себя Тургеневу нечего было делать, а единственное дело, которое занимало его кровно, — устройство своего духа, — оказывалось бесцельным: для чего выздоравливать, когда и здоровому мир не сулит никакой существенной и увлекательной задачи? Отсюда пессимизм или «мировая скорбь» Тургенева.

Физически здоровый мужчина в сорок лет обыкновенно полон сил и бодрости, Тургенев в этом возрасте чувствовал себя стариком. В 1859 году, по поводу героической борьбы итальянцев за освобождение, он пишет графине Ламберт: «Если бы я был помоложе, я бы бросил всякую работу и поехал бы в Италию — подышать этим теперь вдвойне благодатным воздухом. Стало быть, есть еще на земле энтузиазм? Люди умеют жертвовать собою, могут радоваться, безумствовать, надеяться? Хоть посмотрел бы на это — как это делается? Но теперь я уже отяжелел, лень высказывать из проложенной колеи, по которой со скрипом и не без толчков, а все-таки катится «Телега жизни»^{26*}. Все, что осталось у меня жару, ушло в сочинительскую способность. Все остальное холодно и неподвижно». Несколько позже он вспоминает в письме, «как мне раз говорил гр. Блудов^{27*}, с изумлением видевший, что я на железной дороге торопился и спешил: «Неужели есть на свете вещь, из-за которой стоит спешить?» Так и я думаю иногда: не все ли равно, где сидеть? Неужели есть вещь, которой стоит желать?» Свое настроение он определяет словами: «присутствие постоянной мысли о тщете всего земного»; его жизнь, пишет он, — «вся в прошедшем, и настоящее только дорого, как отблеск прошедшего... А между тем что же было такого особенно хорошего в прошедшем? Надежда, возможность надеяться, то есть будущее... Это похоже на игру слов, но оно действительно так. Жизнь человеческая так и проходит, *entre ces deux chaises*»^{*}. Пустым и тяжелым сном кажется ему жизнь и ничего существенного он не находит в ней; «в сущности, так как жизнь — болезнь, все, что мы называем философией, наукой, моралью, художеством, поэзией *et cet. et cet.*, — не что иное, как успокаивающие лекарства...» «Земное все давно ушло от меня, — пишет он в 1862 г., — и я нахожусь в какой-то пустоте, туманной и тяжелой, и уже нисколько не расположен отворачиваться от картин разрушения, черных покровов, горя и т.п.... Я рад за Вас, что в Вас опять достало духу встретить жизнь «лицом к лицу...» А от меня она бежит как змея, никак ее поймать не могу. Куда поймать! Не могу увидеть ее физиономию, узнать, какое наконец ее значение? Дни бегут, бегут — легко и вяло». «Под старость я начинаю уподобляться мухе: солнце светит, ничего не болит, так и ничего больше не нужно» (Тургеневу было, когда он писал эти строки, только 44 года!).

Настроение и философия, выраженные в этих отрывках из писем 1859–62 гг., не изменились до конца, — напротив, с годами становились глубже и прочнее. В 1873 г. он пишет Полонскому^{28*}: «Холод старости с каждым днем глубже проникает в мою душу — сильнее охватывает ее; равнодушие ко всему, которое я в себе замечаю, меня самого пугает! — Вот уж точно могу сказать с Гамлетом:

«How stale flat and inprofitable
Seems me that life!»^{**}

* Между этими двумя стульями (*франц.*).

** Каким докучным, тусклым и ненужным
Мне кажется все, что ни есть на свете.

Гамлет. Акт I. Сцена 2. Пер. М. Лозинского.

В 1875 г., говоря о занятиях Полонского живописью: «...А главное, это тебя занимало: стало быть, ты прав. — Желал бы я найти что-нибудь, что бы меня занимало». В апреле 1877 г. он пишет: «Милый друг Я.П., твое стихотворение, в котором есть удивительные стихи, как напр.:

В окно глядит и лезет в очи
Сырая мгла плаксивой ночи^{29*}

возбудило во мне глубокую унылость; а для того, чтобы ты понял — почему? — выписываю тебе несколько строк из моего дневника:

«17/5-го марта. Полночь. Сажу я опять за своим столом..., а у меня на душе темнее темной ночи... Могила словно торопится проглотить меня; как миг какой пролетает день, пустой, бесцельный, бесцветный. Смотришь: опять вались в постель. — Ни права жить, ни охоты нет; делать больше нечего, нечего ожидать, нечего даже желать».

И в дополнение Тургенев поясняет Полонскому, что это настроение духа существует в нем уже очень давно — чуть ли с самой молодости. Еще год спустя он пишет ему же: «Здоровье мое поправилось, подагра почти покинула меня — но нравственно я хуже чем калека — я совсем старик; ко всему охладел — и только воспоминания о прежних друзьях и временах немного шевелят меня».

Из приведенных отрывков одни изображают неизменное настроение Тургенева, в других выражена соответствующая этому настроению философия. Я с умыслом привел их все в хронологическом порядке, а не разделил на две группы, потому что так именно, попеременно, идет жизнь человеческого духа. Нет никакого сомнения: врожденный склад души, то есть физиологическая и чувственная предрасположенность, определяет характер сознательного разума; но ведь и поднимающаяся из этих глубин отвлеченная мысль, крепкая своей органичностью, в свою очередь несомненно закрепляет и освящает самочинную определенность чувства. Оттого в живом человеке мироощущение и мировоззрение сплетены неразрывно; их можно изобразить порознь только как два разреза одного и того же организма, например как разрез стебля и разрез колоса.

У американского поэта Силля^{30*} есть стихотворение «Жизнь», так переведенное одним из наших любителей поэзии.

Полдень, вечер, ночь,
И снова полдень, и за полднем вечер,
И ночь опять. Вчера, сегодня, завтра
Все та же песня: полдень, вечер, ночь. — И это все?

Да, это, жизнь. Но ты наполни день
Отвагой и усилием; обрати
В псалом твой вечер, ночь твою в молитву —
И вот, смотри: тебе покорно время
И твой венец на голове твоей.

Силля призывает к сознательной активности; но ведь она сама — лишь следствие: она обуславливается состоянием духа. Сможет ли, захочет ли человек наполнять свои дни «отвагой и усиьем», если жизнь представляется ему пустой сменой дней и ночей или вереницей нелепых случайностей? Иному море кажется скоплением водяных капель, гора — скоплением песчинок и камней. Он прав конечно, — но есть и другая правда; есть душевная полнота, для которой гора — «престол Аллы», и море —

Глубокий, вечный хор валов,
Хвалебный гимн отцу миров.

Я слышал о старом отставном генерале, — он покончил с собой, оставив записку, что ему надоело жить, надоело дважды в день застегивать и расстегивать пуговицы мундира. Наполеон, наверное, не замечал своих пуговиц; он чувствовал себя свободным и потому был свободен.

Мировоззрение Тургенева, с юности накапливавшееся в его сознании, окончательно сложилось и отвердело к его 40-му году. С тех пор в течение четверти века он много раз высказывал его то целиком, как в «Довольно», то по частям, например в «Стихотворениях в прозе», часто повторяясь. Я приведу эти выдержки: читатель сам увидит, как чувство здесь преобразается в мысль, а мысль субъективно дает оправдание и законность чувству.

В 1862 г. он пишет графине Ламберт: «...Не страшно мне смотреть вперед. Только сознаю я совершение каких-то вечных неизменных, но глухих и немых законов над собою, — и маленький писк моего сознания так же мало тут значит, как если б я вздумал лепетать: «я, я, я...» на берегу невозвратно текущего океана. Муха еще жужжит, а через мгновение — тридцать, сорок лет тоже мгновение — она уже жужжать не будет, а зажужжит та же муха, только с другим носом, — и так во веки веков. Брызги и пена реки времен!»

В «Призраках» 1863 года он рассказывает: в то время, как Эллис проносила его над родными полями и лесами, ему стало грустно и как-то равнодушно скучно. «И не потому стало мне грустно и скучно, что пролетал я именно над Россией. Нет! Сама земля, эта плоская поверхность, которая расстилалась подо мною; весь земной шар с его населением, мгновенным, немощным, подавленным нуждою, горем, болезнями, прикованным к глыбе презренного праха; эта хрупкая, шероховатая кора, этот нарос на огненной песчинке нашей планеты, по которому проступила плесень, величаемая нами органическим растительным царством; эти люди-мухи, в тысячу раз ничтожнее мух; их слепленные из грязи жилища, крохотные следы их мелкой, однообразной возни, как забавной борьбы с неизменяемым и неизбежным, — как это мне вдруг все опротивело! Сердце во мне медленно перевернулось, и не захотелось мне более глядеть на эти незначительные картины, на эту пошлую выставку».

«Довольно», 1864 г. «Все изведано — все перечувствовано много раз... устал я. — «Что мне в том, что в это самое мгновение заря все шире, все ярче разливается по небу, словно распаленная какою-то всепобедною

страстию? Что в том, что в двух шагах от меня, среди тишины и неги и блеска вечера, в росистой глубине неподвижного куста, соловей вдруг сказался такими волшебными звуками, точно до него на свете не водилось соловьев, и он первый запел первую песнь о первой любви? Все это было, было, повторялось, повторяется тысячу раз — и как вспомнишь, что все это будет продолжаться так целую вечность — словно по указу, по закону — даже досадно станет! Да... досадно! — О ты, кто бы ни был, мой бедный собрат, — не отразить тебе тех грозных слов поэта: «Наша жизнь — одна бродячая тень; жалкий актер, который рисуется и кичится какой-нибудь час на сцене — а там пропадает без вести; сказка, рассказанная безумцем, полная звуков и ярости — и не имеющая никакого смысла». Я привел стихи из Макбета, и пришли мне на память те ведьмы, призраки, привидения... Увы! не привидения, не фантастические, подземные силы страшны; не страшна Гофманшина, под каким бы видом она ни являлась... Страшно то, что нет ничего страшного, что самая суть жизни мелка, неинтересна — и нищенски плоска. Проникнувшись *этим* сознанием, отведав *этой* полыни, никакой уже мед не покажется сладким — и даже то высшее, то сладчайшее счастье, счастье любви, полного сближения, безвозвратной преданности — даже оно теряет все свое обаяние; все это достоинство уничтожается его собственной малостью, его краткостью. Ну, да: человек полюбил, загорелся, залепетал о вечном блаженстве, о бессмертных наслаждениях — смотришь: давно-давно уже нет следа самого того червя, который выел последний остаток его иссохшего языка. Так, поздней осенью, в морозный день, когда все безжизненно и немо в поседелой траве, на окраине обнаженного леса — стоит солнцу выйти на миг из тумана, пристально взглянуть на застывшую землю — тотчас отовсюду поднимутся мошки: они играют в теплом его луче, хлопчут, толкутся вверх, вниз, вьются друг около друга... Солнце скроется — мошки валяются слабым дождем — и конец их мгновенной жизни».

«Вешние воды» начинаются рассказом о настроении Санина — о *taedium vitae*^{*}, которое овладело им, душило его. Недаром Тургенев дал своему герою тот самый возраст, в каком сам был тогда (1871): он вкладывает в него *свои* мысли. «Горечь едкая и жгучая, как горечь полыни, наполняла всю его душу. Что-то неотвязчиво постылое, противно тяжелое, со всех сторон обступило его, как осенняя, темная ночь; и он не знал, как отделаться от этой темноты, от этой горечи... — Он размышлял о суете, ненужности, о пошлой фальши всего человеческого. Все возрасты постоянно проходили перед его мысленным взором — (*ему самому недавно минул 52-й год*) — и ни один не находил пощады перед ним. Везде все то же вечное переливание из пустого в порожнее, то же толчение воды, то же, на половину добросовестное, на половину сознательное самообольщение, — чем бы дитя ни тешилось, лишь бы не плакало, — а там вдруг, уж точно как снег на голову, нагрянет старость — и вместе с нею тот постоянно возрастающий, все разьедающий и подтачивающий страх смерти... и бух в бездну!»

^{*} Отвращение к жизни (*лат.*).

Так чувствовал Тургенев — и такую он видел жизнь. Настроение и созерцание суть две формы одного и того же душевного состояния, а из обоих возникает увенчивающая их отвлеченная мысль. Когда процесс самосознания закончен в человеке, трехъярусная пирамида оказывается субъективно перевернутой на свою вершину: зрелый и развитый человек ощущает определяющей и законодательной инстанцией в себе свое сознательное убеждение, которое будто бы автономно предписывает ему и способ созерцания, и соответствующее последнему настроение. Так и Тургенев любил предъявлять свою философию в качестве оправдательного документа. Полнее всего он изложил ее в отрывке «Довольно» 1864 г. и в «Стихотворениях в прозе» 1878-1881 гг.

Не Бог-личность, не Бог-Мировой Разум, вообще никакое нравственное начало не представлялось Тургеневу в основании вещей: творящей силой он мыслил силу биологическую. Не *Deus*, даже не *Deus sive Natura*, но *Natura sive Vita*^{*}: *Natura* — от *nascere*, рождать, *vita* — от *vis*, сила. Всемогущая, глухонемая, слепорожденная, она бессознательно и неуклонно осуществляет свои законы. Она не знает добра, свободы, любви; у нее одна цель — непрерывное продолжение жизни. Ее верховный закон — создавать разрушая, ибо все существующее возникает из другого и должно в свое время уступить место другому. Ей все равно, что она создает, что разрушает — лишь бы жизнь продолжалась; и потому она не терпит ничего бессмертного, ничего неизменного: ее способ действия, ее метод движения — смерть. Ее воля — железная необходимость для всего живущего, и необходимость эта осуществляется в разумных созданиях через посредство их мнимой свободной, сознательной воли. Человек — такое же дитя Природы, как и вся остальная тварь; между человеком и собакой или обезьяной нет разницы — в них горит и светится тот же трепетный огонек — жизнь, и когда жизнь угаснет, — кто разберет, какой именно огонь горел в каждом из них? Необходимость равно властвует над зверем и человеком, равно направляет их волю двумя пружинами — голодом и любовью, обеспечивающими непрерывное продолжение жизни. Человек мнит себя свободным в своих стремлениях, в своей любви: это самообман; он создал себе ценности — свободу, добро, истину, красоту, — Природе нет дела до них. Все собственно человеческое, искусственное, ей враждебно, потому что оно беззаконно силится быть неизменным, бессмертным. Она лелеет и терпит человека, пока он повинуется ее законам, но только до урочного срока. Пока жив — смиряйся, не дерзай на личное, беспримерное самоопределение и творчество; под этим условием тебе обеспечено временное прозябание; но и смирение не спасет тебя от неминуемой смерти. Поэтому все человеческое ничтожно и обречено на гибель, а смешное самомнение человека в узах непреклонной силы накладывает на человеческие дела печать жалкой и унижительной пошлости. Жизнь человечества — хлопотливое прыганье белки в неизменном колесе, тревожное однообразие тех же извечных страстей, надежд и ошибок, тех же насилий и обманов, легковерия и лжи; не только нет и не может быть движения вперед: нет даже ничего нового в этом жалком

^{*} Бог, или Природа; Природа, или Жизнь (*лат.*).

