

ПСИХОЛОГИЯ И ПЕДАГОГИКА.

Н. А. Альмединген-Тумим. Дошкольные учреждения и внешний мир. (Работа с семьей и населением)	—	р. 60
Бойд. Система Монтессори. Перев. под ред. проф. Н. Д. Виноградова	1	" 30
Н. Д. Виноградов. Педагогика. Основные проблемы и принципы	1	" 70
У. Джемс. Беседы с учителями о психологии	—	" 70
Кирпатрик. Основы педагогики. 4-е изд., дополн. по пов. амер. изд. Перев. под ред. проф. Н. Д. Виноградова	2	" —
С. И. Пфейфер. Детский клуб, его цель, значение и организации. 2-е изд.	—	" 70
Т. Жонкер. Эксперим. педагогика в детском саду. Пер. под ред. и с пред. проф. А. Готалова-Готлиб	1	" —
Н. В. Чехов. Типы русской школы в их историческом развитии	—	" 70
Ст. Ф. Шацкий. Годы исканий. 2-е изд.	1	" 25
Экскурсии в культуру. Сборник под ред. проф. Гревса	1	" 60
М. В. Муратов. Изучение местного края	1	" —
А. А. Фортунатов. Теория трудовой школы	2	" 80
М. Рубинштейн и В. Игнатъев. Психология, педагогика и гигиена школы	2	" 40
М. М. Рубинштейн. Педагогическая психология	3	" —

СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДИЧЕСКИЕ ИСКАНИЯ

Под ред. проф. М. М. Рубинштейна.

1 сборник. Первые шаги обучения	1	р. 50
2 " Методы индивидуализирующего труда	1	" 70
3 " Методы коллективного труда	—	" 70
4 " Основные методы дошкольного воспитания	—	" 45
5 " Методы работы в школах крестьян. молод. и в фабзавучах	—	" 70
6 " Исследовательский метод	1	" —
Н. Горбунов. К методике комплексного преподавания. 2-е изд.	—	" 85

ПРАКТИКА ДОЛТОН-ПЛАНА.

М. Штейнгауз. Из практики лаборат. плана в Англии. Школа для малышей. Элемент. школа. Средняя школа (личные впечатления.)	1	р. 60
И. А. Желобовский, С. С. Розанов, В. Д. Сперанский. Год занятий по литературе (группы — VI, VII, VIII и IX) — Задания	—	" 90
В. Д. Сперанский. Историко-критические материалы к заданиям по литературе. Горький — На дне	—	" 45
Его же. То же. Демьян Бедный	—	" 40
" То же. Маяковский — Футуризм	—	" 60
" То же. Маркс, метод исслед. худож. произв.	—	" 50
В. Н. Домбровский и В. Г. Эрдели. Опыт лаборат. занятий по страноведению. Часть I. — Задания по СССР	—	" 80
То же. Часть II. — Задания по европ. и внешнеевроп. государствам	—	" 70
Рабочая книга по математике. Часть I. Составили: Беркут, Гостев, Гофнер и Попперек. Книга написана по аккордной системе и применительно к Долтон-плану. Материал отвечает курсу первого года рабфаков, курсу 5, 6 и 7 групп семидесят, 1 году нормальных военно-учебн. зав. 11-е изд. Книга допущена ГУС'ом	1	" 20
То же. Часть II. Для 2-го и 3-го г. рабфаков, военно-уч. заведений повшил. типа, техникумов и пр. 6-е изд. Допущена ГУС'ом	2	" —
То же. Часть III. Издание 2-е. Допущена ГУС'ом	2	" —
Г. А. Попперек. Рычаг знания. — Математика	—	" 45
В. Я. Гебель. Прямойлинейная тригонометрия	—	" 80
Долтон-план и новейшие течения русской педагогической мысли. Под редакц. Б. В. Игнатъева (статьи А. Г. Бедова, Ц. А. Горбунова, В. Н. Жаворонкова, М. Закожуриковой и Б. В. Игнатъева)	1	" 20

R 138
564

R 138
564

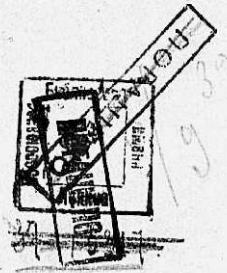
В. Львов-Рогачевский

801-14
3502

НОВЕЙШАЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

СЕДЬМОЕ ИЗДАНИЕ

переработанное автором



XXVII-55123

Кооперативное издательство „МИР“
Москва — 1927 г.

□ □ □ ТИПОГРАФИЯ □ □ □
„КРАСНОЙ ГАЗЕТЫ“
ИМЕНИ ВОЛОДАРСКОГО,
ЛЕНИНГРАД, ФОНТАНКА, 57



2007075698

Ленинградский Гублит № 44980.

Заказ № 1398.

Тираж 5200 экз.

фб-2

ПРЕДИСЛОВИЕ К ПЯТОМУ ИЗДАНИЮ

В 1920 году Центросоюзом была выпущена моя книга «Очерки по истории новейшей русской литературы» (140 стр.). Эта книга разошлась. За все 8 лет с 1917 года я вел занятия по литературе в рабочих и красноармейских клубах, в Академии Социального Воспитания, в Университете им. Свердлова, в Высшей Военнопедагогической школе, в Институте Журналистов, в Институте им. Карла Либкнехта, в ГИС'е. Свой курс по новейшей литературе я за эти годы значительно пополнил, переработал и расположил по новому плану. Вместо 140 страниц в переработанном издании было 320 страниц. Затем последовали 2-е, 3-е, 4-е издания, и теперь выходит 5-е. После переработки и дополнения за эти годы в книгу вошли новые главы: о методологическом подходе к истории литературы, о Толстом, Фете, Достоевском, Короленко, Бальмонте, В. Иванове, Гумилеве, А. Блоке, о новых школах, о Есенине, Маяковском, о Демьяне Бедном, Ширяевце, Неверове, Вс. Иванове, Б. Пильняке и др., о повороте к классикам, о новых беллетристах и о будущем русской литературы. Самый план книги изменен. В первую часть вошли писатели «усадебники» Я их выделил искусственно в одну группу, чтобы резче выявить и подчеркнуть изменение идеологии писателя, связанного с усадьбой, по мере того, как у него «почва уходила из-под ног». Вторая часть связана с городским особняком, с буржуазной культурой, пропитанной индивидуализмом. Третья посвящена писателям, связанным с мятежным городом, с демократической мелко буржуазной интеллигенцией, с рабочей массой, с революцией 1905 г. и последующим десятилетием. Четвертая часть связана с революцией 1917—21 г., выдвинувшей на первый план пролетариат и крестьянство.

Эта книга дает беглое знакомство с историей новейшей литературы. Работа над отдельным автором в семинарии поможет пристальному изучению приемов художника. При занятиях по литературе мы должны сочетать марксистский метод с достижениями формальной школы. Эти достижения критически разрабатываются и используются только как материал. Мы должны знакомиться не только с идеологией художника, связанного с классом, но и с теми приемами и средствами, пользуясь которыми, этот художник преобразует явления действительности в «перл создания», в художественные произведения. Формальная школа знает только анализ приема. Она забывает, что у писателей не только приемы, но и цели. Публицистическая критика

знает только цели и не хочет видеть приемов, посредством которых оформлен замысел художника. В своей работе по литературе я стремлюсь к изучению и формы и содержания. Этот путь синтеза был намечен мною в моей «Книге о Леониде Андрееве» (1914 г.). Там, где формальная школа описывает и констатирует, там марксист находит и объясняет закономерность в развитии литературных явлений. Но, применяя марксистский метод к изучению и формы и содержания и пользуясь, как материалом, достижениями формальной школы, вовсе не должно перепевать Эйхенбаума, как это делает Г. Горбачев в своей книге «Очерки современной русской литературы», особенно в главе о Владимире Маяковском, «перефасонивая» книгу Эйхенбаума «Анна Ахматова».

В печатаемое издание я внес поправки и дополнения, приняв к сведению замечания новых моих читателей. Библиографию я перенес в текст и даю ее мелким шрифтом после каждой главы.