быту. Каждый день пуст, вял и ничтожен — и каждый день человек верит, что завтрашний день не будет похож на только что прожитой; но «завтра» проходит так же бессмысленно глупо, и пустые дни сменяются, обманывая надежду, пока один из дней не приносит с собою конца. И так как все на земле тшетно и брэнно, то стоит ли желать чего-нибудь, стремиться, творить? Человек больше всего дорожит личным в себе, неповторимым, и силится увековечить свое личное, — но именно этого не допускает Природа. И если потому плачевна участь всякого человека, то стократ трагичнее судьба гения, судьба творца. Более всех людей он чувствует себя единственным, как бы созданным преднамеренно, между тем и он подлежит всеобщему уравнительному закону, и его творчество существует только в мгновении и для мгновения. Откуда же взять мужество, чтобы стряхнуть это горькое недоумение и выйти опять на арену — бороться и творить? В юности человек легко утешается вздором, но лишь только истина глянет ему в глаза, ему больше не за что ухватиться; тогда, чтобы не погрязнуть в самопрезрении, ему остается одно: уйти с толкучего рынка призраков и замкнуться в себе, ибо только так он может сохранить последний остаток личности — личное сознание своего ничтожества.

Мое изложение в конце вернулось к своему началу. Оно перебрало последовательно все звенья круга, в который замкнулся дух Тургенева: то был заколдованный, безвыходный круг. Я вижу Тургенева вдвойне обреченным и оттого раздираемым противоречиями. Гамлет по природе, по расе или по времени, глубоко страдая от своего гамлетизма, он естественно завидовал цельным натурам — их душевному покою, их уверенной силе и внешнему благообразию. Он ведь и сам знал это счастье — по тем отдельным минутам цельности, какие давали ему вдохновение, влюбленность, созерцание красоты; и он должен был страстно хотеть — быть цельным всегда или длительно; поэтому его идеал — Дон-Кихот, любящая девушка, природный человек. Такова была одна его обреченность: презирать себя, не хотеть быть собою, с болью и умилением мечтать о невозможном перевоплощении. Различие между ним и Толстым состоит, как мне кажется, в том, что Толстой в своих образах отчасти казнил собственное несовершенство, отчасти исследовал пути к выходу из него, — Тургенев, напротив, этих путей не искал, но, казня себя в одних, тут же рядом рисовал лучезарные образы совершенства, — так рисовал, словно благоговейно молился им. Так средневековому живописцу-монаху являлась в видении его олицетворенная мечта, и возвращенный в явь, он «шел к холсту, душой молясь,

Брался за кисть, и в умиленье
Он кистью то изображал,
Что от небесного виденья
В воспоминаньи сохранял,
И слезы тихие катились

Вдоль бледных щек — и, страх тая,
Монахи вокруг него молились
И плакали...

Если когда-то читатели действительно плакали над повестями Тургенева и если еще теперь девушка закрывает его книгу со сладко-щемящею грустью, то эти слезы и эта грусть — не что иное, как соучастие зрителя в страстной тоске художника, тоске Тургенева, по совершенству.

Но гамлетизм, в силу своей раздвоенности, есть не только воля, именно воля к инобытию; он — также определенное знание, независимое от воли, он — рассудочное мышление о бытии вообще, о жизни. Гамлет — не в жизни, а извне глядит на нее и, значит, оценивает ее; а так как жизнь иррациональна, то судя ее судом рассудка, он неизбежно находит ее бессмысленной. Все бессмысленно, все — пустая игра, следовательно равно бессмысленны и его собственное больное существование, и такая полная с виду жизнь Дон-Кихота, и его невольное стремление быть Дон-Кихотом. Все — только холопоглотивый бег белки в колесе, и все неминуемо кончается смертью. Зачем же ему искать цельности? а не искать ее он не может, — она влечет его, помимо сознания, как магнит. Вот двойная обреченность Тургенева: *он был обречен жадно хотеть того, что обречен был знать бессмысленным*. В своем хотении он славословил, в знании проклинал, поэтому его творчество звучит то гимном, то хулой на творение. Но оба эти голоса сливаются в одно *De profundis**. В его храме нет видимого воплощения Бога, но грандиозный и потрясающий образ Природы, который построила его мысль, есть подлинно храм; и в этом храме его творчество звучит музыкой горячей и сокрушенной молитвы.

7. Больная птица

Узнать человека значит узнать его образ совершенства: о чем он тоскует в земной юдоли, чем недоволен, что создал бы, если бы ему власть над миром и собою. Если мы хотим взглянуть в духовный облик Тургенева, нам нужно уяснить себе одно, главнейшее: какой образ совершенства предстал ему.

И прежде всего надо спросить: какая из трех форм этого образа преимущественно влекла его? Образ ли лучшего мира, побуждающий человека улучшать действительность революцией, реформами, филантропией; или образ своего лучшего положения в мире, своего «счастья», рождающий эгоистическое стремление к власти, к богатству, к удовлетворению своих прихотей; или наконец образ своего лучшего «я», своего личного совершенства? Потому что одно из этих влечений непременно преобладает в человеке.

Тургенев не был преобразователем человеческого общежития, хотя, без сомнения, глубоко скорбел о его несовершенстве. Он не был также

* Из глубин [Господи, зываю] (лат.).

и стяжателем, хотя мечтал о счастье и тяжело нес великую неудачу своей бездомной любви. Огненной точкой его существа была мысль о самом себе и о том, чем он должен был бы быть.

Я спрашиваю себя: за что я люблю, за что Россия любит Тургенева? Много лет назад я купил у букиниста под Сухаревой прекрасную старую литографию — портрет Тургенева 1862 года; с тех пор она в черной рамке висит у меня на стене. Тогда я знал и любил Тургенева только по воспоминаниям юности; было весело и уютно видеть его подле себя. Но я не снял его со стены и позже, когда пришлось перечитать его и когда образовалось смешанное чувство бывшего очарования и зрелой критической мысли. В его повествовании есть неуловимая прелесть, в речи — певучесть, которая убаюкивает. От этих не сильных, но властных чар невозможно уйти. Когда вдали от него, среди иных забот, случайно вспомнишь о нем и в памяти встанут «Ася», «Дворянское гнездо», «Затишье», — каким уютом вдруг обвеет душу! Правда, его чары не все принадлежат ему: тут действует и очарование старого быта. Был круг людей, ходивших по мягкой земле, — мы стучим каблуками по камню; жили в усадьбах, в тихих губернских городах, в патриархальной Москве, со свободным выходом в лес, в поле, в сад; ездили неспешно и мягко по мягким дорогам, подолгу сидели на диванах и креслах: наша жизнь жестка, полна толчков и сухого треска, судорожно-тороплива и оглушительно-звонка. Во многом так действительно было, и еще больше так кажется; шум той жизни заглушен для нас далью. А люди, жившие тогда, действительно теснее сживались со своим бытом, двигались медленнее, чем мы, чувствовали теплее и непосредственнее; в их жизни, даже несчастной, было много тихих заводей, были часы раздумья, воспоминаний, задушевных бесед и долгого писания писем. Таких писем теперь не мчит по рельсам железнодорожный вагон, мы не сидим часы на балконе в грустной задумчивости; наши решения резки, наши разговоры желчны и отрывисты. И опять — еще больше кажется, нежели было; но восприятие ведь и содержит только то, что кажется. Тургенев проводит перед нами картины той жизни и вереницы тогдашних фигур. Мы тронуты и благодарны ему за наше теплое волнение, за лирическое чувство, навеваемое нам из прошлого.

Но современников, читавших «Асю» или «Первую любовь» в свежей книге журнала, увлекало ведь не обаяние старины, а манера и тон Тургеневского рассказа. И ведь тот старый быт сам в себе, разумеется, не содержал ничего элегического, — во всяком случае не больше, чем наш; элегично только наше восприятие его через Тургенева. Значит все дело — в освещении его, исходящем от Тургенева. И однако нельзя сказать, что обаяние Тургенева кроется в его лиризме; напротив, оно всего слабее там, где он впадает в чистую лирику. «Призраки» и «Довольно» — в общем бледные, а местами и неприятные вещи, и поэтом-стихотворцем Тургенев также не мог стать. Очевидно, его сила в том, что он, как редко бывает, нашел свое призвание, что тон и манера его рассказа как нельзя более соответствуют предмету его повествования. «Утро помещика» или «Альберт» Л. Толстого изображают тот же отживший быт, и однако не обвевают нас грустным и нежным ароматом старины, как пове-

сти Тургенева. Дело в том, что Толстой был духовно активен, в нем шла страстная борьба; оттого в его повестях драматическое движение не дает нам полнее почувствовать ту насыщенность и успокоенность, каких мы безотчетно ищем в прошлом. Толстой в своем художественном творчестве делал некоторое духовно-практическое дело; он рушит, ломает, срыывает стропила, мерит и высчитывает, обтесывает, прилаживает, укрепляет бревна, так что в его романах и повестях слышен как бы шум и треск неустанной работы. В произведениях Тургенева — только гармоническое журчанье струй. Он не драматичен; он не работает жизненно, а только укоряет, грустит и молится. Бурное движение ему чуждо: именно потому он любит созерцать его и прославлять, как внеположное ему, как объективно-прекрасное. Он лирик, а лирика и есть не действительность и не бездействие духа, но умеренное движение духа, волнуемого желанием действовать. Оттого Тургенев не вкладывал в свои образы и картины страстного движения, — они проходят перед нами плавно и медленно; оттого и самый тон его повествования не возбуждает в нас активных чувств, но элегичностью своей как раз настраивает нас к элегическому восприятию изображаемого им быта.

Тургенев — прирожденный лирик-бытописатель. Не ландшафт сам по себе, и не солнечный свет в отдельности действуют на наше чувство: они совместно очаровывают нас, и для чуткого зрителя каждый ландшафт имеет свое, наилучшее освещение. Так в картинах жизни, нарисованных Тургеневым, нас чарует соответствие особенного света, исходившего от него, с самой жизнью, которую он освещает нам. Что до меня — я люблю прошлое, так сказать, метафизически, потому что прошлое — глубокие воды. Там под наружным волнением можно видеть вечные течения духа, следить их неудержимый напор и их столкновения; и потому там можно учиться важнейшему искусству жизни — различать подлинные сущности в мареве нынешнего дня. Но я люблю прошлое и непосредственным чувством. Тургенев не умел глубоко вскрывать жизнь; он видел в свое время не многим больше, нежели я вижу сегодня. Зато — и может быть тем лучше — он сумел, как никто, целиком погрузиться в искусство и передать потомству слитный аромат своего духа и своего времени.

И вот мы от написанных им книг и от изображенной им жизни возвращены внутрь его одинокой и замкнутой личности. О художественном произведении, как и о всяком другом продукте творчества — не повторения, можно сказать, что оно живет только в своем творце, хотя существует вне его. Повесть Тургенева, конечно, имеет свою структуру и форму, свою окраску, фабулу, стиль, — словом, всевозможные объективные качества, так же, как и всякая вещь в мире. Эти качества можно определить и описать. Но как бы подробно ни описать их, человек, не читавший той повести, не узнает главного о ней, — не узнает именно ни ее самой, как живого целого, ни действия, которое она производит на него; потому что сущность художественного произведения — в одушевляющей его идее-страсти, а не в его качественных признаках, которые все соподчинены той идее. Как всякий живой организм есть своеобразный и однократный план и неповторимое назначение в мире, так в поэме, которую мы чита-

ем, отложился и действует полуосвещенный сознанием замысел поэта. А замысел человека есть плод всей его воли, всех его предрасположений, опыта, навыков, размышлений. И потому произведение искусства может быть правильно понято только в целостной живой личности своего творца, и совершенно не может быть понято вне ее, как объективно существующее.

Страницы Тургенева насквозь пропитаны тонкой грустью; и вот нам надо понять, о чем он лично грустил на земле и почему пел грустные песни. На этот вопрос я отвечаю: он тосковал о самом себе, каким должен был бы быть и каким не был.

Ему было грустно и скучно жить, и свою грусть и скуку он возвел в объективную истину; он утверждал, что жизнь по существу пуста. Но наперекор своей мысли, как бы против воли, — «не все он в мире ненавидел, не все он в мире презирал». Если бы спросить его: что же в итоге? ничего нет прекрасного и желанного под солнцем? — он ответил бы: нет! есть счастье, есть красота — быть как Дон-Кихот, как Инсаров, как Елена, быть как один из тех тринадцати журавлей, — лететь неудержимо к одному себе видимой цели. На земле и в земной оседлости все ничтожно; прекрасно только лететь, лететь без остановки *от земли*.

Вот о чем он грустил на земле. Он представляется мне огромной птицей с больными крыльями, которая с завистью и тоскою следит глазами вольный полет журавлей и мелодическим кликом шлет им привет. Не чудо ли? бескрылый, он был окрылен своей страстной тоскою, летел сердцем туда, к своей недостижимой цели, и крылатой песней досягал ее. Они все — и Пушкин, и Лермонтов, и Тютчев, и Толстой, и Достоевский — были как пленные птицы на земле, все тяжело томились здесь, но в страстной тоске по небесным просторам их дух обретал крылья и действительно уносился от неподвижной и темной земли. Их томление принадлежит им самим и прошлому, оно кончилось с их жизнью; нам остались их крылатые песни. Слушайте их песни, вслушивайтесь чутко, — вы почувствуете, что и вы в плену и что и у вас за спиною шевелятся крылья.

Л.Н. Толстой в 1855-1862 гг.

Чего я хочу? — Познать себя в отношении к естественному порядку вещей и покориться ему.

Эпиктет^{31*}

21 ноября 1855 г. Толстой прибыл в Петербург из-под Севастополя, с тем чтобы более не возвращаться в армию, а 23 сентября 1862 г. он женился. В истории его художественного творчества эти семь лет составляют особый отдел. Не то, чтобы его творчество с началом этого периода вступило на новый путь, а с концом снова изменило свое направление. Напротив, никаких резких отличий этот отдел не представляет ни по сравнению с предшествующим ему, ни по сравнению с непосредственно следующим за ним. Особенность произведений, написанных Толстым в 1855-1862 годах, тоньше: то самое созерцание мира и те самые мысли о жизни, которые он еще неуверенно, все больше уясняя себе, выражал в своих первых произведениях («Детстве» и «Отрочестве» и др.), теперь крепнут и становятся в нем вполне сознательными и по мере того, как он, вращаясь в литературном кружке *Современника*, все больше проникается сознанием своего писательского призвания, он все убежденнее отождествляет это свое призвание с проповедью тех своих идей. К концу этого периода, то есть ко времени его женитьбы, по существу завершается первый фазис его развития, начавшийся, по его словам, на Кавказе, в 1851 году. Какая-то большая часть доступной ему истины, постепенно раскрываясь, в этом периоде открылась ему вся, до ясности, казавшейся ему временами окончательной. Таким образом, одиннадцать повестей и рассказов, написанных между Севастополем и женитьбой, представляют большие удобства для изучения *первой* мысли Толстого (если считать, что с конца 70-х годов она сменилась второю). В ранних писаниях она зарождается, в «Войне и мире», готовая, разворачивается вширь, и только здесь, в средней стадии, то есть в этих одиннадцати повестях, мы можем наблюдать ее и еще динамичною, и уже созревающею. Это придает лучшим из них, например, «Казакам», какую-то особенную стремительность свежести и полнозвучность.

I

Много раз указывалось на то, что в лице Оленина Толстой отчасти изобразил самого себя. Это сходство не подлежит сомнению. Особенно их сближает одна общая черта. Оленин, как и Толстой, много размышляет о своей жизни, пытается рассудочно определить свой надлежащий путь, — то пересматривает свое прошлое и решает, что все это было «не

* (См. выше с. 586-587; 592-594 и 620-621) — Прим. М.О. Гершензона.

то», то теоретически определяет, как ему должно перестроить свою жизнь. Оба они похожи на разборчивую невесту, или на человека, который, владея известной суммой денег, без конца соображает, на что бы ему лучше употребить этот капитал: и то дело прибыльно, и это недурно, да все как-то страшно, — а ну, как представится еще более выгодное! Толстой пишет об Оленине: «Он раздумывал над тем, куда положить всю эту силу молодости, только раз в жизни бывающую в человеке: на искусство ли, на науку ли, на любовь ли к женщине, — или на практическую деятельность, на силу ума, сердца, образования, — тот не повторяющийся порыв, ту на один раз данную человеку власть сделать из себя все, что он хочет, и, как ему кажется, и из всего мира — все, что ему хочется. Правда, бывают люди, лишенные этого порыва, которые сразу, входя в жизнь, надевают на себя первый попавшийся хомут и честно работают в нем до конца жизни. Но Оленин слишком сильно сознавал в себе присутствие этого всемогущего бога молодости, эту способность превратиться в одно желание, в одну мысль, — способность захотеть и сделать, броситься головой вниз в бездонную пропасть, не зная за что, не зная зачем». Оленин не догадывается, что, кроме этих двух путей — *случайно* надетого хомута и *рассудочного* самоопределения, — есть третий, единственно правильный путь — органического самоопределения, когда человек, ничего не предпринимая, на каждом шагу следует своему непреложному внутреннему голосу и так, простым отбором житейских возможностей, действительно изнутри созидает свою внешнюю жизнь. Оленин умствует, старается решить для себя вопрос *в целом*; оттого все его решения призрачны и неизменно приводят его к разочарованиям. Он едет на Кавказ с тем, чтобы начать новую жизнь, — и на Кавказе остается по существу, разумеется, тем же, чем был в Москве; его озаряет мысль, что счастье в том, чтобы жить для других, и он спешит вернуться из леса домой, чтобы поскорее сделать кому-нибудь добро, — а до добра ему и теперь так же мало дела, как раньше. Толстой не без иронии повествует об этих озарениях и поворотах Оленина; между тем он и сам был таков, и не только в 1851-52 гг., на Кавказе, но и много позднее, — почти во весь занимающий нас период. Он не только поехал на Кавказ с той же рассудочной мыслью об обновлении, как Оленин; но вот каким изображает его еще под 1857 годом графиня А.А. Толстая: «Он постоянно стремился начать жизнь сызнова и, откинув прошлое, как изношенное платье, облечься в чистую хламиду. С какою наивностью мы оба верили тогда в возможность сделаться в один день другим человеком — преобразиться совершенно, с ног до головы, по мановению своего желания. Хотя это было даже несообразно с нашими, уже не совсем юными годами, но мы поддавались самообману с полным убеждением...» А сам он еще позже, в 1858 г., констатировал в себе тот же оленинский самообман — воскресшую надежду на то, что вместе с наступившей весной и его душа, может быть, обновится. «По этому случаю к этому времени идет такая внутренняя переборка, очищение и порядок, какой никто, не испытывавший этого чувства, не может себе представить. Все старое прочь, все условия света, всю лень, весь эгоизм, все пороки, все запутанные, неясные привязанности, все сожаления, даже раскаяние, — все прочь! Дайте место необыкновен-

ному цветку, который надувает почки и вырастет вместе с весной!» — и тут же прибавляет: «Грустно вспомнить, сколько раз я тщетно дельвал то же самое, как кухарка по субботам, — а все радуюсь своему обману, и иногда серьезно верю в новый цвет и жду его».

Эта черта — не внешняя, как могло бы казаться; она, как глубоко идущая щель, позволяет нам заглянуть в психику Толстого. Странное дело: он столько раз терпел неудачи в своих попытках обновления, и все-таки, наперекор опыту, почти против воли, он как-то внутренне убежден, что стоит человеку хорошенько понять и крепко захотеть — он может *сознанием* принудить свою душу к обновлению. Казалось бы, и свой, и чужой опыт давно должны были доказать ему, что рассудок в этом деле почти бессилён. Ему было уже 30 лет; как зрелый человек и особенно как художник, он не мог не знать, насколько чудовишно-косны врожденный склад и навыки воли: мыслью ли преодолеваются они? И все-таки он не может не верить в реальную силу мысли над волею. Художественно — мы увидим это дальше — он и сейчас изображает человеческую жизнь, как стихийный молекулярно-волевой процесс, но лишь только он пробует отдать себе отчет в совершающемся, его разум с какою-то яростью восстает против очевидности. Так его сознание раздваивается: он ясно видит, что естественный закон душевной жизни — детерминизм, и однако он не в силах подавить в себе противоположную уверенность, что разум может приобрести власть над душою. И эта противоположная уверенность, вопреки опыту, настолько крепка в нем, что ее никак невозможно признать простым капризом ума. Нет: очевидно, и она есть в нем некое знание о сущем; очевидно, и она опирается на какой-то тонкий его душевный опыт, открывший ему какую-то смутную правду о природе и силе мысли.

Как бы то ни было, эта двойственность не подлежит сомнению. Сейчас Толстой исповедует свой догмат о преобразовательной силе мысли только в применении к индивидуальной душе и личной судьбе человека; во вторую половину своей деятельности он этот же догмат положит в основание своей общественной проповеди и будет неустанно твердить, что как только люди поймут такую-то идею и твердо решат ей следовать, так немедленно обновится общественный организм и все его недуги исчезнут. В таком применении этот догмат будет казаться еще более ребяческим, потому что кто же не знает, как много истины уже проповедано людям на протяжении времен и как мало эта истина влияла на историческую жизнь? Но не надо судить поспешно. Художники такого размера, как Толстой или Гоголь, видят зорче нас, хотя далеко не всегда способны рассказать все, что видели. Достоевский сказал: «Можно многое знать бессознательно». Толстой за все свои долгие годы не сумел доказать своего догмата, — он только во всех своих тридцати томах упорно утверждал его. Не свидетельствует ли он нам об истине, которую он узнал на опыте, но которая еще не может быть выражена не только в грубых логических терминах, но даже в гораздо более тонких художественных образах?

Много раз и в повестях, и в письмах своих за этот период Толстой высказывает мысль, что здорова и прекрасна человеческая жизнь может быть только тогда, когда она протекает — не то, что в согласии с природой, — надо больше сказать: в самых недрах природы, в совершенном слиянии с нею. Оленина научил этому Кавказ; он увидел здесь людей, живущих так, как живет природа; «никаких условий, исключая тех неизменных, которые положила природа солнцу, траве, зверю, дереву. Других законов у них нет... И оттого люди эти, в сравнении с ним самим, казались ему прекрасны, сильны, свободны, и, глядя на них, ему становилось стыдно и грустно за себя. Такова, несомненно, была мысль самого Толстого, вернее, один ряд его мыслей. И он, весной 1858 г., глядя, как все кругом распускается, мечтает о том, чтобы и самому расцвести и отныне «просто, спокойно и радостно расти на свете Божьем» (11-е письмо к гр. А.А. Толстой). И разве не он в эти годы совершенно по-оленински возводит в перл создания естественность в человеке? Для него нормальны и прекрасны — все первобытное, стихийное, и прежде всего — отсутствие рефлексии; прекрасны Ерошка, Лукашка и Марьяна, прекрасен Турбин-отец в «Двух гусарах», прекрасно умирает дерево, и почти так же прекрасно умирает мужик, еще мало выделившийся из природы; прекрасен даже Поликушка. За чем же стало дело? Ежели и счастье, и красота — в естественном, то откинь от себя культуру —

И ринься, бодрый, самовластный,
В сей животворный океан!^{32*}

Толстой тогда, в конце 50-х годов, любил веснами твердить про себя эти строки Тютчева.

Но это опять — мысль, умственное решение: отбросить то-то, повернуть свою жизнь на такой-то путь. Своя душа — не пешка, которую можно по желанию передвинуть. Это она сама влечется к естественности, но в ней же есть сила, противодействующая этому влечению, и эта сила — сознание.

Чрезвычайно показательна та глава «Казак», где описывается слияние Оленина с природой (он лежит один в лесу). Слияние это совершается отчасти эмоционально: Оленин «ни о чем не думал, ничего не желал. И вдруг на него нашло такое странное чувство беспричинного счастья и любви ко всему...» и т.д.; отчасти же, и притом немедленно, оно регистрируется сознанием: Оленин принимается размышлять о том, что каждый из этих жужжащих кругом комаров — такой же особенный от всех Дмитрий Оленин, и что, стало быть, и он, Оленин, вовсе не русский дворянин, друг такого-то и родня такого-то, а просто такой же комар, или фазан, или олень, как те, что живут в этом лесу, и так же, как они, поживет и потом умрет. Так сознание, или самосознание, заговорило в Оленине в первую же минуту блаженного погружения в природу, и, заговорив для того, чтобы констатировать это погружение, оно, разумеется, на этом не умолкнет. Минуту спустя Оленин уже весь во власти сво-

их мыслей: «как надо жить, чтобы быть счастливым, и отчего я не был счастлив прежде?» Только миг один длилось неполное слияние, и вот уже он опять безнадежно вырван своею мыслью из природного строя. Видно, назад нет путей. Ерошка и Лукашка просто живут в природе, как рыба в воде, а в голове Оленина есть мысль, самосознание, точно пузырь с воздухом, и вода тотчас выталкивает его вон.

В эти же самые годы, именно в 1857 году, другой большой художник расказал о *своей* встрече с природою; я разумею «Поездку в Полесье» Тургенева. Он жил еще более чуждым ей, чем Оленин до Кавказа, и встретился с нею, так же, как Оленин, в лесу. Но какая разница! Тургенев ни на мгновение не сливается со стихией в радостном чувстве. Грозный лик естества, представший ему в виде дремучего бора, повергает его в ужас и отчаяние. Он говорит: «Трудно человеку, существу единого дня, вчера рожденному и уже сегодня обреченному смерти, трудно ему выносить холодный, безучастно устремленный на него взгляд вечной Изиды: не одни дерзостные надежды и мечтанья молодости смиряются и гаснут в нем, охваченные ледяным дыханием стихии; нет — вся душа его никнет и замирает; и чувствует, что последний из его братий может исчезнуть с лица земли — и ни одна игла не дрогнет на этих ветвях; он чувствует свое одиночество, свою слабость, свою случайность — и с торопливым, тайным испугом обращается он к мелким заботам и трудам жизни; ему легче в этом мире, им самим созданном, здесь он дома, здесь он смеет еще верить в свое значенье и в свою силу».

Здесь разрыв безнадежен; и какая печальная трусость, какое жалкое убежище — четыре стены и крыша, чтобы только не видеть Божьего мира, как будто можно спрятаться от него! Совсем не таков Оленин-Толстой. У Тургенева при встрече с природою «вся душа никнет и замирает», в Оленине стержень личности остается цел. Оленин тотчас говорит себе: «Все равно, что бы я ни был: такой же зверь, как и все, и т.д., — все-таки надо жить наилучшим образом. Как же надо жить?» то есть его «я» и пред лицом природы сохраняет свою самостоятельность.

Именно в этом существенное различие между Тургеневым и Олениным-Толстым. Не важно, чем занята сейчас эта самобытная сила личности в Оленине; пусть она сейчас еще забавляется детскими погремушками — мозговою игрой, отыскиванием нового «рецепта счастья» (надо жить для других); важно то, что она сильна, не сломлена, не никнет. А ведь она — оттуда же, откуда и все другое, она сама — природа; и оттого разрыв *не* безнадежен: когда из недр природы донесется волна именно в эту душу, душа пошлет ей навстречу родственную волну. Это и сказал Толстой «Казаками». В любви к Марьяне впервые ожила спавшая и грезившая дотоле душа Оленина. Эта любовь, как губкою с доски, стерла все его головные убеждения, добытые с таким трудом, все его «одностороннее, холодное, умственное настроение»: «пришла красота и в прах рассеяла всю египетскую жизненную внутреннюю работу»; и тут-то Оленин нечаянно обрел то самое счастье внутренней цельности и единства с природою, которому он так завидовал в Ерошке и Лукашке и которое до сих пор все силился выстроить себе мыслью. «Любя ее, — пишет он в письме, — я чувствую себя нераздельною частью всего счастливого Божь-

его мира»; и еще: «Я живу (теперь) не сам по себе, но есть что-то сильнее меня, руководящее мною».

Отныне Оленин — новый человек, или, по мысли Толстого, — впервые настоящий человек: *в нем зазвучал его внутренний непреложный голос*. Отныне он больше не будет тешиться праздными мыслями и мечтами: он будет подлинно жить, совсем по иному, нежели Лукашка, но не менее существенно; уезжая из станции, Оленин «уже не считался, как тогда (то есть как при выезде из Москвы), сам с собою и не говорил себе, что все, что он думал и делал здесь, было *не то*. Он уже не обещал себе новой жизни».

Биограф Толстого пишет, что Толстой оставил «Казakov» незаконченными и не продолжал их — вследствие неприятного воспоминания, связанного с их напечатаньем (он их отдал в печать ради уплаты биллиардного долга). Конечно, причиною было не это. В 1862 г. Толстой не мог бы продолжать «Казakov». Оленин, каким он вышел из огненного испытания своей любви, должен был отныне жить с такой существенностью и цельностью, каких еще далеко не было в самом Толстом. Толстой и в самой повести, именно в ее заключительной части, изложенной сейчас, так сказать, опередил самого себя; он изобразил рождение в Оленине человека, когда в нем самом человек еще только пробивался на свет, и изобразил совершающимся вдруг то, что в душе делается медленно и нескладно. Но в одном можно ему поверить (мы ниже увидим доказательства): он уже твердо знал, что в каждой душе звучит, не всякому слышный в себе, непреложный внутренний голос, который и есть природа (или Бог) в человеке. Но чего требует от человека этот внутренний голос? Это был трудный вопрос, который Толстой решит еще не скоро.

III

Ежели бы кто-нибудь усомнился в том, что Толстой в конце 50-х годов был гораздо ближе к Оленину лесной сцены, нежели к Оленину последних глав, достаточно было бы указать ему на письма Толстого к гр. А.А. Толстой. Оленин в конце повести уже не думает, что все его прошлое было «не то», уже не ждет от себя обновления: Толстой, как мы видели, все еще, хотя уже почти против воли и с весьма малой надеждою, силится по временам начать новую жизнь. Оленин последних глав уже не мечтает ребячески о том, чтобы стать как Лукашка, то есть чтобы *внешне, эмпирически* слиться с природою; он узнал теперь, что есть высшее и единственно-подлинное слияние с природою, именно единство воли и разума, когда человек радостно следует своему внутреннему голосу, который и есть природа в нем; этому научила его любовь, которая была для него такой Архимедовой точкой, где личное сказалось ему как космическое. Толстой уже провидел эту высшую форму слияния человека с космосом, — оттого он и дал такой оборот повествованию об Оленине, — но сам еще не вошел в нее. Он еще не умеет чувствовать свою или чужую сознательную личность как вполне законную, то есть тоже — и даже наивысше — природную; нет, ему, как раньше

Оленину, все-таки природой по настоящему кажется больше всего внешне-природное — и в первой линии, значит, летаргический сон сознания.