В заключение я должен добавить несколько строк. В последнее время некоторые из новых марксистов поднимают вопрос о моем марксизме. Должен им заметить, что в первой половине девяностых годов марксизм периода «Нового Слова» и «Начала» являлся для меня как мировоззрение, определяющее, что делать и во имя чего жить. Прежде, чем появились мои первые книги, в которых я выступал, как писатель, я привлекался в 1897, 1900, 1903, 1905 г.г., как революционный работник, активный марксист. Мои первые журнальные статьи писаны в тюрьмах. Мои первые книги: «Борьба за жизнь» (1906), «Вересаев и 90-е годы» (1906), «Снова накануне» (1913), «Поэзия новой России» (1919) явились этапами в моей работе. Перерабатывал я их и дополнял в постоянном живом общении с молодежью, пришедшей из новых социальных слоев, выдвинутых революцией.

1925 г.

В. Львов-Рогачевский.

ВВЕДЕНИЕ.

Марксистский метод при изучении литературы. Связь писателя с социальной группой. Деление литературы в XIX и первой четверти XX в.в. на пять периодов.

Уже И. Тэн в своей блестящей работе по истории искусства («Чтения об искусстве») показал самую тесную зависимость художника от эпохи, расы, среды. Но И. Тэн в своих трудах остановился на полпути: он не сделал надлежащего вывода. Указав на огромное влияние среды на творчество художника, кровно с нею связанного, французский ученый не дал анализа этой среды, выражающей классовое строение общества. Поставив развитие искусств в зависимость от развития идей, мнений, он примкнул ко взглядам так называемых просветителей, для которых «вначале было слово».

Виднейший теоретик марксизма в России, Г. В. Плеханов-Бельтов, в своей книге «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю» блестяще разбил формулу просветителей: «мнения правят миром» и показал, что не в слове, не в просвещенном разуме, а «в деянии—начало бытия». Плеханов от социологической теории И. Тэна приводит нас к диалектически-материалистическому объяснению исторического процесса и ставит изменение мнений в зависимость от изменения социальной среды, а изменение социальной среды ставит в зависимость не от тех же мнений, а от изменения хозяйственных форм.

Таким образом был разорван заколдованный круг, из которого никак не могли выйти ни просветители, ни И. Тэн, ни его последователи.

Писатель данной эпохи был поставлен в теснейшую связь с бытом, языком, мироощущением, интересами, идеологией, настроениями, вкусами своего класса.

Обособленному человеку, напоминавшему Робинзона на необитаемом острове, был противопоставлен исторический человек, обитающий среди людей, объединенных в социальные группы; отвлеченному человеку, оторванному от деятельности, был противопоставлен живой, конкретный человек, продукт его класса, продукт социального строя и социальных отношений данного времени. Самый гениальный писатель был признан за такую историческую, конкретную личность, в душу самого гениального писателя, помимо его воли, «просачивается», по удачному выражению Лансона, влияние социальной среды.

Вместо идеалистического объяснения исторического процесса было выдвинуто материалистическое. Просветителя с его формулой: «созна-

ние людей определяет бытие» сменил материалист, вооруженный формулой К. Маркса: «не сознание людей определяет их бытие, а их общественное бытие определяет формы их сознания». Ход идей был поставлен в зависимость от хода вещей, а самый ход вещей ставился в зависимость от экономического фактора.

Марксист, как сторонник *экономического* материализма, в основе всякого общественного социального строя, видит *господствующий в нем способ производства материальных благ*, который обуславливает всю систему отношений производителей друг к другу, формы их семьи, их политический строй, характер религиозных представлений, их искусства и науки, их идеологию.

Самый способ производства—феодальный или капиталистический, или коллективистический—зависит от материальных средств производства, или, как говорят, «от развития производительных сил», которыми располагает общество в каждый данный исторический момент. Экономическое строение общества является тем фундаментом, «базисом», над которым возвышаются, как производные—правовая, политическая, религиозная и другие надстройки.

Но марксист, сторонник *экономического* материализма, является *диалектиком*: он изучает развитие общества диалектически, рассматривая накопление и обострение противоречий в недрах старого общества, беременного новым. Диалектика—по словам Маркса—«объемлет не только положительное понимание существующего, но также и понимание его отрицания, его необходимой гибели, потому что она всякую осуществленную форму созерцает в движении, а стало быть, как нечто переходящее». В каждом обществе с ходом десятилетий «безумным разумное станет и благо во зло превратится», ибо все изменяется, все течет, и то, что вчера отвечало потребностям дня, то завтра отстанет от бега исторической колесницы. То, что еще вчера казалось безумием или «бессмысленными мечтаниями», то завтра становится исторически неизбежным и не только желаемым, но и необходимым. Развитие противоречий приводит к тому, что ядро общественно-производственных отношений—производительные силы—перерастают способ производства при данном хозяйственном строе. Правовые и политические надстройки, отставшие от роста производительных сил, из формы развития становятся оковами: тогда настанет момент, когда ядро разрывает сковывающую, полусгнившую оболочку, и происходит революция. Так производительные силы старой Франции разрушили в 1789 году феодальный способ производства. На место власти земли выдвигается власть капитала, новый класс захватывает в свои руки власть, становится командующим классом и устами своих аббатов Сийесов говорит:

- Чем было третье сословие?
- Ничем.
- Чем оно должно быть?
- Всем.

Но все течет, все изменяется, накаплиются новые противоречия, и вот на место третьего сословия приходит рабочий класс и поет в своем гимне: «кто был ничем, тот будет всем» и захватывает власть

в свои руки, когда в недрах капиталистического общества созрели производительные силы для перехода к новой хозяйственной форме.

На всем протяжении человеческой истории кипит борьба классов, в центре этой борьбы всегда стоят: класс-поработитель, охраняющий отжившую форму старого общества, и класс-освободитель, считающий свое дело делом всего человечества и защищающий не только свои интересы, но и интересы развития общества в целом.

Ученые и художники не живут вне времени и пространства, они всегда попадают под перекрестный огонь классовой борьбы, вопросы застоя или развития захватывают их, ибо они не менее, а более чутки, чем каждый средний человек. Они волей-неволей стремятся так или иначе ответить на общественный вопрос момента, как бы ни замыкались в скорлупу чистого искусства или чистой науки. Они должны осознать происходящее, уяснить себе смысл происходящих событий. При таком уяснении точка зрения окружающих, точка зрения класса, с которым художник, писатель кровно связаны узами родства, быта, симпатий, антипатий, оказывает влияние на тот или иной социальный уклон.

Но будем твердо помнить, что в основе этого сознания, уяснения и выявления в образах окружающей жизни, лежит опыт, что в искусстве, как и в науке, имеется точный объективный момент.

В своей талантливой статье: «Искусство, как познание жизни», напечатанной в журнале «Красная Новь» (1923 г. кн. V стр. 262), критик этого журнала А. Воронский говорит: «Литература, искусство бесспорно служат тому или иному классу общества, разделенном на таковые. Но отсюда вовсе не следует, что данные, добытые в результате художественного опыта, лишены объективной ценности. Сознательно или бессознательно художник и ученый выполняют задание своего класса. Но в числе заданий, которые класс обязывает выполнить ученого и художника, главнейшее сводится к точному, опытному познанию жизни, поскольку это необходимо для данного класса».

Поэтому в художественном творчестве писателя-дворянина, буржуа, мелко буржуазного интеллигента, пролетария было бы большой ошибкой видеть только голый интерес класса и превращать художника в чиновницу Гл. Успенского, знавшую только одно: «В карман яворови». Классовая идеология художника или ученого далеко не заполняет все содержание их творчества и часто, что хотел сказать художник, противоречит тому, что *неволью* сказалось.

В огне классовой борьбы развивается общество в целом, на протяжении веков кипит преемственная работа, копящая несметные сокровища материальной и духовной культуры и каждый новый класс «не может приступить к построению культуры нового стиля, не выбрав и не ассимилировав элементов старых культур» (Л. Троцкий. Литература и революция, стр. 167). Отсюда вытекает наше отношение к творческой работе художников предшествующих эпох, к творческому наследию, оставленному ими. Объективные ценности надо учесть, оценить критически и принять при дальнейшей работе.

Среди ученых и художников могут быть свои Лассали и Марксы, свои Плехановы и Ленины, свои Толстые и Некрасовы, умеющие под-

нятся над грубыми, эгоистическими интересами своего класса до общечеловеческих ценностей, до идеалов будущего, защищаемых новыми революционными классами. Они, как белые вороны, отделяются от черной стаи, они становятся в ряды борцов за интересы развития, они становятся смертельными врагами застоя. Здесь не лишнее напомнить то, что Г. Плеханов говорил о Герцене: «Когда человек, принадлежащий к господствующему классу, переходит на сторону класса угнетенного, тогда он доказывает этим не то, что он освободился от всякого классового влияния, а только то, что он вышел из под влияния одного класса и попал под влияние другого».