Его письма к гр. А.А. Толстой неопровержимо доказывают это. 1 мая 1857 г. после особенно удачной прогулки (в Савойе), он пишет: «Природа больше всего дает это высшее наслаждение жизни — забвение своей несносной персоны. Не слышишь, как живешь, нет ни прошедшего, ни будущего, только одно настоящее как клубок плавно разматывается и исчезает». Еще яснее он выражается в другом письме, писаном ровно год спустя, в мае 1858 года. Он рассказывает здесь о *своей* встрече с природою, представшею ему на этот раз, точь-в-точь как Тургеневу и Оленину, в лесу. «Вчера, — пишет он, — я ездил в лес, который я купил и рублю, и там на березах распустились листья и соловьи живут, и знать не хотят, что они теперь не казенные, а мои, и что их срубят. Срубят, а они опять вырастут, и знать никого не хотят. Не знаю, как передать это чувство, — совестно становится за свое человеческое достоинство и за произвол, которым так кичился, — произвол проводит воображаемые черты, и не имеет права изменить ни одной песчинки ни в чем — даже в себе самом. На все законы, которых не понимаешь, а чувствуешь везде эту узду, везде — Он». Это — почти тургеневское чувство: сознание, пред лицом природы, чувствует себя жалко-бессильным, только Толстой не ужасается пред этой истиной, а покорно приемлет ее. «Он» или природа — это железный закон необходимости, всеобъемлющий и всесильный, а измышления человека — не что иное, как воображаемые черты, черты, проводимые по воде, тотчас исчезающие. Значит, любовь к ближнему и любовь к добру, жажда совершенствования, искание правды и справедливости, вообще все человеческое «я» с его разумом и совестью — только мозговые призраки и самообман.

Но приведенными строками не кончается письмо; Толстому надо прибавить к этой мысли еще другую, именно ту, что «воображаемые черты» — не только не реальны, бессильны что-либо изменить в человеке или вне его: они к тому же еще и вредны, так как, ничего не достигая, они однако чудовищно искажают внешний облик человека; они эстетически уродливы. Толстой продолжает: «Совершенно к этому идет мое несогласие с вашим мнением о моей штуке (речь идет о «Трех смертях»). Напрасно вы смотрите на нее с христианской точки зрения. Моя мысль была: три существа умерли — барыня, мужик и дерево. Барыня жалка и гадка, потому что жила всю жизнь и лжет перед смертью. Христианство, как она его понимает, не решает для нее вопроса жизни и смерти. Зачем умирать, когда хочется жить? В обещания будущего христианства она верит воображением и умом, а все существо ее становится на дыбы, и другого успокоения (кроме ложно-христианского) нету, — а место занято. Она гадка и жалка. Мужик умирает спокойно, именно потому, что он не христианин. Его религия другая, хотя он по обычаю и исполнял христианские обряды; его религия — природа, с которой он жил. Он сам рубил деревья, сеял рожь и косил ее, убивал баранов, и рождались у него бараны, и дети рождались, и старики умирали, и он знает твердо этот закон, от которого он никогда не отворачивался, как барыня, и прямо,

просто смотрел ему в глаза. «Une brute*», вы говорите, да чем же дурно une brute? Une brute есть счастье и красота, гармония со всем миром, а не такой разлад, как у барыни. Дерево умирает спокойно, честно и красиво. Красиво — потому что не лжет, не ломается, не боится, не жалеет». — Вот что делают измышления; а пользы от них никакой. И, крепко прилепясь к этой мысли одною половиною души, Толстой на протяжении шести лет, 1856-1862, пишет несколько повестей, имеющих целью, как я уже сказал, показать красоту и гармоничность неискаженной природности в человеке, — с любовью рисует портреты Ерошки, Лукашки, Марьяны, Турбина-отца, мужика, Поликушки.

А в то же самое время он другою половиною души любит и ценит в себе и в других что-то специфически-человеческое, по самому существу отличное от биологических законов и сил. Он прекрасно сознает эту двойственность своих стремлений и констатирует ее в том же письме. Восхваление «d'une brute» должно было огорчить его верующую корреспондентку, и, утешая ее, он прибавляет: «Не махайте рукой, бабушка. Во мне есть, и в сильной степени, христианское чувство; но и это есть, и это мне дорого очень. Это чувство правды и красоты, а то чувство личное — любви, спокойствия. Как это соединяется, не знаю и не могу растолковать; но сидят кошка с собакой в одном чулане, — это положительно».

Надо теперь же сказать: как односторонняя, почти невольная вера в обновительную силу мысли, так и не менее одностороннее обожание природной, материальной естественности остались присущи Толстому до конца его дней. Всю свою жизнь он обожает простое, созданное не сознанием, а стихийным процессом: мужицкий быт, мужицкую психику; в этом одном видит норму и красоту, и органически ненавидит культуру, интеллигентский быт и интеллигентскую психику. Эта любовь к низшей природности конечно была ему врождена, и в молодости еще усилена влиянием Руссо, которого он много читал, а потом и Тютчева. Весьма вероятно, что в этой склонности сказалось его сильное эстетическое чувство, потому что стихийное ведь действительно гармонично, а сознание нарушает строй. Цельность того, умирающего как дуб, мужика без сомнения обаятельна, разлад в душе умирающей барыни делает ее уродливой. Правда, можно взглянуть на эти два явления и иначе; можно сказать, что та красота элементарна, красота низшего порядка в человеке, уродство же барыни есть уродство всякого раскрытия, всякого перехода, и задаток будущей, без сравнения высшей, истинно-человеческой гармонии. Но это — уже рассуждение, а глаз художника воспринимает вещи статически, как они есть.

Очевидно, Толстому надо было искать выхода из антиномии разум — природа, и выход этот, как мы видели и увидим еще подробнее, он нашел в признании самой сердцевины разума за закон природы в человеке, за естественную норму, источник здоровья и красоты. Эту мысль он начинает сознательно проводить в изучаемый нами период, и на ней же он обосновывает свое позднейшее учение. Но эта идея, столь дорогая ему и столь удобная, была все-таки не более, как идеологическим мостом.

* Грубость (франц.).

Если я не ошибаюсь, она не поглотила обеих крайностей. В ней сказалось, без сомнения, то тайное и невыразимое знание Толстого об онтологическом характере человеческой мысли, об ее субстанциальности и действительности, которое я выше пробовал отметить; но рядом все время идут, независимо от нее, как две отдельные реки на обширной территории, — умиление пред эмпирически-природным и слепая вера в возможность для человека переродиться помощью мысли.

IV

Если бы понадобилось коротко сформулировать мировоззрение Толстого около его тридцати лет, оно могло бы быть выражено в двух положениях.

1. Весь мир, которого человек есть часть, — только *Он, Deus sive natura*^{*}. Сам Толстой выражает эту мысль (в «Трех смертях») «великими» словами псалмопевца: «Сокроешь лицо Твое — смущаются, возьмешь от них дух — умирают и в прах свой возвращаются. Пошлешь дух Твой — создаются и обновляют лицо земли. Да будет Господу слава во веки». Этот Бог — не личный Бог догматических религий: «Тем-то он Бог, что все его существо я не могу представить себе. *Да он и не существо: он закон и сила*»; эти строки Толстой записал в своем дневнике 1 февраля 1860 года.

2. В каждом человеке звучит внутренний голос, который и есть закон Бога; этому голосу должно следовать, но люди большею частью пренебрегают им, и оттого гибнут. Закон этот для всех один и тот же. В 1862 году, оспаривая теорию исторического прогресса, Толстой пишет: «Скажу более: я не вижу никакой необходимости отыскивать общие законы в истории, не говоря уже о невозможности этого. Общий вечный закон написан в душе каждого человека. Закон прогресса, или совершенствования, написан в душе каждого человека, и только вследствие заблуждения переносится в историю».

Этот общий всем закон или во всякой душе звучащий голос Толстой определял, как потребность любви и делания добра. Изображая Лизу в «Двух гусаках», он говорит, что она сохранила еще в целости и не расточила *ту «силу любви, которую в душу каждого из нас одинаково вложило Провидение*», — и так во многих других местах. Можно спросить: почему Толстой признал эту потребность присущею всем людям, когда опыт, казалось бы, на каждом шагу опровергает эту уверенность? Но это — тайна его веры. Важно отметить, что в нем самом потребность любви и добра была не чисто-естественного происхождения, как он утверждал обо всех людях, а отчасти возбуждена рассуждением. В 1859 году, в письме к гр. А.А. Толстой, он свидетельствовал, что это убеждение — что жить надо для других — сложилось у него в результате двухлетней мучительной и вместе радостной душевной работы на Кавказе, то есть в 1851-1852 гг., и что она навсегда останется его убеждением. И тут же он дает свое обоснование этому догмату: жить надо для других — «чтобы быть счастливым вечно». Эта утилитарная апология добра, вполне рассудочная, повторя-

^{*} Бог, или природа (лат.).

ется многократно и в его повестях, и в других его писаниях начиная с 1852 года. Так Нехлюдов в «Утре помещика» в один прекрасный день понял, что «любовь, самоотвержение — вот одно истинное, *независимое от случая счастье*». Совершенно этим же путем приходит к своему открытию и Оленин: потребность счастья, говорит он себе, законна; но если я стану удовлетворять ее эгоистически, то есть искать для себя богатства, славы и пр., то может случиться, что обстоятельства сложатся неблагоприятно и я не смогу осуществить своих желаний; какие же желания могут быть удовлетворены при всяких обстоятельствах? ясное дело: любовь, самоотвержение! — И для себя самого Толстой в 1856 г. записывает в дневнике: «Могучее средство к истинному счастью в жизни» — пускать из себя во все стороны паутину любви. Все эти рассуждения — чистый эгоизм и рассудочность. И он искренно силится так жить: «По доброму делу в день — и довольно» (запись в дневнике 1857 года), и даже так: «Самоотвержение не в том, что берите с меня что хотите, а трудись, и думай, и хитри, чтобы отдать себя» (там же). Это опять была *мысль*, которая претендовала подчинить себе волю, — и, разумеется, воля не слушалась. Толстой многократно жалуется на это. «Где ее взять — любви и самопожертвования, когда нет в душе ничего, кроме себялюбия и гордости. Как ни подделывайся под самоотвержение, все та же холодность и расчет на дне. И выходит еще хуже, чем ежели бы дал полный простор всем своим гадким стремлениям» (1858, гр. А.А. Толстой, и о том же еще резче — в 23-м письме к ней же, 1859 года).

Итак, что же? Имея такой личный опыт, не должен ли был Толстой смело взглянуть истине в глаза и спросить себя: а что если врожденная потребность любви и делания добра есть просто мое измышление, на самом же деле внутренний голос, природный, велит мне любить самого себя? — Но нет, Толстой не допускает такой мысли; он категорически говорит: я лично плох, испорчен жизнью, а та потребность непременно вложена Богом в каждого человека. Так он говорит теоретически, например в том месте «Двух гусаров», где описывает Лизу; так он говорит иногда и художественно; Нехлюдов в «Записках маркера» погибает оттого, что перестал слышать свой «внутренний голос» (этот термин встречается теперь едва ли не в каждой повести Толстого), а этот внутренний голос у него был совершенно тот же, что у Лизы: «беспредметная сила любви, отрадной теплотой согревавшая его сердце», «сочувствие ко всему прекрасному», «благородные стремления».

А теперь прошу взглянуть, в каком виде выставил Толстой потребность делания добра в «Утре помещика». На все другие замыслы героя этой повести его «внутренний голос» или «высшее чувство» неизменно отвечало: *не то!* когда же он понял, что истинное счастье — в самоотвержении, внутренний голос отчетливо сказал: *то!* Казалось бы, чего же лучше? значит, найден самый грунт, — строй уверенно! А в итоге оказывается, что это вовсе не был грунт. В конце повести, то есть после изрядного опыта в делании добра, ее герой разочарован. «Вот уже больше года, что я ищу счастья на этой дороге, и что ж я нашел? Правда, иногда я чувствую, что могу быть довольным собою; *но это какое-то сухое, разумное довольство*. Да и нет, я просто недоволен собой! Я недоволен, потому что

я здесь не знаю счастья, а желаю, страстно желаю счастья». При этом Толстой ни одним словом не намекает на то, чтобы Нехлюдов был испорченной натурой; напротив, это чистый, великодушный юноша. Еще гораздо хуже обстоит дело с внутренним голосом Оленина, — и в этой связи мы можем наконец вполне, и глубже прежнего, понять развязку его истории. В этой повести художник осмелился пойти наперекор мыслителю. Толстой определенно говорит: решение Оленина искать счастья в добре было только «умственной работой», но не внутренним голосом; внутренний же голос, пробужденный в нем любовью, повелевал иное. «Самоотвержение — все это вздор, дичь. Это все гордость, убежище от заслуженного несчастья, спасение от зависти к чужому счастью. Жить для других, делать добро... зачем? — когда в душе моей одна любовь к себе и одно желание — любить ее (Марьяну) и жить с нею, ее жизнью». И Толстой определенно говорит: здесь то уже обмана не было, это был действительно грунт, — вот доказательство: теперь впервые Оленин «почувствовал себя нераздельною частью всего счастливого Божьего мира» и впервые же «жил не сам по себе», но им руководило «что-то сильнее его».

Нет, вопрос о *смысле* внутреннего голоса еще не был решен для Толстого. В себе самом он как будто чувствовал, что голос этот велит ему любить других, но, с другой стороны, он знал, что это — просто мысль, эгоистический расчет на «счастье, независимое от случая», и знал по опыту, что усилие воли, подвинутое мыслью, всегда бывает насильственным и в конце концов бесплодным, то есть не рождает гармонии с миром и с собою. Очевидно, в нем самом, наряду с этим голосом, звучал еще другой голос — себялюбия, и где было больше «природы» или Бога, — оставалось тайной; потому что Бог для Толстого был пока — только природа.

Он очень мучился этой двойственностью, — своим органическим тяготением к природе, которая не знает разума и совести, и органической же потребностью в нравственном законе. С верою в Бога-природу, Бога-бгута* по-человечески прожить невозможно. Минутами ему кажется несомненным, что звучащий в нас голос о добре есть воля Бога в нас; но в таком случае следование этому голосу, как и всякое другое исполнение природных законов, должно давать нам счастье, потому же оказывается, что это лишь редко бывает? Значит, тот голос — не основной или природный, а человеческое измышление, природа же велит нам другое и другое венчает чувством счастья и согласия с миром? Такой опыт Толстой произвел в «Казаках», с редкою художнической честностью и неустрашимостью; но в общем он все-таки отвергает эту мысль: он верит в природность, или прирожденность, воли к добру. Надо только закрепить в себе эту волю, ослабляемую соблазнами мира, надо сделать ее регулятивным принципом своего поведения, и для этого очевидно нужна надчеловеческая санкция, нужен космический базис. Но Бог-природа этой санкции не может дать: ее может дать только *религия*, объемлющая в единстве и природу, и нравственное сознание человека.

Следующие строки, подтверждающие изложенного здесь анализа, покажут, как страстно, хотя, может быть, и со смутным созна-

* Сырой, неочищенный, бессмысленный (франц.).

нием, Толстой в эти годы жаждал религии. Они находятся в том самом письме 1859 года, где он рассказывал историю зарождения у него на Кавказе, с тех пор навсегда, как он пишет, усвоенной им веры, что жить надо для других.

«Дело в том, что я люблю, уважаю религию, считаю, что без нее человек не может быть ни хорош, ни счастлив, что я желал бы иметь ее больше всего на свете, что я чувствую, как без нее мое сердце сохнет с каждым годом, что я надеюсь еще и в короткие минуты как будто верю, — но не имею религии и не верю. Кроме того, жизнь у меня делает религию, а не религия жизнь. Когда я живу хорошо, я ближе к ней, мне кажется — вот-вот совсем готов войти в этот счастливый мир; а когда живу дурно, мне кажется, что и не нужно ее. — Теперь, в деревне, я так гадок себе, такую сухость я чувствую в сердце, что страшно и гадко, и слышней необходимость. Бог даст, придет». Еще ниже он прибавляет: «Главное, что я лгать не могу перед собой. Есть больная сестра, старая тетка, мужики, которым можно быть полезным, с которыми можно нежничать, *но сердце молчит*, а *нарочно* делать добро — стыдно. Тем более, что я испытал счастье (как ни редко) делать, не зная, нечаянно, от сердца. Сохнет, деревенеет, сжимается, и ничего не могу сделать».

V

Среди этих сомнений, подчас мучительных, в вопросе о человеческом сознании Толстой нашел себе одну непоколебимую точку опоры, на которой и укрепился пока — и надолго. *Красота* — вот несомненно одна из уз, связующих человеческий дух с природой. Мы напрасно стали бы искать у Толстого, по крайней мере в этот период, более точных определений красоты. Для него всякая красота — элемент природный, или, как сказали бы нынче, космический; все равно, красота Марьяны, или красота Женевского озера, или красота поэзии во всех ее формах; это — стихийный призыв, находящий отклик во всякой душе, и, следовательно, подлинный посредник между Богом-космосом и человеческой душой. О Марьяне он характерно оговорился: «*Пришла красота*, и в прах рассеяла» и т.д.

Присмотримся внимательнее к тем чертам, какими Толстой в изучаемый период изображал красоту и ее действие на душу человека. Вот слушатели «молча, с трепетом надежды» ловят звуки Альбертовой скрипки. «Из состояния скуки, шумного рассеяния и душевного сна, в котором находились эти люди, они вдруг незаметно перенесены были в *совершенно другой забытый ими мир*», и дальше: в душу каждого лился поток «*давно знакомой*, но в первый раз высказанной поэзии». Это почти платоновские слова; вся накипь жизни «спадает ветхой чешуей», и обнажается благодатный грунт души, душа *припоминает* вечные прообразы, виденные ею в ее небесной родине и печально забытые ею на земле. Вот что делает поэзия.

Совершенно так же изображено действие музыки в «Люцерне». «Эти звуки мгновенно живительно подействовали на меня. Как будто яркий, веселый свет проник в мою душу. Мне стало хорошо, весело. Заснувшее

внимание мое снова устремилось на все окружающие предметы. И красота ночи и озера, к которым я прежде был равнодушен, вдруг, как новость, отрадно поразили меня... Все спутанные, невольные впечатления жизни вдруг получили для меня значение и прелесть. В душе моей как будто распустился свежий, благоухающий цветок. Вместо усталости, рассеянья, равнодушия ко всему на свете, которые я испытывал за минуту перед этим, я вдруг почувствовал потребность любви, полноту надежды и беспричинную радость жизни. Чего хотеть, чего желать? сказалось мне невольно, вот она, со всех сторон обступает тебя красота и поэзия. Вдыхай ее в себя широкими полными глотками, насколько у тебя есть силы, наслаждайся, чего тебе еще надо! Все твое, все благо...» То же самое рассказывает Толстой в своем дневнике о впечатлении, которое производил на него каждый день вид озера и далеких гор: «красота ослепляла меня и мгновенно с силой неожиданно действовала на меня. Тотчас же мне хотелось любить, я даже чувствовал в себе любовь к себе и жалел о прошедшем, надеялся на будущее и жить мне становилось радостно» и т.д.

Итак, относительно любви и добра Толстой — очевидно, по недостатку личного опыта — еще далеко не был в силах решить, суть ли они стихии человеческого духа, или только мечтательная ложь. Одно он знал достоверно по личному опыту: в красоте (природы ли, или искусства) нет и не может быть обмана: потребность красоты и способность чувствовать ее несомненно коренятся в грунте человеческого духа, — оттого-то они и универсальны, оттого-то красота так сильно действует на душу, и оттого ее действие так существенно (как мы сказали бы теперь). Итак, вот единая скала среди зыбкости нравственных законов; «красота, — сказано в «Альберте», — единственное *несомненное* благо в мире», и еще: «искусство есть высочайшее проявление могущества в человеке». За эту скалу Толстой и зацепил свой якорь, и так как он был художник, то это убеждение в ценности и могуществе красоты, а значит и искусства, оказалось для него в высшей степени благотворным. Он, словно по эгоистическому инстинкту, усвоил себе такое одностороннее мировоззрение, которое обеспечило ему необходимую для работы и роста самоуверенность, сознание важности своего труда.

Глубоко характерно, что во весь этот период, когда он так много — и теоретически, и практически — возился с вопросом о любви и делах добра, и все вновь и вновь утверждался в мысли, что любовь и жажда добра врождены человеку и одни могут дать ему прочное счастье, — он художественно ни разу не попытался изобразить *элементарную силу* добра. Пройдет еще много лет, прежде чем он решится и сумеет наглядно, то есть в образах, демонстрировать людям, как из засоренных сердец со стихийной силою пробивается чистая струя любви и добра, как, пробиваясь, она тут же расплавляет твердую коросту, которой обросло сердце, и как, пробившись, она плавит грех и злобу и в мире; это — «Хозяин и работник», «Воскресение», посмертные произведения. Теперь он еще не пробует делать это. Напротив, именно такую он теперь изображает только красоту, то есть как силу стихийную и неотразимую, как голос Бога в человеке. Когда Альберт играет, все слушатели глубоко потрясены — и пьяные гости, и падшие женщины, у Де-

лесова по щекам текут слезы, и даже толстое лицо хозяйки публично-го дома расплывается от наслаждения; так могущественно плавит этот небесный огонь. Когда перед Швейцергофом поет странствующий тиролец, — все кругом «почтительно» умолкает, богатые иностранцы неподвижно стоят на балконах, повар и лакей тают от удовольствия. И Толстой поясняет: все люди инстинктивно любят и ищут *только* красоту, как лучшее благо мира, — ее одну; вы думаете, что пружина ваших действий — корысть, что вы любите только деньги; это самообман: не деньги, не все другие приманки жизни влекут вас, — «а заставляет вас действовать одно, и вечно будет двигать *сильнее всех других двигателей жизни*, — потребность поэзии, которую не сознаете, но чувствуете и век будете чувствовать, пока в вас останется что-нибудь человеческое». Очевидно, *это* Толстой знал твердо, знал в чувстве и воле своей, а ту веру, в любовь и добро, исповедовал умственно.

Но естественно спросить: в сознании своем должен же он был при таких условиях отождествлять желание красоты с желанием добра? Ведь по его мысли, оба они — голос Бога или природы в человеке. Или же они противоположны и влекут человека в две разные стороны? потому что третьей возможности нет, — не могут два коренных влечения жить рядом в одной душе безучастно друг к другу. Это был роковой вопрос, и он позднее грозно встанет перед Толстым — в «Крейцеровой сонате», в его размышлениях об искусстве. Теперь у Толстого еще нет ответа. Теоретически он в разных местах намекает, что стихийный позыв к красоте есть позыв к любви и деланию добра; но, как художник, он добросовестно изображает — англичан, влекомых в Швейцарию жаждой красоты, и однако ею настолько не просветляемых, слушателей, упивающихся игрою Альберта или пением странствующего певца, и *не* пробуждаемых этими звуками к любви и добру. И там, где ему приходится вплотную изображать действие красоты на отдельную душу, он не решается приписать ее действию положительно-моральный характер. Мы видели, как он рисует эту картину: душа, под влиянием красоты, очищается, молодеет, возвращается к своему источнику, — и только. Объективно в этом очищении душевной почвы нет никаких залогов именно любви, именно добра; скорее наоборот: «Чего хотеть, чего желать? вот она, со всех сторон обступает тебя красота и поэзия... Наслаждайся, чего тебе еще надо! Все твое, все благо...» — Отводом не может служить то соображение, что здесь действие красоты показано в душах, уже сильно загрязненных; житейская кора не мешает же поэзии проникать до сердцевины душевной, — почему же чрез пробитую ею брешь не изливается наружу струя врожденной любовности? — Очевидно, общечеловеческая потребность в красоте была для Толстого фактом без сравнения более несомненным, нежели моральное воздействие красоты; и все вместе было в нем еще до крайности противоречиво.

Один раз Толстой сделал попытку более или менее систематически разобраться в этих вопросах; но эта попытка оказалась мало удачной. Я говорю о конце «Люцерна», об этом искреннем и горячем монологе, в котором с равной силою обнаружились и самобытность, и противоречивость тогдашних мыслей Толстого о жизни.

Он выставляет здесь следующие положения. Над всей, вернее — во всей твари царит *Он* — Бог, или природа, или Дух. Его законам подвластна вся материя, его же законы направляют духовную жизнь человечества в целом и каждого отдельного человека. Здесь, в душе человеческой, воля Всемирного Духа сказывается тремя неискоренимыми стремлениями или потребностями: стремлением любить один другого, потребностью в красоте, и потребностью мыслить сознательно. Но эта последняя функция духа, то есть мышление, нарушает правильную деятельность первых двух законов; из-за миражей и перегородок, воздвигаемых сознанием, люди *забывают* свои врожденные наклонности, начинают думать, что им хочется денег, почестей и пр., тогда как по природе им хочется только поэзии, и живут во вражде между собой, тогда как счастье им обетовано только во взаимной любви. Значит, все зло — в деятельности сознания. И здесь Толстой раздражается красноречивой филиппикой против *мысли*, как таковой; я должен привести эту выдержку, хотя она и длинна.

«Несчастное, жалкое создание — человек со своею потребностью положительных решений, брошенный в этот вечно движущийся, бесконечный океан добра и зла, фактов, соображений и противоречий! Веками бьются и трудятся люди, чтоб отодвинуть к одной стороне благо, к другой — неблаго. Проходят века, и где бы, что бы ни прикинул беспристрастный ум на весы доброго и злого, весы не колеблются и на каждой стороне столько же блага, сколько и неблаго. Ежели бы только человек выучился не судить и не мыслить резко и положительно и не давать ответов на вопросы, данные ему только для того, чтобы они вечно оставались вопросами! Ежели бы только он понял, что всякая мысль и ложна, и справедлива: ложна односторонностью, по невозможности человека объять всей истины, и справедлива — по выражению одной стороны человеческих стремлений! Сделали себе подразделения в этом вечно-движущемся, бесконечном, бесконечно-перемешанном хаосе добра и зла, провели воображаемые черты по этому морю, и ждут, что море так и разделится. Точно нет миллионов других подразделений совсем с другой точки зрения, в другой плоскости... Цивилизация — благо; варварство — зло; свобода — благо; неволя — зло. *Вот это-то воображаемое знание уничтожает инстинктивные, блаженнейшие первобытные потребности добра в человеческой натуре.* И кто определит мне, что свобода, что деспотизм, что цивилизация, что варварство? И где границы одного или другого! У кого в душе так непоколебимо это мерило добра и зла, чтоб он мог мерить им бегущие, запутанные факты?» и т.д.

Но ведь это, как признает сам Толстой, — извечная потребность человеческого духа? В таком случае, как же быть? Неужели Толстой серьезно думал, что человеку *возможно* жить, не различая добра и зла, что его мозг может, не разрываясь вдребезги, хранить в себе без ответа «вопросы, данные ему только для того, чтобы они вечно оставались вопросами»? Легко сказать: ежели бы человек выучился не судить и не искать положительных решений! — но ведь это чистая нелепость; человек так же не может этому выучиться, как птица не может выучиться не хотеть летать.

Нет никакого сомнения, что Толстой этого и не думал. В своем страстном монологе он только дал волю своему чувству, своему инстинктив-

ному обожанию добра и красоты и своему инстинктивному отвращению к мысли. Он не посмел сказать, что мышление — противоестественно, то есть противно природе человеческого духа; по крайней мере, он постарался выискать все, чем можно унизить мысль, изобличить ее в лживости, в заносчивости. Он мстит ей за то, что она обижает его любимцев — добро и красоту. В особенности красоту; весь сыр-бор и загорелся в данном случае из-за унижения *поэзии* (талантливый музыкант, — а Толстой был очень чувствителен к музыке); обиженное добро привлечено уже только во второй линии. А самое забавное здесь то, что ведь все это негодующее рассуждение есть не что иное как опять-таки мысль, рассудочная расценка добра и зла. Толстой в последнюю минуту понял комизм своего положения, комизм трагический, потому что неизбежный именно вследствие невозможности для человека не расценивать добро и зло. Последними строками рассказа Толстой пытается вернуть нас к невозмутимому безразличию Бога-природы. «Только тебе, ничтожному червяку, дерзко, незаконно пытающемуся проникнуть Его законы, Его намерения, только тебе кажутся противоречия. Он кротко смотрит со своей светлой, неизмеримой высоты и радуется на бесконечную гармонию, в которой вы все противоречиво, бесконечно движетесь. В своей гордости ты думал вырваться из законов общего. Нет, и ты со своим маленьким, пошленьким негодованьем на лакеев, и ты тоже ответил на гармоническую потребность вечного и бесконечного...» Но что нам делать с этим рассуждением? Ведь это — только слова: *nome vane senza soggetto**. Конечно, во Всемирном Духе все антиномии разрешены, да мы-то осуждены жить и действовать именно в антиномиях. Раз мы не властны не мыслить, то и будемте мыслить с полным сознанием того, что мы делаем и чем мы ответственные; и пусть все врожденные потребности нашего духа осуществляются и ратоборствуют между собою, медлительно выработывая какое-то приближение к идеальной равнодействующей. Толстой не хочет видеть, что в дикаре, где разум еще почти безмолвствует, — и другие две потребности духа едва видны в зародыше; он хотел бы человека с бушменским разумом — и с высокоразвитыми инстинктами любви и красоты, человека-монстра с сердцем взрослого и головою младенца.

Но, в конце концов, все это были — умозрения. У самого Толстого, как видит всякий, и голова была как у взрослого человека, — даже несколько больше. Он именно непрестанно мыслит, без устали ищет «положительных решений» и через все сферы жизни проводит «воображаемые черты». Он противоречит себе во всем. По его вере величайшее благо в мире — красота, поэзия, самая шаткая и вредная вещь в мире — мысль, а он за весь этот семилетний период не написал ни одного произведения, которое имело бы своим содержанием только поэзию, и, напротив, все написанные им в этот период вещи, без исключения, суть писания *à thèse*, зачатые мыслью. Эти его настроения и рождающиеся из них убеждения зачать только капризы или пристрастия, но пристрастия глубоко знаменательные, идущие из нескрытых еще глубин его духа, из

* Пустые слова без содержания (*итал.*).

неосознанных еще душевных опытов его; пристрастия плодотворные и многообещающие, обещающие человечеству Толстого 1877-1910 годов.