Но за этими немногими исключениями принадлежность к классу сказывается и в изысканиях ученого, и в творениях художника, которые являются продуктами своей среды.

Мы знаем два основных типа ученых: *классический буржуазный* ученый экономист Рикардо и *вулгарный буржуазный* ученый Бастиа. Они по разному выражают влияние своего класса. Рикардо исследуя законы стоимости и прибавочной стоимости, ищет объективной *общеобязательной истины* и сознательно стремится к изучению причинной связи явлений, хотя бессознательно, помимо воли своей, уклоняется в сторону идеологии, защищающей интересы буржуазного класса, к которому принадлежит. *Бастиа подтасовывает грубо и тенденциозно факты, искажает истину, извращает действительность в угоду узким эгоистическим группам*, в ущерб развития общества в целом. В его описаниях не бессознательный, невольный уклон, а сознательная, грубо проводимая тенденция. Представитель нового класса продолжает дело классического ученого, как своего предшественника, и с презрением отвергает тенденциозный хлам вулгарного прислужника отжившего класса.

В мире литературы, в искусстве, как и в мире науки, были также свои классические (образцовые) художники. Если политический оратор и вождь рабочих Лассаль «с высоких вершин науки» видел грядущий восход нового класса, перешел на его точку зрения и блестяще, самоотверженно ее защищал, то великие наши писатели—Пушкин, Рылеев, Толстой, Герцен, Некрасов—также с высоких вершин искусства приветствовали грядущий расцвет новых классов и клеймили «барство дикое без чувства и закона», которое «присвоило себе насильственной лозой и труд, и собственность, и время земледельца». Если какой-нибудь Бастиа в угоду классу, вместо подлинного научного исследования, давал маргаритовую науку, то у нас в литературе были Булгарини, Гречи и Кукольники, были Всеволоды Крестовские, Маркевичи, Меньшиковы и Суворины, которые лакейски, угоднически защищали устои и основы старого общества, его застой, его окопы в интересах эгоистически настроенных узких групп, и Тургенев с презрением называл поэта и товарища министра, князя П. Вяземского, «лакеем-энтузиастом».

К творчеству тех и других надо подойти с критической оценкой. Марксистский метод помогает осознать и оценить идеологические настроения художника, связанного с классом. Но марксистский метод помогает идти в самую мастерскую творца, помогает выяснить основу его вкусов, стиля, языка, настроений. В борьбе классов и ученые, и худож-

ники говорят также и свое слово, своим оружием помогая иногда невольно этой борьбе.

В этом слове слиты в одно целое и форма, и содержание; поскольку это слово *художественно*, оно подчиняется законам искусства. Композиция, сюжет, тематика, синтаксис, лексика требуют предварительной специальной черновой работы, но поскольку мы изучаем и *объясняем*, а не описываем развитие литературы, ее формы и содержания, слитых вместе, мы, используя данные, добытые специалистами, даем марксистский анализ.

Пользуясь марксистским методом, мы приступаем к изучению истории новейшей русской литературы.

Не будем при этом изучении забывать, что в современном сложном обществе нет непосредственной связи между экономикой и литературой. Между основанием и надстройкой существуют звенья: *экономика—политический строй—классовая психология—грусток* классовой психологии, *идеология* и наконец, как завершение, *литература* с ее борьбой направлений, борьбой на идеологическом фронте.

Изучая новейшую русскую литературу от 80-х годов до наших дней, мы должны, прежде всего, установить теснейшую связь этого периода в 40 лет с предшествующей историей русской литературы. «Истинная история России,—писал А. И. Герцен,—начинается с 1812 г.—до того было лишь предисловие к ней». Величайшее потрясение, пережитое страной во время наполеоновских войн, ускорило изменение общественных отношений и выступление «второго слоя», образованнейшего, передового, столичного дворянства, заинтересованного в развитии страны, в ее европеизации, в переходе от рабского крепостного труда к труду вольнонаемному. Этот слой сразу становится в резкую оппозицию к придворному кругу, к верхнему слою, «к вельможеству», жадною толпой стоящему у трона.

Если вельможество, мценатствующие сановники знали «придворного питу», или писателя, верноподданнически слагавшего похвальное слово хотя бы в честь «благополучного привития оспы ее величеством Екатериной II», то широкая масса образованных, европеизированных дворян, из средне-поместного слоя, побывавших в 1814 году за границей, выдвигает писателей, выразивших пробуждение национального и общественного самосознания. На войну 1812 года Россия ответила А. Пушкиным и всей пушкинской плеядой. Придворного питу, прислушивающегося к голосу вельможи-милостивца, заменил поэт-пророк, который говорил о себе: «Я не рожден царей забавить стыдливой музою моею».

Истинный представитель великой, независимой русской литературы с полным правом писал:

И неподкупный голос мой
 Был—эхо русского народа.

Если еще при жизни Пушкина Надеждин, Бестужев, Полевой и даже Белинский отрицали существование русской литературы, то уже

после смерти Пушкина, оставившего огромное наследство и таких гениальных наследников, как Лермонтов, Гоголь, Тютчев, можно и должно было говорить об истории русской литературы, столь ненавистой придворному кругу, застоюному, косному, грубо-эгоистическому слою дворянства; литература стала общественной силой, стала великим оружием самосознания и самокритики в руках новых прогрессивных слоев. Этим слоям принадлежало будущее, и они стремились к развитию страны в целом.

Когда-то мадам де-Сталь говорила: «В России несколько дворян занимаются литературой». С тех пор много воды утекло, и Роза Люксембург, трагически погибшая в годы переживаемой нами революции, говорит через сто лет после мадам де-Сталь: «Ни в одной стране и ни в одну эпоху литература не была такой общественной силой, как в России в эпоху царизма. Кучку дворян за сто лет сменила широкая писательская среда».

Русские писатели, занимавшиеся сто лет тому назад переводами и переписыванием, становятся властителями дум целой эпохи.

Толстой переведен на 50 языков и наречий, и любой японский солдат поет на своем языке самую популярную песню про Катюшу Маслову. Пьеса Максима Горького «На дне» была поставлена в одном Берлине за один сезон 500 раз. О Достоевском за границей существует целая литература, и знаменитый Фридрих Ницше называл себя учеником Достоевского. Русская литература за сто лет приобрела мировое значение. Она выражает в настоящее время не только классовое, не только национальное, но и всечеловеческое самосознание. Она поднимает свое знамя не только за униженного и оскорбленного человека, но и за всечеловека, за всечеловеческое братство. Глубокая человечность и братская отзывчивость поднимают русскую литературу на недоступную высоту. Необъятная ширь и простор нашей страны сообщили необычайный размах русской литературе... Вековая борьба против косности отсталых слоев сообщила литературе этой страны крепкий отпечаток глубоко волнующей красоты.

Но было бы большой ошибкой рассматривать русскую литературу вне времени и пространства, оторвав ее от среды, от борьбы классов. Она изменилась вместе с изменением социального состава общества: «на чьем возу едешь, тому и песни поешь» — говорит пословица. Поместное дворянство постепенно уступало свои позиции новым группам, приходили разночинцы, буржуа, пролетарии, и каждый класс, овладевая властью, налажал печать своих интересов на историю общественной мысли, на историю художественных форм, стилей, идеалов.

В зависимости от смены социальных групп, интересов и точек зрения, мы делим историю русской литературы на ряд периодов.

От 1812 по 1925 г. в общественных отношениях России и русской литературе медленно и неуклонно совершалось развитие. Патриархальный мир с господством натурального крестьянского хозяйства крепостной России, покоявшийся на несвободном труде, с «властью земли» и властью помещика-рабовладельца, самодержавного государя в своем поместьи, с гоголевскими помещиками — скрягой Плюшкиным, ленивым

Тентетниковым, слащавым мечтателем Маниловым, добродушным обжорой Петухом, глуповатой скопидомкой Коробочкой, забубенным наглым, назойливым Ноздревым, — уступает место новому буржуазному миру. Этот мир основан на товарно-капиталистических отношениях, на холодном расчете, на власти «купоны». Поместье приобретает и пускается в оборот Разуваевыми, Деруновыми, Колупаевыми, новыми героями Салтыкова-Щедрина. Наступает эпоха капитала, господство предпринимчивого купца, чуждого мечтательной поэзии. Там, где мечтательный барин строил храм уединенного размышления, под сенью родо-вых лип и плакучих берез, там приобретатель-хозяин, собиратель помещицкой земли, вырубает «вишневый сад», покупает «кубежище Мон-Репо», разоряет «дворянские гнезда». Начинается то «оскудение», о котором с таким знанием дела рассказал тамбовский помещик Атава-Терпигорев («Оскудение», «Отч. Зап.» 1880 г.). Во многих местах из рук дворянства уходит до 70% земли в руки других сословий, и вместе с тем уходит из-под ног почва, на которой выросло их господство.