VI

Я пытался разглядеть и показать основные линии той запутанной сети чувств и идей, какую представляла в эти годы духовная жизнь Толстого. Внешний анализ неизбежно дает картину сухую и схематическую, ибо как воспроизвести логическим словом столь сложное сплетение живых сил и наклонностей, зрелых и зачаточных, сознательных и чувственных, противоположных с виду и, однако, взаимно питающих друг друга? Но всего более надо остерегаться в этом несовершенном анализе, — как бы за частностями не проглядеть органическое единство личности и ее особенность, ей одной присущие склад и размеры.

В «Исповеди», написанной около 1879 года, Толстой, говоря о шестилетнем будто бы, а в действительности семилетнем периоде своей жизни от приезда в Петербург до женитьбы, определяет свою тогдашнюю идеологию тремя чертами: верю в общее совершенствование человечества, верю в то, что главными деятелями этого совершенствования являются художники, наконец, верю в то, что художник учит бессознательно и, стало быть, не обязан знать, что хорошо, что дурно.

Как мы видели, дело было не совсем так; не было ни этой стройности убеждений, ни этой успокоенности. В совершенствование человечества, то есть в инстинкт и поступательную силу добра, Толстой хотел и пытался верить, но уверенности не имел, чем и мучился беспрестанно; в ценность искусства действительно верил крепко, но характер этой ценности был ему неясен, то есть нерешенным оставался вопрос, как действует на людей красота специально в смысле добра; и потому Толстой в *этом* смысле практически не доверял красоте и не решался быть «чистым» художником, а старался примешивать к искусству прямую проповедь добра; в общем же страстно и упорно силился выяснить для себя как раз, что хорошо, что дурно.

Эта внутренняя работа носила в целом тот же характер, как у всякого человека, но форму приняла своеобразную, и сверх того отличалась напряженностью, соразмерной с исключительным объемом духовных сил Толстого.

Среди многообразия собственных чувствований, непосредственно возникавших изнутри или провоцируемых внешним миром, среди противоречивости идей своих и воспринятых извне, Толстому надо было, как всякому человеку в молодости, найти материк своего духа, чтобы приобрести внутреннюю устойчивость. Человек в опыте как бы испытывает *на подлинность* всевозможные категории душевных сил, реакций, отношений, и каждый раз бессознательно отмечает про себя степень универсальности и успешности вовне, степень полноты и удовлетворенности в себе, к каким приводит его та или другая форма или сторона его мироотношения. Эта работа совершается всецело в переживаниях, она по существу эмоциональна; метафизический склад личности как бы непрерывно выпускает из себя щупальцы, чтобы путем проверки их на

опыте определить наконец, что в личности — ее настоящее ядро, и что в ней подвижно, временно или случайно. Так человек постепенно через опыт находит себя; в конце концов, его мироотношение непоколебимо упрочивается на подлинных, врожденных основах его духа и в этих частях становится твердыней адамантовой крепости. Это и есть природная истина данной личности, нравственный скелет человека. Кто мыслит, тот по мере нахождения себя в опыте находит или вырабатывает себе и такой состав сознательных идей, который в общем базируется именно на врожденных основах его личности; такие *органические* идеи безраздельно владеют волей человека и отличаются чрезвычайной устойчивостью, тогда как идеи, слабо базированные в личности, слабо влекут за собой и волю. Человеческий ум по своей природе не исключительно личен, а гостеприимен в высшей степени; практически каждый человек к известному возрасту находит себя в опыте, умозрительно же лишь очень немногие люди обладают нужным запасом собственных основных идей; большинство людей пробавляется пестрой смесью своих недоношенных и чужих органических идей, что является причиной бесчисленных колебаний, непоследовательностей и душевных страданий как в личной, так и в общественной жизни.

Толстой был один из тех редких людей, героев в карлейлевском смысле, которые не только с незаурядной страстностью ищут определить себя в опыте, но и по мере себя-нахождения ищут найти себя в своем сознании и с отвращением отбрасывают всякую не в их «я» зачатую идею, как негодную ветوشь. А там, где процесс самоопределения совершается сразу в обеих сферах — и в чувстве, и в сознании, — там он чрезвычайно усложняется взаимным захлестыванием еще зачаточных и неочищенных форм, то есть чувств и идей еще недостаточно проверенных на личную подлинность. Так было и с Толстым. Общие контуры его подлинной личности видны в нем уже очень рано, раньше, чем у большинства людей, но в частности он долго отыскивал свои основы и шел путем бесчисленных противоречий и ошибок, отравлявших его существование. Он вспахивал свое поле честно и упорно, не жалея труда, как верный работник на Божьей ниве.

И в том-то заключалось своеобразие его исканий, что врожденные свойства своего духа он разыскивал не как свои лично, а как свойства духа общечеловеческого, что он по какому-то удивительному чутью не желал санкционировать в себе ничего, что своей всеобщностью не удостоверяло бы своего божественного, то есть природного происхождения. Так сильна была в нем жажда подлинности, что он ничему не хотел верить — не только европейскому умозрению, но и опыту тысячелетий, даже своему собственному опыту, а хотел нащупать самый грунт человеческой психики, который однако всякий может нащупать только в себе и который проверить на подлинность можно только в опыте тысячелетий. Это был во всяком случае чрезвычайно благотворный скептицизм по отношению к явлениям собственной душевной жизни и к общепринятым мнениям; но вместе с тем в этой рассудочной робости, в этой боязни ошибиться сказывалась, очевидно, сравнительно слабая напряженность внутренних импульсов, потому что, будь они могучи, они определились бы быстро и рано

укрепились бы в сознании. Но возможно и то, что медленность и расчетливость толстовских исканий объясняются художественным складом его натуры. Как бы то ни было, работа самоопределения совершалась в Толстом под непрерывным контролем мысли, которой он так глубоко не доверял: одно из роковых противоречий человеческой судьбы.

Мы видели, что исходной точкой Толстого было обожествление природы, как единственного критерия (и источника) всякой законности и подлинности в мире; соответственно с этим его конечной целью было — отыскать и в человеческом духе его подлинные, природные силы или свойства, все же остальные изобличить и отвергнуть. Очевидно, что предпосылкой такого исследования являлось предвзятое убеждение, что, тогда как в «природе» все совершенно и нет ничего поддельного, в области духа совершились какие-то неправды, норма нарушилась и исказилась. Как это могло случиться? Ведь человек со всем, что в нем есть, — часть той же природы, то есть все его бытие регулируется ее же непреложными и непогрешимыми законами. На этот вопрос обожатели «природы» искони отвечают: дело в том, что человеческому духу присущ один орган, хотя и природный, но самозаконный, — именно сознание; оно-то и увлекает дух с путей естества на путь произвола и нарушает закономерность природную; на протяжении тысячелетий оно успело глубоко исказить природу в человеке. Так рассуждал и Толстой. Он знает, что в человека вложена «потребность положительных решений», но он убежден, что именно эти положительные решения «уничтожают инстинктивные, блаженнейшие первобытные потребности добра в человеческой натуре». Совершенно ясно, что логически это утверждение не выдерживает критики; раз деятельность сознания — естественная потребность человеческой натуры, то она столь же нормальна, как и потребность любить, и, следовательно, не подлежит осуждению. Мы можем скорбеть о том, что сознание шатко и близоруко, что оно плохо уживается с нашими инстинктивными наклонностями и что от этого происходит мучительный разлад, но сердиться на сознание за эти неудобства смешно, как было бы смешно сердиться на то, что вещи разделены пространством. Сознание, как и категория пространства, есть природная, предустановленная данность; прими благоговейно и этот тяжкий дар из рук твоего Бога-природы, познай, что и самая неустойчивость мысли, и ее неспособность вместить всю истину, и ее разногласие с твоими инстинктивными потребностями — суть тоже «законы природы», именно непреложные законы природой данного нам сознания. Наука доказала, что в ряду биологических сил самосознание возникло позже всего и сравнительно очень недавно; что же мудреного, что оно еще не окрепло и еще не пришло в равновесие с остальными силами духа? Кто знает: не были ли когда-то, в своем зачаточном состоянии, столь же шатки и неуживчивы предшествовавшие ему по времени инстинкты любви и добра (что мы и видим на низших стадиях развития), а еще раньше, при начале органической жизни, — даже инстинкты животные?

Ничего этого Толстой не хочет знать, но, противореча себе в каждой строке, упорно твердит свое: эта потребность хороша, а та дурна, то есть делает то же самое, что он так осуждает в людях, дерзающих утверждать,

что цивилизация — благо, варварство — зло, и т.д., то есть, по его же словам, проводит воображаемые черты по морю и ждет, что море так и разделится. Большого непочтения к Всемирому Духу и большого произвола не может быть, как написать эти строки, которые напечатаны в «Люцерне»: «Один, только один есть у нас непогрешимый руководитель, Всемироный Дух, проникающий нас всех вместе и каждого как единицу, влагающий в каждого стремление к тому, что должно; тот самый Дух, который в дереве велит ему расти к солнцу, в цветке велит ему бросить семя к осени, и в нас велит нам бессознательно жаться друг к другу», — написать так, это значит веление Духа признать, а веление мыслить — отвергнуть.

Конечно, мысль Толстого несостоятельна или, по крайней мере, не продумана до конца. Ошибка его заключалась в том, что он, противореча себе, осуждал сознание целиком, что и произвольно, и по существу нелепо. Он был бы прав, если бы только дифференцировал работу сознания и утверждал, что есть правые пути мысли и есть неправые, другими словами — что есть мысли органические и постольку закономерные, «природные», и есть мысли призрачные и потому произвольные; ибо такова действительно свобода сознания, что оно способно очень далеко уходить от существенности духа и рождать на периферии в бесчисленном множестве мнимые видения или полые формы, и нет у человека другого средства различать в этом хаосе реальных, полуреальных и вовсе пустых умозрений, кроме проверки их более прочными, чем они, содержаниями своего духа, например, — как этого хотел Толстой, — врожденными потребностями добра и красоты. Толстой как будто чувствует это, местами даже близко подходит к такому пониманию (таков конец «Казачков»), но не дает себе ясного отчета и явно склоняется к огульному осуждению мышления.

В конце концов, он искал свою истину тем единственным способом, какой изначально предудказан человеку: прислушиваясь к своим внутренним голосам и объективируя их веления. По мере того, как эти голоса в нем крепили, он утверждался в мысли, что они всеобщие и исключительные. Это, конечно, самообман, но, во-первых, как сказано, других путей самоопределения нет, а во-вторых, в этом заблуждении есть зерно правды, потому что неодолимость личной склонности несомненно свидетельствует о частичной, по крайней мере, но подлинной «природности» данного устремления. Чем сильнее и своеобразнее натура, тем увереннее человек провозглашает свои собственные влечения универсальными; это и есть та органичность мысли, о которой выше была речь: он в себе дошел до грунта, — а грунт один во всех людях. Толстой уже в юности был склонен с безотчетной уверенностью обобщать свой личный опыт и узаконить всемирно свою собственную волю. Пройдут годы, он окончательно — правда, очень поздно — найдет себя в опыте и в сознании, — тогда он с огромной силой и с физической односторонностью обрушится на все, что идет вразрез с его личным образом совершенства, и бессменным оружием его в этой борьбе будет именно категорическое утверждение, что только этот вынутый им из собственного духа идеал и есть природный закон человеческого духа, один и исключительно основан на «ин-

стинктивных, блаженнейших первобытных потребностях» человека, — на подлинном грунте; все же другое, как наука, цивилизация, обрядовые религии и пр., построено каким-то странным образом на воздухе. И здесь его нисколько не будет смущать факт повсюдности и многовековой длительности этих лжеобразований, и он не потщится размыслить, чем же держатся они и чем вызваны к жизни, то есть не суть ли и они проявления какой-либо «инстинктивной потребности». С редкою в истории уверенностью он противопоставит опыту веков свой внутренний опыт, и эту, несомненно ошибочную уверенность мы должны признать не только вполне законной, но и должны видеть в ней свидетельство о том, что Толстой действительно принес какую-то новую весть о мире. Не важно, согласовано ли во всех частях учение Толстого, или полно противоречий, подтверждается ли в целом или в частях уроками истории: единственно важно узнать от него, что он, в результате такого глубокого и искреннего личного опыта, узнал в себе, как непреложные законы духа. Легко ли жить, когда бесчисленные влечения борются в нашей душе, а сознание по невежеству сплошь и рядом поддерживает среди них случайные против коренных и тем ведет нас к страданию и раскаянию? Тут важен всякий дельный совет, а всего важнее показания людей, имевших опыт больший, чем я: хоть в малой мере, но все же сознание поучится у них, к каким элементам воли оно должно быть бережней. Это уже не «умозрения», это вещи величайшей практической ценности, подобно тому, как врач, открыв бациллу какой-нибудь болезни, прививает ее самому себе, рискуя жизнью: он делает этот опыт для всех людей и тем оказывает им услугу. Так точно мыслители и художники, каждый в меру своих сил, делают над собой общечеловеческие опыты и сообщают нам их результаты, с той разницей, что здесь опыт не доброволен, а внутренне-принудителен, и что важность их свидетельств настолько же больше, насколько ежедневнее эти нормальные функции духа, нежели тот редкий плотский недуг.

Я указал положительную особенность внутренней работы Толстого; необходимо отметить и ее отрицательную особенность. Искания Толстого ни в малейшей доле не метафизичны: они исключительно психологичны. Очень часто у людей сильного духа процесс самоопределения сопровождается какими-то уверенными откровениями о природе Божества и мира, о предустановленной цели мироздания и человеческой истории. Таковы были, например, Шеллинг, наш Чаадаев. Толстому все это совершенно чуждо, и в этом пункте он разительно схож с Гоголем. Ему, как всякому человеку, нужно было определить себе твердые правила поведения; как художественная натура, он рано был очарован гармоничностью внешней природы; и вот, только природой и собственной психикой ограничился круг его интересов, по формуле Эпиктета, приведенной выше. Его не влекло ни за грань или в таинственные недра естества, ни в тайники собственного духа, потому что он не умел двигаться иначе, как с фонарем мысли. Он природу назвал пределом-Богом, а в себе не хотел ничего узаконить, чего не могло бы понять и одобрить сознание. К его методу больше всего подходит определение, признающее психологию отраслью естественных наук.

За этот период, о котором у нас идет речь, Толстой не добился ясности в самом себе. Напротив, к моменту своей женитьбы он так запутался в своих исканиях, что ослабел и устал, и надолго оставил их, как он об этом правдиво повествует в своей «Исповеди». Ближайшие 13 или 14 лет (1863-1876) он пробавлялся тем малым запасом уже проверенных на опыте влечений и одобренных сознанием идей, какой он успел накопить до того. Что базированными на грунте оказались к этому времени только влечения и идеи элементарные и невысокого разбора, об этом — разумеется, с преувеличением — свидетельствует та же «Исповедь», где он характеризует свои тогдашние стремления, как голый эгоизм: «чтобы мне с семьей было как можно лучше». Верно ли то, что «потребность добра» пока не сказалась в нем и не была им признана, как природная, то есть как непреложная и дающая наибольшее счастье.