Перемена в условиях русского бытия, изменение общественных отношений, упадок одного господствующего сословия с героями его — лентяями и расточителями, выросшими под родными липами, народное и усиление нового класса с дельцами и приобретателями — налажали печать на новые формы сознания, на читательский спрос, на состав писательской среды, на характер героев, на основные идеи, стиль произведения, изменявшиеся в разные эпохи русской литературы. Понять, объяснить закономерность этих перемен, установить связь причин и следствий, это значит проследить изменение литературных форм и стиля, содержания господствующих идей в зависимости от изменяющейся социальной среды и самой основы экономического и политического господства от изменяющихся производственных отношений, на основе роста производительных сил страны.

Изменению и потрясению основ в нашей стране неоднократно способствовали войны 1812, 1853—55, 1904—1905, 1914—1918 г.г. и велик поражение господствующих классов, вскрывали изъяны старого строя и скованность производительных сил. Процесс разложения старого, начавшийся задолго до войны и продолжавшийся медленным темпом, получал огромный толчок извне на почве неудач, на почве общеная с Западной Европой. Критика новых сил, которым принадлежало будущее, начинала принимать резкий, обличительный характер, сопротивление старых сил ослабевало, струя обличения и отрицания ярко и властно пробивалась в литературе. Укрепление и ослабление положения господствующих классов, общественный подъем и общественная усталость особенно резко проявлялись в моменты исключительные в русской истории. Такими особенно важными событиями были 14 декабря 1825 г., 1 марта 1881 г., голод 1891 г. и холера 1892 г. Влияние эпохи подъема или упадка после таких событий ярко сказывалось на литературных произведениях двух смежных эпох. Стоит сравнить протестующего Чацкого — героя произведения, написанного перед 14 дек. 1825 г. («Горю от ума» 1823 г.), и хандрящего Евгения Онегина — героя произведения, законченного после 1825 г. (1831). Стоит сравнить переживания Вере-

завской Наташи в период 1891—92 г. и в период после великой петербургской стачки 1896 г. в произведениях: «Без дороги» и «Поветрие».

Такие события вскрывали и выставляли на «всенародные очи» ту скрытую работу, которая медленно, часто незаметно, совершалась и подготавливалась раньше на определенном хозяйственном фундаменте, при данном состоянии производительных сил и при определенном соотношении классов.

С тех пор, как русская литература начала свое самостоятельное существование, от Пушкина до наших дней, от войны 1812 г. до мировой войны 1914 года и до революции 1917 г., в истории ее резко обозначались четыре периода.

Первый—связан с крепостной Россией, с дворянской усадьбой, с дворянской культурой, с писателем и его героем из дворянского гнезда.

Второй период связан с переформенными отношениями, с городским чердаком и подвалом, с крестьянской избой, с писателем разночинцем и кающимся дворянином, с героем-отрицателем и героем-народником.

Оба периода разворачиваются на фоне деревенской России, хотя во второй период уже замечается рост города и социальных противоречий в городе.

Третий и четвертый периоды — новейшая русская литература — намечаются на фоне *городской России*. Они связаны не с властью земли, а с властью *капитала*. Главными деятелями являются писатели города, их герои—горожане. Четвертый период резко обозначился в эпоху первой революции 1905 года. Наконец, пятый период открывается после войны 1914—18 г.г. в бурные годы революции 17—21 г., когда на авансцену истории выступили пролетариат и крестьянство.

Первый период продолжался от отечественной войны 1812 года до падения Севастополя 1855 г., от эпохи, отметившей «дней Александровских прекрасное начало», до смерти Николая I, до начала эпохи великих реформ, когда зашаталась стена Николаевского острога, когда в помещичьей крепостной России «порвалась цепь великая». В селе Михайловском, Псковской губ., в Васильевке, или Яновщине, Полтавской губернии, в Спасском-Лутовиново, Орловской губ., в Прямухинской усадьбе Бакуниных в Тверск. губ., в знаменитой Ясной Поляне, Тульск. губ., в Белебее-Аксаковке, Уфим. губ., проводят Пушкин, Гоголь, Тургенев, Толстой, Бакунины, Аксаков под родовыми липами свое детство, отрочество и юность. Там же вырастают под сенью помещичьих усадеб Онегины, Ларины, Лаврешки, Лизы Калитины, Кирсановы, Обломовы, Вагровы, Иртеневы, Нехлюдовы, Рудины. Там, в Обломовке, «течет, струится» ленивая, сонная, праздная, неподвижная барская жизнь». Там в бесчисленных Обломовках живут, дремлют, мечтают-грезят, философствуют сквозь сон «герои слова, а на деле дети», те «рыцари на час», которым «свершить ничего не дано», те лишние люди с мечтательным взором, которым суждены лишь благие порывы. Этим рыцарей «доброго стремления и бесплутного житья» Тургенев называет Гамлетами Щировского уезда. Такой Гамлет, любящий каяться и казнить себя, говорит о своем детстве: «Детство мое нисколько не отличалось от дет-

ства других юношей. Я так же глупо рос, словно под периной. Так жарано начал твердить стихи наизусть и киснуть под предлогом мечтательной наклонности».

В своей автобиографии 1875 года И. С. Тургенев вспоминает о своем детстве по возвращении в 1822 г. из Швейцарии, когда ему было всего 4 года, и, возвратившись в Спасское, семья Тургеневых «зажила той дворянской, медленной и просторной—и мелкой—жизнью, самая память о которой почти изгладилась в нынешнем поколении, с обычной обстановкой гувернеров и учителей, швейцарцев и немцев, доморощенных ядыек и крепостных нянек».

Самый пейзаж навевает сонную, ленивую мечтательность: «зелено, золотисто, широко, монотонно, тихо, как бы дряхло и—страшно неподвижно,—скука патриархальная, медлительная и охватывающая вас со всех сторон» — пишет И. С. Тургенев Густаву Флоберу в 1874 г. и ему же двумя годами раньше, описывая аллею своего сада, полные «дремотных солнечного света и теней», он добавляет: «невольно замираешь в каком-то неподвижном состоянии, торжественном, бесконечном и тупом».

На досуге в Обломовке, в сельской тишине, задумывает и медленно пишет, иногда годами, свои поэмы, эпосы, семейные хроники поэт-дворянин и создает картины, овеянные любовной ласкою. «Деревня, где скучал Евгений, была прелестный уголок». Об этих «прелестных», тихих уголках, о старом помещичьем быте, об охоте, об ужении рыбы, о ленивой скуке и о праздничном сне Обломова рассказали—пропели нам поэты и художники первого периода. Правда, они все были гуманисты, они осудили отдельные проявления исключительной нечеловеческой жестокости помещиков, они вскрыли отрицательные стороны царства мертвых душ, они дали аннибалову клятву бороться против крепостного права, но они кровно были связаны с прошлым, им приходилось жить в сословии, в котором они родились, они были связаны с почвой, с поэзией запущенного сада, с мирной идиллией Афанасия Ивановича и Пульхери Ивановны, Лариных и даже Кирсановых. В своей блестящей статье об Евгении Онегине Белинский пишет замечательные слова, характеризующие Пушкина, а вместе с тем художника дворянского периода: «Личность поэта, так полно и ярко отразившаяся в этой поэме, везде является такой прекрасною, такой гуманною, но в то же время по преимуществу артистическою. *Везде видите вы в нем человека, душею и телом принадлежащего к основному принципу, составляющему сущность изображаемого им класса; короче — везде видите русского помещика. Он нападает в этом классе на все, что противоречит гуманности, но принцип класса — для него вечная истина. И потому в самой сатире его так много любви, самое отрицание его так похоже на одобрение и на любованье.*

У разных писателей дворянского периода чувствуется связь с почвой в большей или меньшей степени. Писатель, как просветитель, как гуманист, как европеец, как образованнейший человек эпохи, как член писательской среды, сознательно защищал «свет и свободу прежде всего». Эти свет и свобода нужны были ему самому, как писателю, но

бессознательно, часто сам того не ведая, писатель — член помещицкой среды — отражал ее взгляды, ее интересы, порой безотчетно и едва заметно, порой сознательно и резко.

В своих «Воспоминаниях» поэт и помещик степной полосы Фет-Шеншин говорит постоянно о своей связи с почвой и даже требует от писателя-дворянина сознательной защиты узко-групповых интересов хотя бы в ущерб целому. И когда среднее дворянство в интересах целого, в интересах развития страны восстало против азиатски-отсталого крепостного строя, когда декабристы, мелкопоместные Дубровские, Чацкие — восстали против сановных Троеурюковых и Фамусовых, когда дети их после Севастопольской кампании зазвонили в колокол либерализма, были помещики-зубры, которые в своих писаниях отстаивали старый быт, старую форму господства, основанного на рабовладении, на азиатской отсталости страны, «При тяготении нашей интеллигенции,—пишет Фет-Шеншин,—к идеям, вызвавшим освобождение крестьян, сама дворянская литература дошла до оппозиции *коренным дворянским интересам*, против чего свежий и неизломанный инстинкт Льва Толстого так возмущался». («Мои воспоминания», т. I). Мы знаем, Л. Толстой скоро разошелся с крепостником Фетом-Шеншиным и все больше и больше отшелся и отделился, наконец, перед смертью, от влияния «коренных помещицких интересов». Но влияние этих интересов просачивалось в душу даже самых свободолюбивых писателей и преломлялось самым прихотливым образом. Колебания были и у Пушкина, и у Герцена, и у Тургенева, ждавших реформ сверху и болевших революции снизу, даже у Некрасова, который писал о себе: «*Прикованный привычкой и средой*, я к цели шел *колеблющимся шагом*, я для нее не жертвовал собой». В своей повести «Мещанское счастье», написанной в 1861 г., бурлак Помяловский противопоставляет своего героя, сына слесаря, Молотова, «плебея»,—сыну помещика, «барину» Абросимову. Помяловский подчеркивает, что от связи с почвой «для многих вытекают нелепые положения». Для примера он берет сына откупщика: откупщик при помощи мерзостей скопил тысячи, а сын усваивает гуманные начала современной жизни. «И что же выводит?» — спрашивает Помяловский. — «Противны ему стены отцовского дома, а и жаль отца. Ведь кровь родная! Вот и пойдет мысль *ломаным путем*... «Молотов был происхождения немного мещанского, но счастлив юноша: в нем не было разлада молодой жизни со старой, ему не пришлось жить в сословии, в котором родился. Он говорил: «Где те липы, под которыми протекало мое детство? Нет тех лип!» (т. I, стр. 112, соч. Н. Г. Помяловского).

И не только у гуманных писателей дворянского периода мысль идет ломаным путем и чувствуется в их личных переживаниях разлад молодой жизни со старой, а тот же разлад и ту же колеблющуюся мысль вы видите в душе их лучших и слабохарактерных, сомневающих, нерешительных героев — Кирсановых, Рудиных, Тентетниковых, Онегиных, Обломовых.

Все они постепеновцы и боятся коренной ломки. Все они мечтают о цивилизации, о медленном приобщении к западно-европейской культуре. Писатели-дворяне пишут по преимуществу для верхнего, культур-

ного слоя образованнейших русских людей, образованных просветителей. «Эх, старый друг»,—пишет Тургенев Герцену из Баден-Бадена в 1862 г.,—«поверь, единственная точка опоры для пропаганды—это меньшинство образованного класса в России, которое Бакунины называет гнильми и оторванными от почвы изменниками. Во всяком случае у тебя другой публики нет». Сам Тургенев писал тоже для этой публики по преимуществу. Об этом он говорил неоднократно и с Некрасовым, и в своих письмах, а особенно определенно в письме к графине Ламберт, упрекавшей его в том, что он не пишет рассказов для народа. Он решительно заявляет, что писать для народа он пробовал, но не может, что пишет он исключительно для людей своего круга.

Что же в центре внимания художника-помещика?—Дворянская усадьба, старый заставший быт, жизнь целых родов—Лаврециких, Ростовых, Багровых, Болконских, Лариных.

В ценном и характерном очерке И. А. Гончарова «Литературный вечер» (т. XI изд. Маркс, стр. 34) рассказывается о произведении представителя высшего аристократического круга комифотных людей или джентльменов. У автора, бывшего дипломата, действия и лица были взяты в знакомом ему кругу. Он изобразил одну парадную жизнь в форме строго деловых регулированных отношений между лицами, он показал причсанную, прибранную природу и причсанных, прибранных порядочных людей. «Это была чистая сфера джентльменов»,—пишет И. А. Гончаров—салон жизни, где скорби и радости, заботы, труды и удовольствия, мысли, знание, искусства, даже самые страсти подчинились строгому регулятору традиционной школы вершин жизни, доступной в европейских обществах ограниченному меньшинству. Ничего вульгарного, никакой будничной черной стороны людского быта не входило в рамки этой жизни, где все было очищено, убрано, освещено и украшено, как в светлых и изысканных залах богатого дома. Прихожие, кухни, двор, со всею внешней естественностью—ничего этого не проникало сюда, *сияли одни чистые верхи жизни*, как снеговые вершины Альп». Эту характеристику И. А. Гончарова можно приложить к целому ряду произведений усадебной эпохи.

В условиях избытка и роскоши, созданных трудом подневольным, художники из высшего круга творят свои многотомные произведения. Как они пишут свои эпопеи? Они пишут «не по занятию, а шутя». В их творчестве на первом плане игра, изюминка, искусство, «искусство — заманка», «искусство — средство наслаждения». Они воспитаны на европейских классиках, являются великими мастерами слова. Они привыкли «красоту боготворить», как Аркадий Кирсанов, они говорят красиво и любят красное слово; литература, по их мнению, должна украшать жизнь. Они — *эстеты*.

Д. Григорович, выступивший со своими нашумевшими повестями «Деревня» (1846 г.) и «Антон-Горемыка» (1847) в 40-е годы, позднее в своих «Литературных воспоминаниях» (т. XII стр. 289) указывает, что литераторы 40-х годов имели полную возможность писать *неторопливо, хохлять свою работу*; большая часть из них состояла из людей более или менее обеспеченных. Вознаграждение за литературный труд

не было для них вопросом жизни; оно прибавлялось только к существующим денежным средствам.

Эти писатели дворянского периода совершают огромную работу. Они усваивают со времен Пушкина, этого Петра Великого нашей литературы и «изящной словесности», новые европейские формы, они укрепляют язык и заменяют «высокий штюль» языком живым, разговорным, языком широкого читательского круга — передового, образованного дворянства и мещанства. Общественная заслуга этих писателей выражается в создании самой литературы, в создании спроса на литературу, в приобщении широкого читательского круга к «цивилизации», к европейской культуре.

Но уже в этот период русская литература делает громадный шаг вперед в своем развитии в лице Н. В. Гоголя, отставившего Пушкина на второй план. Наш великий критик Белинский ставит Гоголя выше Пушкина, по его значению для современного общества, ибо «Гоголь поэт более социальный, следовательно, поэт более в духе времени». Пушкин — поэт-эхо, поэт-олимпиец, в венке из виноградных листьев, со светлой улыбкой, откликнулся на все голоса мира, но меньше всего на современность. Он говорил в своем известном стихотворении «Поэт и чернь» (1828): «Не для житейского волнения, не для выгоды, не для битв, — мы рождены для вдохновения, для звуков сладких и молитв». Он занят был разработкой новых видов и форм литературы. Гоголь, блagoговешавший перед Пушкиным, шел совершенно самостоятельным путем. Он явился, как поэт-глашатай, как страстотерпец в венке из терний, с горьким смехом сквозь слезы над пошлостью пошлого человека. Если Пушкин прорубил окно в Европу, то Гоголь первого периода показал России ее подлинное лицо, показал во всем его непривлекательном виде, присовокупив: «Неча на зеркало пенять, коли рожа крива». Представитель мелкого провинциального дворянства, того дворянства, которое поставило не сановников, а чиновную мелкоту, Гоголь некоторое время, по приезде из родной Украины, служил в Петербурге мелким чиновником, и он-то заговорил о несчастных, забытых обиженных и униженных. Его забытые чиновники, забытые предтечи «Униженных и оскорбленных», «Бедных людей» — Достоевского, «Филантропа», Поприщин («Записки сумасшедшего»), Акакий Акакиевич («Шинель»), Некрасова, «Антон-Горемыки» — Григоровича, «Записок Охотника» и чудесного рассказа «Муму» — Тургенева, рассказа, написанного в 1852 г. на съезжей, куда попал Тургенев за то, что назвал только что умершего Гоголя «великим человеком». Гоголь прекрасно сознавал то великое, новое, прекрасное, что он внес в русскую литературу. Он называл счастливым поэта, который «из великого омота ежедневно вращающихся образов избрал один немногие исключения, который не изменял возвышенному строю своей лиры, не спускался со своей вершины к бедным, ничтожным своим собратиям и не касался земли, весь повергался в свои далекие, свои отторгнутые от нее образы». И тот же Гоголь считал грустным уделом судьбу писателя-обличителя, дерзнувшего «вызвать то, что ежеминутно перед очами и чего не зрят