Но совершенно неверно он изображает в «Исповеди» цель и смысл своих писаний за эти дальнейшие полтора десятилетия. Он говорит, что смотрел тогда на свое писательство исключительно как на средство к приобретению денег и известности и к заглушению в душе всяких вопросов о смысле своей и общей жизни, и что поучал он в своих писаниях тому же, что было истиной для него, — что надо жить так, чтобы самому с семьей было как можно лучше. Мы не будем исследовать, насколько последние слова верно определяют нравственную атмосферу, которой дышат герои его двух больших романов. Речь идет в первой линии о «Войне и мире». Нет никакого сомнения, что писание этого романа было продолжением тех же душевных исканий Толстого, только перенесенных из сферы личной в общую сферу и с плоскостью моральной на почву исторической психологии. «Война и мир» — передышка во внутренней работе Толстого, использованная им на то, чтобы произвести некоторое научно-художественное исследование, необходимое ему для дальнейшего движения. В произведениях 1855-1862 годов Толстой неизменно ставил вопрос: как должен жить каждый отдельный человек, чтобы прожить счастливо и гармонично. В принципе ответ у него был готов: надо жить, повинаясь естественным и основным законам духа, подавляя влечения искусственные и призрачные. Но трудность оказалась в том, как определить те законные побуждения, вложенные в человека самой природой; в этой трудности Толстой и запутался, — и вот теперь, в «Войне и мире», он, как естествоиспытатель, старается объективно изучить психический механизм человеческого бытия, единоличного и массового (исторического), равно как и механизм взаимоотношения массы и личности, или иначе: выяснить состав и представить классификацию мотивов человеческого поведения *в порядке их убывающей существенности* («природности»). В работе над «Войной и миром» он накопит огромный материал для решения этого вопроса, и когда вдруг, в конце 70-х годов, вернется к своему личному делу самоопределения (а вернется он отчасти именно под влиянием накопленного им в промежутке психологического знания, отчасти в силу нового личного опыта), он будет располагать для решения не только лучшим знанием себя, но и замечательной осведомленностью в практической психологии вообще, больше того — системой уверенных познаний в вопросах духа, построенной, разумеется, по его личному образу и подобию. Ему ос-

танется тогда последняя, но и труднейшая часть задачи: признать *лично для себя обязательными* те законы духовной жизни, которые он констатировал и в себе, и в других людях, как подлинно природные, и ради них отказаться от всех влечений, которые им противоречат или которые непосредственно открылись ему, как произвольные или искусственные. Этот последний этап составляет содержание его тяжелой душевной драмы конца 70-х годов, из которой он наконец выносит окончательное решение своего личного и вместе общечеловеческого вопроса: как должно жить по законам Всемирного Духа, — Deus sive natura.

VII

В заключение сказанного хочу отметить, какое место занимают отдельные произведения изучаемого периода в отношении к главнейшему вопросу, волновавшему Толстого в эти годы. Выше было уже неоднократно указано, что все эти произведения, — как, впрочем, и *все* вообще писания Толстого, начиная даже с самого раннего, с «Детства», — носят ярко проповеднический, или, как говорят, идейный характер. Объективных словесных произведений не бывает, как не бывает в отдельном уме объективного мировоззрения; но художники различаются, во-первых, по степени сознательности или *умысленности*, с какой они демонстрируют в образах свое постижение мира, во-вторых, по объему, какой занимает в их постижении и проповеди *этический* элемент. «Русалка» Пушкина не навязывает вам никакой идеи, хотя некоторая идея наполняет ее как воздух; в «Песни торжествующей любви» Тургенев сознательно ставит перед нами свое созерцание, но созерцание вещи космической; наконец, в «Преступлении и наказании» Достоевский сознательно же решает вопрос этический. Все произведения Толстого принадлежат к этому последнему разряду, то есть в каждом из них он с заранее обдуманном намерением проводит какую-нибудь этическую идею. Только в «Войне и мире», как сказано, этический элемент сравнительно слаб (по замыслу автора); этот роман относится скорее ко второй из трех названных категорий.

Шесть произведений 1855-1859 годов: «Записки маркера», «Встреча в отряде», «Альберт», «Люцерн», «Три смерти» (первая часть, смерть барыни) и отчасти маловыразительное «Семейное счастье», имеют целью показать, как *уродлива* и *несчастлива* жизнь, уклонившаяся от «инстинктивных, блаженнейших» потребностей духа, — от природы; три — «Два гусара», «Метель» и «Поликушка» рисуют эпическую мощь и простоту, а в первом случае — и красоту жизни, близкой к природе. Наконец, «Казаки» иллюстрируют обе части этой двуединой идеи, как то частично уже раньше было испробовано Толстым в сопоставлении Турбина-отца и Турбина-сына («Два гусара»), барыни и мужика («Три смерти»), поэта и толпы («Люцерн»). Всего полнее и глубже идея эта трактована в «Казаках», о которых уже была речь и к которым больше нет надобности возвращаться. Общим признаком остальных произведений является то, что идея ни в каждой из них, ни от одной к другой не эволюционирует. Толстой несколько лет как бы топчется на одном месте и довольствуется однообразным изложением своей мысли, только в разных применениях

или вариантах. По-видимому, только смерть брата, осенью 1860 года, сдвинула его, да и то не на много, с мертвой точки; тогда и были написаны «Казачи» (начаты в Гиере, см. Бирюков, т. I, стр. 402)^{33*}.

«Записки маркера» любопытны по форме. Вложить рассказ о падении, о растлении первоначально чистой души в уста далекого от всяких идей трактирного слуги — это был остроумный прием, гарантировавший читателя против голый морализации; должна была получиться только зрительная картина без логического комментария, то есть подлинное искусство. Именно так, чисто пластически, и выдержан весь рассказ; повествующий маркер не только не морализирует, напротив, сам достаточно развращенный, он бегло освещает ход событий замечаниями, которые только усиливают колорит греховности, потому что внушены духом этого самого городского и трактирного разврата. Но, разумеется, во всем другом этот маркер — не маркер, а сам Толстой; рассказывая историю Нехлюдова совершенно фактически и на вид без всякой цели, он в действительности дает такой планомерный и последовательный подбор фактов и психологических наблюдений, который должен в целом привести читателя (слушателя) к очень определенному и совсем не маркерскому выводу — к моральной идее Толстого. Против такого приема, конечно, нельзя возражать, в особенности когда он применен так искусно, как в данном случае; это неизбежная условность искусства. Тем бы и следовало ограничиться, но Толстой побоялся, что урок не достаточно ясен, и решил прибавить к басне — мораль. Это была ошибка; не нужно было, чтобы Нехлюдов в предсмертном письме разъяснял читателям смысл своей судьбы — как он погибает оттого, что дал пустым соблазнам заглушить в себе присущие человеческой душе благие порывы, которые он так ясно чувствовал в юности. Поль Гейзе^{34*} однажды сказал довольно грубо и метко: всякое художественное произведение должно заключать в себе идею, как всякий порядочный человек должен иметь в кармане носовой платок; но не хорошо, когда идея и платок висят концом наружу.

«Встреча в отряде» — простая картинка, показывающая только зрительно, без комментария, образ человека, никогда не имевшего нравственных устоев и потому рабски зависящего от внешних условий: когда эти условия были благоприятны, он мог быть счастлив, когда они изменили ему, он глубоко несчастен; но уродлив он равно и тогда, и теперь, — только в падении это уродство его обнаженнее и видно всякому. Оттого Толстой и изображает его в падении, а не в дни счастья, когда его уродство было прикрыто внешним блеском: цель рассказа — устроить наглядность.

О «Трех смертях» уже была речь выше, и приведена выдержка из письма Толстого к гр. А.А. Толстой, исчерпывающе уясняющая авторский замысел этого рассказа. Тенденция не испортила его в целом, да она и вполне откровенна. Очень хороша концентрация фабулы, в которой все три части связаны в бытовом единстве: везут умирающую барыню, ее ямщик на станции берет у умирающего мужика новые сапоги, обещая за то поставить крест над его могилой, и наконец третья смерть — смерть дерева, срубаемого этим ямщиком на крест по обету. Этим прелестным приемом Толстой впоследствии часто пользовался, здесь — впервые. В этом же рас-

сказе впервые обнаруживается склонность Толстого к шаржу на почве его излюбленного противопоставления естественного — искусственному, простого — сложному, цивилизации — природе и т.п., — склонность, так резко обнаруживающаяся в его позднейших произведениях, например, в «Плодах просвещения», в «Воскресении» и пр. Не только сама умирающая барыня, но и все окружающие ее господа, муж, доктор и др., представлены какими-то мизерными, развинченными людьми, с аффектацией и тонкой фальшью; напротив, все простые, начиная с горничной, естественны и крепки, и прекрасны своей простотой; о дереве и лесе уже говорить нечего; тут Толстой не знает других эпитетов, кроме «величаво», «радостно», «спокойно», «счастливо». Это подчеркивание несомненно вредит художественности целого.

В «Семейном счастье» Толстой демонстрирует свою идею в применении к вопросам любви и брака; он показывает, как опасна — не вообще для счастья и силы человека, а специально для его семейного счастья — «жизнь рассеянная, светская, в которой пропадают все хорошие, честные, чистые мысли и чувства». Не потому, конечно, что он сам незадолго пережил сходное увлечение (как говорят, — молоденькой девушкой, Талызиной), а исключительно ради вящей наглядности, он сделал героя пожилым, уgomонившимся, а героиню — молодой и жаждущей той рассеянной жизни. Оба они — здоровые, крепкие натуры, но ей еще нужно изжить «весь вздор жизни, чтобы вернуться к самой жизни», он же давно живет в «самой жизни», то есть согласно тем честным, чистым мыслям и чувствам. Тогда, короткое время до брака, и она жила так же, и оттого их любовь тогда была прекрасна; но вот она бросается в жизнь призрачную и ложную, и возможно, что она погибла бы в ней, как Нехлюдов, если бы ее не спасла любовь к такому мужу. В конце повести героиня окончательно возвращается к «самой жизни», но как много потеряли в «свете» и она, и ее любовь! Теперь она опять будет жить с мужем в любви и дружбе, — но это уже не та любовь, «нет уж в ней силы и сочности», та любовь «вся выболела».

В «Альберте» и «Люцерне» показаны как элементарная власть поэзии над людскими сердцами, так и слепота сознания, мешающая людям увидеть, что в поэзии — их счастье. Оба рассказа подробно комментированы: «Люцерн» — от лица автора, выступающего здесь открыто в роли публициста, «Альберт» — от лица самого галлюцинирующего Альберта, чьи мысли, с немалой натяжкой, вложены в уста призрака — его покойного друга. В обоих случаях комментарий гласит одинаково: искусство — величайшее благо в жизни, и вы все безотчетно любите его, но вы ослеплены «вздором жизни» и не сознаете, чего вам надобно; этим вы сами отнимаете у себя радости, поэтому же вы не цените служителей искусства, наших благодетелей, и даете им гибнуть. В этих двух рассказах особенно чувствуется предрешенность Толстого; художественная правда не соблюдена, так как не дано голоса «вздорю жизни» для самооправдания.

До известной степени этот упрек должен быть сделан всем рассказам первой группы, то есть рисующим жизнь, отпавшую от природы. Проклорство Толстого сказывается здесь ведь не только в публицистических отступлениях и подчеркиваниях, — оно вторгается и в самое изображение,

оно заставляет Толстого невольно подбирать факты односторонне и страстно и этот подбор выдавать за типичную вырезку из действительности; читатель настораживается, становится подозрителен, — он бессознательно не верит художнику, и, значит, искусство не достигает своей цели. Гибель Нехлюдова в «Записках маркера» не обязательна и даже маловероятна, судьбы Альберта и тирольского певца несколько не типичны для положения художника в обществе, или во всяком случае, краски здесь очень сгущены, как и в изображении умирающей барыни и т.д.

От этого упрека свободны те три рассказа, в которых Толстой рисовал жизнь, с его точки зрения положительную. Здесь он действует «с чистой совестью», и потому светел и свободен, тогда как там, не давая греху оправдываться, он бессознательно чувствовал себя несправедливым и оттого нервничал, грубо оскорблял грех, впадал на каждом шагу в натяжки и преувеличения. Здесь он светел и спокоен; в умилении всегда больше душевной правды, чем, при одинаковых условиях, в хуле. «Метель» — несомненно тенденциозный рассказ; тенденция его та же, что и написанной почти одновременно с ним (1856-1857 г.) тургеневской «Поездки в Полесье»: изобразить человека, еще не отпавшего от природы, живущего органически в ней. Притом оба художника для наглядности применили один и тот же прием: поставили этого природного человека лицом к лицу с таким явлением природы, где она, казалось бы, особенно поражает ужасом слабый дух смертного, — и показали, что природный человек не чувствует ужаса, но остается свободен и силен, в чем и обнаруживается его неразорванная сыновность ей. Тургенев захотел резко очертить свою мысль, чтобы она стала всем ясна во всем своем объеме; для этого он противопоставил группе природных людей — себя, оторванного от природы работой сознания и теперь трепещущего перед стихией. Толстой с тонким художественным чувством на этот раз сдержался: его барин, едущий сквозь метель, — только зритель, а сам по себе нейтрален; он здесь только для того, чтобы подсмотреть и рассказать нам, как дети-люди играли со своей матерью-стихией. Весь смысл рассказа — в картине этой игры. Эти ямщики, весело балагурящие, хлопающие рукавицами, бегающие по степи за оторвавшимися лошадьми, бодро покрикивающие среди страшной метели, — они в нашем впечатлении действительно сливаются с ней в одно, они весело возятся с ней, ворчат и бегают кругами, — ни дать, ни взять, как щенки с матерью, когда она не подпускает их к себе и лежа рычит на них, огромная и с виду страшная, но для них родная.

Точно таков, но без сравнения тоньше сделан, рассказ «Поликушка»; здесь Толстой попытался уже не извне и в общих только чертах изобразить душу природного человека, но как бы раскрыть ее физиологию. И его любовно-пристальное исследование дало чудесный результат; читатель не спрашивает, не подозревает: он безотчетно побежден правдой этого образа — и его удивительной красотой. До сих пор Толстой — в Севастопольских рассказах, в «Метели», в «Трех смертях» — зарисовывал этот образ только эскизно; теперь он впервые решился показать,

Что сквозит и тайно светит
В красоте его смиренной.^{35*}

Он не был в этом деле новатором: то же самое и, главное, с той же целью сделал незадолго перед ним Тургенев в «Записках охотника». Трогательные образы Калиныча, Касьяна и др. еще были у всех в памяти, когда Толстой — тоже на чужбине, как и Тургенев, — с умилением вспоминал русскую простую душу («Поликушка» был написан в Брюсселе).

О «Двух гусаках» нет надобности много говорить. Этот рассказ, написанный, правда, года за четыре до «Поликушки», построен на резких эффектах, предназначенных выпукло представить все ту же красоту непосредственной и, стало быть — по мысли Толстого, — доброй природы в человеке. Только огромное дарование Толстого было способно так, сравнительно успешно, работать в яре, которое налагала на него предвзятая мысль.