равнодушные очи, всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь». Комедия «Ревизор», повесть «Шинель», поэма «Мертвые души» раскрыли весь ужас мертвого царства, весь мрак ничтожной и мелкой повседневности. Заметались тени прошлого. На Гоголя, как на его героя, семинариста и философа Хому Брута («Вий»), набросилась вся нечистая сила крепостной России, поднялся сам Вий — сановное и вельможное общество, поднялась охранительная печать — и дворянин Гоголь, ставший в оппозицию к коренным интересам дворянства, поколебался. Начал он отчитывать покойницу — старую Русь — и не выдержал. Слишком он был связан корнями с тем бытом, который взлелеял старосветских помещиков — Афанасия Ивановича и Пульхерию Ивановну, Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича¹⁾. Для «нешадного отрицания», для беззаветной защиты униженных и обиженных, для безоглядной, решительной проповеди социальности наступило время уже после смерти Гоголя, когда «гоголевское» в поэзии Некрасова, в повестях Помяловского, Г. Успенского, Решетникова, Левитова достигло своего полного расцвета. В своей книге «Введение в изучение литературы дореформенной России» (1915 г. стр. 237. Госиздат) я даю характеристику общественных литературных течений в этот период от 1812 по 1855 г.

Во втором периоде (от 55 до 1881 г.) социальный вопрос — «страдания» человечества — стоит на первом плане. Уязвленный этими страданиями, художник уязвляет сердца граждан и будит спящих, зовет живых. «Идея социальности», идея беспощадного отрицания мертвого царства, выдвигается разночинцем Белинским еще в 44—47 годах, в его последних статьях, в его знаменитом письме к Гоголю. Некрасов писал в своем нелегальном стихотворении о Белинском, о своем учителе и друге:

И он пришел — плебей безвестный,
Не пощадил он ни льстецов,
Ни подлецов, ни идотов,
Ни в маске жарких патриотов,
Благонамеренных воров.

Но широкое развитие обличения и критики старого, проповедь «бесчеловечности» начинается после смерти Николая I-го и падения Севастополя, вместе с ломкой старого, вместе с появлением новой общественной среды, новых социальных слоев. Если в 40-е годы В. Г. Белинский, сын лекаря, явился первой ласточкой разночинцев, то во второй половине 50-х годов в общественности, журналистике, в университетах появляется целый слой представителей разных чинов и сословий:

¹⁾ Вместе с гоголевским «Ревизором» большой удар старой власти и отжившему крепостничеству нанес Чаадаев своим знаменитым «Философическим письмом», напечатанным в 1836 году в «Телескопе». В то время, как писатели-патриоты, Лажечников, Кукольник, Загоскин, приходили в восторг от величия николаевской России, друг декабристов Чаадаев обрисовал варварство, суеверие, жестокое, унижительное владычество азиатской власти. Он показал, что не все благополучно в крепостной России. За это письмо редактора сослали, Чаадаева объявили «сумасшедшим».

сьновой священников, дьячков, мелких чиновников, городских мещан, купцов — Добролюбов, Чернышевский, Елисеев, Шапов, Шашков, Антонович, Благосветлов, Помяловский, Н. Успенский, Решетников, Левитов, Глеб Успенский, Иринарх Введенский, Пыпин, Михайлов, Островский. По словам поэта-помещика Фета-Шеншина, вся журналистика оказывается в руках разночинцев. Новый слой не видел досуга, не рос под крылом Карл Ивановичей или мосье Гильома. Бурса, семинария, университет и жизни суровая школа воспитывают их. С них началась демократизация русской литературы. В поэме «Кому на Руси жить хорошо» Некрасов рисует образ народного заступника и борца в лице семинариста Гриши, вышедшего из дьячковской семьи. Об отце Гриши говорит поэт: «Беднее захудалого последнего крестьянина жил Трифон».

«Черки бурсь», «Мещанское счастье», «Молотов» — Помяловского, «Подлиповцы» — Решетникова, «Горе сел, городов и дорог» — Левитова, «Нравы Растеряевой улицы» — Гл. Успенского, «Доходное место» и «Бедность не порок» — Островского, «Что делать?» — Чернышевского — выявляли новый мир, выдвинули лозунг: «Живое дело вместо слов».

Писатель-разночинец не знал ни в чем середины. Он «на все безрасудно дерзал», он был отрицателем-реалистом, он не останавливался перед «разрушением эстетики». Непримиримый, карающий разрушитель старого, разрушитель «темного царства», он не мирился с поэзией прошлого, он в корне отрицал его до самых основ, он относился враждебно к постепеновцам, прогрессистам, мечтателям из Обломовки. Для него в литературе на первом плане были вопросы действительности, для него правда была выше художества, для него на первом плане не личное наслаждение искусством, а общественное служение с помощью искусства.

Когда Н. Г. Чернышевский защищал свою знаменитую диссертацию: «Об эстетическом отношении искусства к действительности» (1855 г.), молодежь с восторгом приняла основное положение Чернышевского: «Жизнь выше искусства, искусство для жизни». И. С. Тургенев резко высказывался позднее в своих письмах против взглядов Чернышевского.

Новый слой демократической интеллигенции, или «мыслящий пролетариат», вносит в литературу новые приемы литературной работы, новый стиль. «Ради бога, Аркадий, не говори так красиво», — обращался внук мужика и сын лекаря Базаров к племяннику помещика Кирсанова Аркадию. Новый художник по своим приемам — аскет слова.

Певец разночинцев Некрасов порвал с дворянским гнездом и «чуть не детскою ногою ступил за отческий порог». Он, напечатывавший свыше 300 печатных листов, прошел суровую школу интеллигентного пролетария. «Праздник жизни, молодости годы я убил под бременем труда и поэтом, баловнем свободы, другом Лени, не был никогда». Недаром судьба вела его «сквозь бездны нищеты, труда и горя», недаром в 16 лет он голодал подолгу и говорил о себе позднее: «В 16 лет

я жил своим трудом». Его литературная работа — это не развлечение праздного барича, не игра, не наслаждение радостью творчества и «прелестью стиха»: голод стоял за его плечами.

Он находит свои сюжеты среди забытых, забытых и несчастных, его мечта блуждает «не в залах балльных», а «в приютах нищеты печальных». Обращаясь к собрату писателю, после падения Севастополя, он говорит ему: «Поэтом можешь ты не быть, но гражданном быть обязан». Поэт-гражданин зовет итти «в огонь за честь отчизны, за убеждения, за любовь».

Поэт-гражданин — обитатель чердака, мыслящий пролетарий — идет сквозь строй страданий.

В Обуховской больнице, после белой горячки, день и ночь пишет к сроку для «Современника» свою повесть «Молотов» бурсак Помяловский, проучившийся в бурсе 10 лет, 400 раз там высеченный и начавший пить водку с 7 лет. И как он пишет? «Язык у меня только тяжелый — пишу, точно бревна вочаю» — жалуется он своему товарищу по бурсе Благовещенскому. Говоря о своем герое, художнике Череванине, который вырос на кладбище и заеден кладбищенством, Помяловский, сам сын дьякона кладбищенской церкви, пишет об его наружности и об его работе в мастерской: «Причесывала его сама мать природа... и работа его не отличалась тщательностью отделки, как и наружность, как и манера выражаться, как и все, ему принадлежавшее. Краски ложились у него ключьями». «Не умеет он изображать идеальную красоту, не увидишь у него Аполлона Бельведерского и Венер Медицейских, но у него встречаются удивительно верно выхваченные из жизни типы». Череванин-Помяловский по углам и подвалам, на самом «дне» Петербурга, изучает жизнь; он хочет бросить в самое лицо «подчищенному человечеству правду голую, неподдельную, взятую из выведенного им быта». Пусть полюбуются!

И во всем, что пишет ожесточившийся художник-бурсак, чувствуется ненависть плебея к барству, мука-мученическая, жажда разоблачить жизнь и показать, что жизнь — та же бурса. Бурсацкое существо такого писателя не выносит «телячьих нежностей», поэты и фразы, красивых описаний природы, объяснений в любви. Он нарочно в самом чувствительном месте, в момент напыла нежных чувств напустит на себя грубость и «загнет салазки» или сделает «вселенскую смаз», по бурсацкому выражению. Да и не до красоты ему. Когда Решетникова упрекали в том, что он пишет свои вещи не обрабатывая, не заботясь о художественности, он, соглашаясь с этим упреком, говорил: «Это правда. Если бы я имел средства жить в отдельной комнате, не забирать вперед денег, я писал бы гораздо спокойнее и лучше, чем теперь» (Т. I, стр. 4, соч. Решетникова). Некрасов, порвавший с домом «крепостных любовниц и рабов», с 16 лет скитается по углам и подвалам, голодает, наживает в юности ту болезнь, которая сводит его в могилу, живет и работает, как литературный поденщик, как разночинец.

В I томе «Архива Гольцева» имеются 68 писем Г. И. Успенского к редактору «Русской Мысли». Эти письма — драгоценнейшие доку-

менты, характеризующие писателя-разночинца 60-х годов. В одном письме Г. И. Успенский, называющий себя чернорабочим, обрисовывает ту обстановку, в которой он жил, и приемы работы, которые были подсказаны самой жизнью. «Во все 10 томов моих сочинений не вошло около *шестидесяти* мелких очерков, начатых и не оконченных, набросанных кое-как, вследствие крайней нужды, за 3, за 5 рублей под всевозможными псевдонимами; эти лихорадочно написанные очерки, буквально *до голоду, в промежутки времени* с 62 — 68 г.г., никогда ни в одно мое издание не входили». Далее Успенский сопоставляет свое поколение с писателями 40-х годов, у которых наброски могли лежать в портфеле *до 10 лет*. «У нашего поколения, — оговорит он, — не было портфеля, но наброски были. Только лежать в письменном столе они не могли, а тотчас же по напечатании сохранялись на прилавке в овощной лавке».

В самом деле, обстановка, в которой жили и работали люди 40-х годов — Герцен, Бакунин, Огарев, Аксаков, Киреевские, Хомяков, Самарин, Тургенев, Боткин — была обстановкой, полной обеспеченности, уюта и высокой европейской культурности. Если Ленский Пушкина «много странствовал на свете под небом Шиллера и Гете», прослушав философов в Геттингене, сам был «с душою геттингенской», если человек 40-х годов у Некрасова «книжки читает, до по свету рыщет», если этот «диалектик обаятельный» живет, «красоту боготворя», если он, «созерцающий, читающий, с неотступною хандрою по Европе разъезжающий», окунувшись с головой в немецкое море, то разночинцы — Решетников, Помяловский, Успенский — живут в проклятых, невыносимых условиях голодной России, в условиях каторжного существования, ютятся по петербургским углам, пьют горькую и допиваются до белой горячки, подобно Помяловскому, погибшему 28 лет. «Я готов был наложить на себя руки, — пишет Г. И. Успенский там же, — но получил как-то 300 р., уехал с женой и ребенком за границу и прожил там целых 2 года. Тут я пришел в себя, и, несмотря на крайнюю бедность и нищету, стал писать уже по возможности сознательно. *Наша хорошая молодежь — среди которой я был — окончательно прервала мою связь с пьяным миром*».

Отрывки, наброски, заметки, записки, полубеллетристика, полупублицистика, полурассказ, полукорреспонденция, полугазетный фельетон — вот стиль Некрасова, Левитова, Решетникова, Помяловского и Успенского. Некрасов часто пишет «статейки в стихах», в то время, как владеет огромным поэтическим дарованием и может писать прекрасные поэмы. Новые писатели тесно связываются с новой молодежью, т. е. с революционным поколением, и когда на похоронах Некрасова в 1877 году Достоевский поставил поэта-гражданина Некрасова рядом с поэтом-художником Пушкиным, революционная молодежь внесла свою поправку: «Нет! Он был выше Пушкина и Лермонтова. Те, ведь, были только *байронисты*». Молодежь в поэзии Некрасова восторженно приветствовала свой гнев, свои идеалы социальности, свое оружие отрицания.

Третий и четвертый периоды связаны с новой, городской, буржуазной Россией и дают содержание новейшей русской литературы.

Третий период является продолжением второго, обозначившего еще в 1855 году вступление России на путь капиталистического развития. Только теперь буржуазные формы выступают отчетливо, резко на ярком фоне городской, промышленной жизни, теперь раскальваются неопределенные фигуры разночинца — то интеллигентного пролетария, то мещанина, уступающего место буржуазной интеллигенции с буржуазной идеологией. Третий период обозначился в начале 80-х годов и продолжался до второй половины 90-х, всего 14—15 лет.

После голода и холеры 91—92 г.г. уже обозначился перелом, а после петербургской «великой» стачки ткачей и выступления революционного пролетариата на арену истории, начался новый, 4-й, период.

Если уже в 60-е годы началось дворянское оскудение и деревенское обнищание, то в 80-е годы резко проявился этот процесс. Умирающую усадьбу и голодную избу оттесняет на задний план город. Новейшая русская литература — *городская* по преимуществу.

Только немногие выходцы из дворянского гнезда сохраняют связь с деревней, с поместьем, связь с литературой первого периода — таковы писатели пушкинской и тургеневской складки — Лев Толстой, Фет, Ив. Бунин, Алексей Толстой, Борис Зайцев, Н. Гумилев, но и они в своем творчестве начали с 80-х годов свидетельствовать о гибели усадьбы и победе города.

Последняя перепись 1897 года показала чисто американский рост промышленных центров России — в Московской губернии, в Иваново-Вознесенске, в Сормове, в Екатеринославле, Харькове, Одессе, Ростове на Дону, Баку, Лодзи, Петербурге, Риге. В 1812 г. население городов составляло 1.653 тысячи или 4,4% ко всему населению, в 1851 году оно доходило до 3.492 тысяч или 7%, в 1878 г. — 6.091 или 9,2%, в 1898 г. — 16.897 тыс. или 13%. Это значит, что на 100 жителей приходилось 13 горожан. Города с миллионным населением становятся культурными, промышленными и политическими центрами. Как у Эмиля Верхарна, город-спрут, город со шупальцами, свинцовый днем и лучезарный ночью, начинает стягивать к себе живые силы страны. «Огни города» зовут, манят к себе, и к этим огням спешат и образованные дворяне, покидающие опустевшее дворянское гнездо, спешат и безземельные и безлошадные крестьяне. Об этом бегстве из усадьбы рассказывал Ив. Бунин (род. в 1870 г.) в своих стихах и прозе, появляющихся с 1897 года, о бегстве из холодной и голодной избы — Каронин-Петропавловский (1857 — 1892), в рассказах «Молодежь в яме», «Снизу вверх» (1886).

По железным дорогам совершается великое переселение народов. В 1910 г. число пассажиров доходило до 191 миллиона. Беллинский в последние годы своей жизни приходил любоваться постройкой дороги, соединяющей Петербург с Москвой, предвидя все значение соединения двух крупнейших городов, как культурных центров. В 1887 г. длина

железнодорожного пути в России составляла всего 4.700 верст, а через 40 лет ее размеры увеличились до 63.000 верст.

Сосредоточение сотен тысяч в городах, железнодорожное и паровое движение, ускоренный темп жизни в этот век пара и электричества — совершенно изменяют быт и характер, дух эпохи, — страна из «соломенной» постепенно становится каменной и «железной».

Пастель, пропитанный дворянской культурой, и бурсак-разночинец уступают место новой писательской среде. В эту среду, как в среду второго периода, входят также разночинцы. Но разночинец первого призыва обращен лицом к деревне, к народу в целом, находится в непримиримой вражде с писателем-дворянином. Разночинец новый уже не влюблен в народ беззаветно и слепо: «Похоже на то, что были влюблены и разлюбили» — говорит новый разночинец А. П. Чехов.