Наконец «Холстомер» (1861) есть одно из наиболее откровенно тенденциозных произведений Толстого за изучаемый нами период. Это, конечно, вовсе не «история лошади»: это обвинительный акт против испорченного человечества, вложенный, с непростительной натяжкой, в уста и сознание лошади. Весь внешний, описательный покров этой повести — выше всякой похвалы; но именно реализм внешней картины уличает в грубой фальши ее психологическую канву: такое сознание можно было бы вложить только в лошадь, фантастическую и по поведению, по роду жизни, и так сделал Свифт. Поразительно недоверие Толстого к своей художественной силе, — или, нет, вернее к убедительности той идеи, которой он хотел служить своим искусством. Он прибегает ко всевозможным хитростям, чтобы заставить нас поверить в правильность его мысли: то накладывает чрезмерно густые краски, то действует при помощи разных контрастов. Теперь он придумал, казалось бы, самый победоносный прием: он хочет вырвать читателя совсем вон из круга его ложных, застарелых, общераспространенных чувств и представлений, и заставить его взглянуть на эту свою ложь глазами существа, живущего вполне жизнью подлинной, существенной: глазами лошади! Эта лошадь, — разумеется, не лошадь, уже потому, что тот, кто живет в «самой жизни», не видит в этом никакой заслуги, как, например, Поликушка. Эта лошадь — сам Толстой; и вот Толстой, в шкуре Холстомера, развивает свою любимую мысль: что люди разучились узнавать и ценить сущности, а руководятся вместо того пустыми порождениями своего мозга — иллюзиями, словами. «Люди руководятся в жизни не делами, а словами. Они любят не столько возможность делать или не делать чего-нибудь, сколько возможность говорить о разных предметах условленные между ними слова. Таковые слова, считающиеся очень важными между ними, суть слова: мой, моя, мое, которые они говорят про различные вещи, существа и предметы, даже про землю, про людей и про лошадей» и т.д.

Толстой не ограничился, конечно, только словесной формулировкой обвинения: он показывает реальные плоды такого самообмана. Плоды эти двоякого рода: своим ложным представлением о вещах люди губят и вещи, и самих себя. Повинуясь своим нелепым выдумкам, люди коверкают природу; жизнь Холстомера искаверкана потому, что у людей пегий цвет лошади считается некрасивым, и оттого, что у них существует слово «мое»: за то, что он был пегий, ему не дали ходу, его охолостили, и его продавали из рук в руки. А сам человек счастлив лишь до тех пор,

пока по какому-то фокусу, что он называл: «мое», не начнут называть так другие люди; так как его сила и довольство опирались не на существо вещей, а только на этот людской самообман, то он и зависит всецело от круговращения этого обмана. В заключение Толстой еще добавил голую «мораль», вроде: «Вот злонравия достойные плоды». Как ни истерзана лошадь в угоду людской лжи, она все же до конца сохраняет «спокойствие сознательной красоты и силы», а когда умирает, все части ее дряхлого тела еще великодушно идут на потребу людям и волчатам, все потому, что лошадь верно исполняла заветы природы, не изменяла существу вещей, а отпавший от существа человек, едва только ложь повернется против него, тотчас впадает в жалчайшее состояние и физически, и морально; когда же он, наконец, умер, то «*ни кожа, ни мясо, ни кости его никуда не пригодились*». — Какой-нибудь шутник мог бы из этих укоризненных слов Толстого вывести такое умозаключение: значит, ежели бы Серпуховской жил по правде, как велит Толстой, его кожа, мясо и кости после смерти еще послужили бы кому-нибудь на пользу!

Примечания

¹ «Манфред» цитируется по переводу И.А. Бунина, изд. «Знание» 1904 г. [Бунин И.А. Собр. Соч. В пяти томах. Т.5. М., 1956].

² *Русская Старина*. 1896, декабрь. С. 588.

³ Это письмо не издано.

⁴ *Тургенев*. Соч. изд. Маркса. Т. XII. С. 21 и сл. *А.П. Пыпин*^{36*}. Белинский. 2-ое изд. 1908 С. 443, 451. Тургенев постоянно смешивает лето 1843 г., когда Белинский жил в Москве, с летом 1844-го, к которому и относится их сближение.

⁵ «Воспоминания И.С. Тургенева о Н.В. Станкевиче». — *Вестник Европы*. 1899. С. 14.

⁶ Так у Тютчева:

Не о былом вздыхают розы
И соловей в ночи поет;
Благоухающие слезы
Не о былом Аврора льет;
И страх кончины неизбежной
Не светит с древа ни листа:
Их жизнь, как океан безбрежный,
Вся в настоящем разлита.^{37*}

⁷ *Карпентер Э.*: Я есмь. Перев. с англ. И. Наживина. С. 27-30 (глава из книги Карпентера: *From Adam's Peak to Elephantia*).

⁸ Одна из ее предупредительных мер заключалась в том, что она строжайше запрещала дочери читать что-либо, способное действовать на воображение, и Вера Николаевна действительно до замужества не прочла ни одной повести, ни одного стихотворения, да и позже остерегалась их читать. Эта черта, по-видимому, взята Тургеневым из жизни; в июне 1856 г. он пишет графине Ламберт (говоря о будущем свидании с нею): «Я надеюсь, что тогда мне удастся убедить Вас не бояться чтения Пушкина и других. Или вы еще страшитесь тревоги?» — а «Фауст» писан именно в эти дни, летом 1856 г., и к началу июля был вчерне закончен.

⁹ Письма И.С. Тургенева к графине Е.Е. Ламберт. Под ред. Г.П. Георгиевского. М. 1915. С. 87, 107, 127, 168, 179.



[Введение М.О. Гершензона к очерку «Поэмы И.С. Тургенева» в книге «Образы прошлого»]

Стихи Тургенева, сколько мне известно, ни разу не были подробно исследованы. В его биографиях и в историях литературы о них говорится мельком. Они вообще находятся в пренебрежении: в больших собраниях сочинений Тургенева их вовсе нет. Публика, вероятно, совсем их не читает; по крайней мере, второе отдельное издание их, напечатанное лет двадцать назад, до сих пор не распродано.

Это жаль; некоторые части тургеньевских поэм очень хороши и, во всяком случае, не уступают по ценности иным его рассказам, усердно читаемым ныне. Но об этом что же говорить! русского читателя не вразумишь. У нас, как и везде, есть несколько десятков канонизированных произведений родной литературы, знакомство с которыми считается обязательным для всякого просвещенного человека. Но образованный немец или англичанин и за пределами своего канона довольно ровно знает, по крайней мере, самое выдающееся, что создано второстепенными поэтами его страны, а чего не знает, еще на досуге старается прочитать. У нас *старое* читают только подростки, до тех пор, пока выполняют канон; а затем под старым проводится черта, за которую уже никто потом не возвращается: все внимание обращено вперед — к самому свежему, к последней новинке моды или рынка. На Западе тоже читают Стриндберга, Уайльда, Гамсуна, но там таких повальных увлечений новинками не бывает; зато сочинения старых родных писателей то и дело выходят новыми изданиями. У нас забыты десятки высоко-галантливых произведений, — что же удивительного, что забыты только милые, только задушевные поэмы Тургенева!

Но биографам Тургенева следовало бы хоть по долгу службы знакомиться с этими поэмами. Нельзя же начинать изучение его творчества сразу со *второго* периода, как это теперь обычно делается, то есть с «Записок охотника»; был первый период, он представлен стихами, — с них и надо начинать; и заранее ясно, что изучение их должно дать что-нибудь для понимания *всего* Тургенева. Цель моей заметки — обратить внимание на этот пробел¹.

Примечания

- 1 Я говорю преимущественно об изданиях последних лет. Так, И.И. Иванов в своей обширной биографии Тургенева (1896 г.) даже не перечисляет его поэм (мимоходом названа одна «Параша»), В.Ф. Саводник начинает характеристику его творчества прямо с «Записок охотника»; то же самое делают А.Е. Грузинский (ст. «И.С. Тургенев» в «Истории русской литературы XIX в.», под ред. Д.Н. Овсянко-Куликовского, вып. 15-й и 16-й), В.В. Каллаш в третьем томе Незеленова, П.С. Коган и др. Всего показательнее то, что выходящий теперь «Словарь литературных типов», в выпуске посвященном Тургеневу, просто-напросто пренебрег действующими лицами его поэм³⁸.

Комментарии

Печатается по изданию: *Гершензон М.* Мечта и мысль И.С. Тургенева. М., 1919.

Составитель *Е.Н. Балашова.*

¹ Никитенко Александр Васильевич (1804-1877), русский критик и литературовед. Текст письма и другие письма Тургенева см.: Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем. В 28 т. : Письма. В 13 т. М.; Л., 1961-1968.

² Муравьев Андрей Николаевич (1806-1874), историк православной церкви и раннего христианства. Сочинение «Путешествие по святым местам в 1830 году» (1832) носит характер путевых записок.

³ Кривоцов Павел Иванович (1805-1844), старший секретарь русской миссии в Риме, Николай Иванович (1791-1841), приятель П.А. Вяземского, В.А. Жуковского, А.С. Пушкина, братья декабриста С.П. Кривоцова. Книга М.О. Гершензона «Декабрист Кривоцов и его братья» публикуется в т. 2 настоящего издания.

⁴ Станкевич Николай Васильевич (1813-1840), организатор и руководитель литературно-философского кружка в Москве в 30-е годы.

⁵ Бакунин Михаил Александрович (1814-1876), революционер, теоретик анархизма. Был участником кружка Станкевича, в 1840 г. в Берлине на почве общих занятий философией сблизился с Тургеневым; дружеские отношения продолжались и в 60-е годы. Сохранились некоторые письма Бакунина к Тургеневу, пять писем Тургенева 1840 г.

⁶ Грановский Тимофей Николаевич (1813-1855), историк, общественный деятель, глава московских западников.

⁷ Кавелин Константин Дмитриевич (1818-1885), историк, публицист, философ.

⁸ Боткин Василий Петрович (1811/12-1869), очеркист, критик, переводчик. Член кружка Станкевича, друг В.Г. Белинского.

⁹ Из стихотворения М.Ю. Лермонтова «Дума» («Печально я гляжу на наше поколение!») (1838).

¹⁰ Анненков Павел Васильевич (1813 или 1812-1887), критик, историк литературы, прозаик, мемуарист. Друг и литературный советчик Тургенева (знакомы с 1843 г.), автор воспоминаний «Молодость И.С. Тургенева, 1840-1856» (1884), первый публикатор писем Тургенева.

¹¹ Вронченко Михаил Павлович (1801 или 1802-1855), переводчик, военный геодезист, автор географических сочинений. Сопровождавшая его последний перевод («Фауст» Гёте, 1844) статья вызвала критику Тургенева (Отечественные записки. 1845. № 2).

¹² Тертуллиан Квинт Септимий Флоренс (ок. 160 – после 220), христианский теолог и писатель.

¹³ Карпентер Эдуард (1844-1929), английский писатель, общественный деятель.

¹⁴ Ламберт (урожд. Канкрина) Елизавета Егоровна (1821-1883). Известны 116 писем Тургенева к Е.Е. Ламберт (1856-1867 гг.). Письма Ламберт к Тургеневу опубликованы Институтом славянских исследований в Париже в 1960 г.

¹⁵ Голубкина Анна Семеновна (1864-1927), скульптор, художница.

¹⁶ Мюссе Альфред де (1810-1857), французский поэт-романтик.

¹⁷ Виардо-Гарсия Мишель Полина (1821-1910), французская певица, композитор, автор романсов, комических опер на либретто И.С. Тургенева, ее близкого друга.

¹⁸ Кальдерон де ла Барка Энао де ла Барреда-и-Рианьо Педро (1600-1681), испанский драматург. Религиозная драма «Поклонение кресту» написана в 1630-1632 гг., издана в 1636. Перевод К.Д. Бальмонта опубликован в 1902 г.

¹⁹ Толстая Александра Андреевна (1816-1904) – двоюродная тетка Л.Н. Толстого, фрейлина, воспитательница великой княжны Марии Александровны. Опубликована «Переписка Л.Н. Толстого с А.А. Толстой. 1857-1903» (СПб., 1911).

^{20*} Рёйсдал Якоб ван (1628 или 1629-1682), голландский живописец, офортист, мастер национального реалистического пейзажа.

^{21*} Булвер-Литтон Эдуард (1803-1873), английский писатель.

^{22*} Мен де Биран Мари Франсуа Пьер Гонтье (1766-1824), французский философ и политический деятель, роялист.

^{23*} Из стихотворения Ф. Шиллера «Тэкля» (1802). Перевод Ап. Григорьева далек от оригинала (Шиллер Ф. Собр. соч. В 7 т. М., 1955. Т. 1. С. 347-348).

^{24*} Франциск Ассизский (1182-1226), итальянский религиозный деятель, католический святой, основатель монашеского ордена миноритов (францисканцев).

^{25*} Мадзини Джузеппе (1805-1872), вожь республиканско-демократического крыла итальянского Рисорджименто. Основатель организации «Молодая Италия», активный участник революции 1848-1849 гг., глава правительства Римской республики в 1849 г. Призывал к национальному освобождению и объединению Италии.

^{26*} Аллюзия на стихотворение А.С. Пушкина «Телега жизни» («Хоть тяжело подчас в ней бремя») (1823).

^{27*} Блудов Александр Дмитриевич (1817-1889), граф, секретарь русского посольства в Лондоне.

^{28*} Полонский Яков Петрович (1819-1898), поэт и беллетрист. С 1855 г. завязались тесные дружеские отношения с Тургеневым и регулярная переписка.

^{29*} Из стихотворения Я.П. Полонского «И.С. Тургеневу», впервые опубликовано в 1879 г. под заглавием «Старое послание».

^{30*} Силл Эдвард Роулэнд (1841-1887), американский поэт.

^{31*} Эпиктет (ок. 50 — ок. 140), римский философ-стоик.

^{32*} Из стихотворения Ф.И. Тютчева «Весна» («Как ни гнетет рука судьбины») (1838).

^{33*} Бирюков Павел Иванович (1860-1931), литератор, биограф Л.Н. Толстого, общественный деятель. С 1901 г. начал работать над созданием подробной биографии Толстого. По его просьбе Толстой стал сам писать воспоминания. Первые два тома «Биографии Л.Н. Толстого» вышли в 1906-1908 гг.

^{34*} Гейзе (Хейзе) Пауль (1830-1914), немецкий писатель, глава мюнхенского кружка (60-80-е годы) поборников «чистого искусства» и культа красоты. Лауреат Нобелевской премии (1910).

^{35*} Из стихотворения Ф.И. Тютчева «Эти бедные селенья» (1855).

^{36*} Пыпин Александр Николаевич (1833-1904), литературовед, историк русской литературы. Работа «В.Г. Белинский, его жизнь и переписка» вышла в 1876 г. (2-е изд. СПб., 1908).

^{37*} См. прим. ^{32*}.

^{38*} Иванов Иван Иванович (1862-1929), литературный и театральный критик, историк литературы. Монография «И.С. Тургенев. Жизнь. Личность. Творчество» опубликована в журнале «Мир Божий» в 1885 г. (№ 1-7), отдельное издание — М., 1896.

Саводник Владимир Федорович (1874-1940), историк литературы, автор «Очерков истории русской литературы XIX в.» (1906).

Каллаш Владимир Владимирович (1866-1919), литературовед, библиограф.

Незеленов Александр Ильич (1845-1896), историк русской литературы, профессор Санкт-Петербургского университета, автор учебника истории русской словесности, выдержавшего 23 издания, работы «И.С. Тургенев в его произведениях» (1885).

Коган Петр Семенович (1872-1932), историк литературы, критик, переводчик, автор «Очерков по истории новейшей русской литературы» (т. 1-3, 1908-1912).

И.С. Тургеневу посвящен вып. I «Словаря литературных типов» (СПб., 1908). Рецензия М.О. Гершензона на это издание опубликована в «Вестнике Европы», 1908, № 3 (см. *Берман*, № 196).