Новый разночинец усвоил себе культуру двух предшествующих поколений. Почитайте письма Эртеля, письма огромной ценности: в них совершенно новый европейски-буржуазный подход к жизни. В 1891 г. Эртель пишет П. Ф. Николаеву: «Того, что вы называете *помяловщиной*, во мне, пожалуй, действительно, нет. *Во мне нет органической связи с разночинец, как это ни курьезно, ибо по словосию* — я мещанин. Из того, что у меня легко завязывались дружеские связи с настоящими барями, что я до глубины души люблю Пушкина, что понимаю и способен наслаждаться самодовлеющим искусством, что люблю очень культурных людей и особенно женщин, что мне свойственны некоторые барские привычки, — из всего этого, вернее, пожалуй, заключить, что органическая-то моя связь — с прежним периодом. Но и это не будет верно. То-есть, может быть, и верно, да дело в том, что, тяготея ко вчерашнему дню, я отлично вижу, в чем преимущество нынешнего, а главное, не чувствуя себя роднею разночинца, сознаю в сильной степени сродство свое с народом». И это отнюдь не потому, что у него община и артель, а просто оттого, отчего шире и вольней подымается грудь, когда выйдешь из театра, где пела Патти, на «чистый воздух».

Эртель подчеркивает, что на свежем воздухе лучше и правдивее, но этот прежний народник спешит указать Николаеву, что он не считает себя приверженцем народничества, которое держится на трех китах — долг, расплата и обязанности. Он «просто испытывает величайшее художественное наслаждение и душевный отдых в условиях крестьянской здоровой жизни, т.-е. когда она здорова, что конечно бывает не весьма часто». У Эртеля в его мудрых, трезвых, проникнутых думой об отношении человека к себе и к другому человеку, письмах нет преклонения перед народом, который он «ненавидит любя», как ненавидит «неправдоподобный жестокий быт» русской жизни. Не как Тургенев, «наблюдатель, этнограф», в своих «Записках охотника», а как деловой человек, постоянно близко соприкасавшийся с крестьянами, как разночинец-буржуа, жаждущий европеизации некультурной страны, — пишет он «Записки степняка», пишет свои письма о народе: «Возьмем, например, — обращается он к А. Погожевой и в 1898 г. — социализм, как он сложился у немцев. Не думаешь ли ты, что он мог

так сложиться только у того народа, где проселочные дороги обсаживаются вишнями и вишни бьются целью? Там, где посади простую жалкую ветелку, и ее выдернут — и даже не по злобе, а просто «так себе», и где для сокращения пути на пять саженой проедут на телеге по великопленной ржи, не барской или купеческой, а по крестьянской, — там может быть *разновощина, пугачевщина, все, что хочешь в этом роде, но не социализм*. Во всей сфере верований, отношений, идей, отрицание, чтобы стать плодотворным, чтобы привести к хорошему *новообразованию*, к прогрессу, должно вырасти, воспитаться и закалиться в этих же самых отношениях, верованиях, идеях». Задачу новой интеллигенции Эртель видит в том, чтобы создать почву для царства правды на земле, «словом и делом водворять *сознательный* и твердо построенный быт». Он не думает, что этот быт должен быть сколком с европейского быта «во всех его буржуазных подробностях», но он полагает, что этот быт должен быть утвержден на уважении к личности, к труду, к уму, к сознательно принятой власти, со всеми вышедшими из такого безусловного уважения практическими «*материальными определениями*». «Без этой опоры, — пишет этот *сознательный продолжатель Тургенева*, сознательный буржуа, — без такой организации быта мы надолго останемся «головотляями», до тех пор, пока какая-нибудь хорошо дисциплинированная раса не употребит нас в качестве строительного материала». Это писалось не в 1918 г., а в 1898 г., т.-е. 25 лет тому назад (Письма А. И. Эртеля, 367). Уже Н. А. Некрасов в 1849 году в романе «Три страны света» вывел даже разночинца, предпринимчивого Каютина, в 1861 году Помяловский в своих «Мещанах» в лице честного приобретателя, мещанина Молотова, намечал «честную чичиковщину». Редактор-издатель «Русского Слова» разночинец Благосветов был типичным предпринимателем-буржуа. Эртель разрабатывал почву для европейцев-буржуа.

Помяловскому стало скучно от мещанского житья-бытья. Эртель в сознательно устроенном буржуазном быте видит спасение России, этой «великой Федоры», этого щедринского «города Голубова», населенного «головотляями». Если кающийся барин Л. Н. Толстой ненавидит прогресс и город с его «цивилизацией» и зовет в первобытное состояние, зовет к преклонению перед косноязычным Акимом, то разночинцы — Эртель, Чехов, в жилах которых течет «мужичья кровь», с детства уверовали в прогресс и культуру города, ставят его быт выше звериного жестокого быта, быта дикарей, выше мучительной жизни среди кислородных, неорганизованных, неустроенных, анархических отношений. В рассказе «Мужики» Чехов противопоставляет пологого Чикельдева, прибывшего в деревню, его деревенской родне, как более высокий культурный тип более низкому.

Новая литературная среда и по крови и по быту, и по устремлениям далеко не одина. Но все представители новейшей русской литературы за последние 40 лет — А. Чехов, Мамин-Сибиряк, Баранцевич, Фофанов, Брюсов, Блок, Вересаев, Рукавишников, М. Горький, Скиталец-Петров, Леонид Андреев, Шмелев, Юшкевич, Айзман, Серафимович, Гусев-Оренбургский, Корней Чуковский, А. Луначарский и т. д. —

писатели-горожане, дети *современного города* с резко выраженной *повышенной нервной восприимчивостью*. Герои и темы нового писателя носят печать *буржуазного города*.

Уже писатель 60—70 годов народник Г. И. Успенский мечтал писать не о власти земли, а о власти *капитала*; уже сатирик Салтыков-Щедрин, выходец из дворянского гнезда, беспощадно заклеивал представителей первоначального накопления — Деруновых, Колупаевых и Разуваевых, уже Н. А. Некрасов в своей поэме-сатире «Современники» рисует целый сонм триумфаторов наживы, пролагателей новых путей — Шкурина, Зацепу, Савву Антихристову.

Но все они рассматривали новое явление или сквозь очки субъективного народничества, предостерегавшего Россию от язвы капитализма, или подходили к новому явлению слишком спешно, слишком со стороны.

Только А. Н. Островский, Мельников-Печерский и П. Боборыкин вскрыли целый новый мир в связи с развитием новых социальных отношений.

Островский (1823—1886), природный москвич, служивший в 1843 году в Совестьном суде, а с 1845 по 51 г. в Коммерческом суде, знал прекрасно быт Замоскворечья и весь уклад жизни замоскворецкого купечества. Начиная с 1847 до 1886 года, он создал репертуар русского театра и три четверти этого репертуара — семейная и деловая коммерческая жизнь представителей «темного царства». Все эти Коршуновы, Кабановы, Титы Титычи, которые «сами могут всякого обидеть», являются яркими показателями нового быта. Лабаз, магазин, порядок, купон, процент — вот их лексикон.

Комедии и драмы Островского: «Свои люди — сочтемся» (50), «Бедность не порок» (54), «Гроза» (60), «Волки и овцы» (75), «Женитьба Белугина» (78) — более чем художественные произведения, это документы эпохи первоначального накопления от 50-х до 80-х годов. Островского нельзя не знать, как нельзя не знать истории нашей страны. Но период, затронутый Островским, уже отходит в историю, в 80-е годы.

Тот же период затронул Мельников-Печерский в своих замечательных романах «В лесах» (71) и «На горах» (75—81), поражающих широким захватом, знанием быта, разнообразием и красочностью лиц. Волжское раскольничье купечество со своим религиозным миром и со своим делечеством увековечено знатоком уже отошедшей в область прошлого жизни.

Ближе к нашему времени подошел образованнейший писатель европейской складки П. Боборыкин (1836—1921), начавший писать в 1860 г.

Некоторые произведения П. Боборыкина являются ценными документами новой городской России, с ее товарно-капиталистическими отношениями. Умный, культурный наблюдатель, европеец, изучающий пристально и объективно эволюцию социального строя в России, рисует шаг за шагом победу денежного капитала над помещьем. В особенности ценными для нас являются его произведения «Дельцы», «Рус-

ский Шеффильд» (1877), «Китай-город» (82), «Перевал» (94), «Василий Теркин» (92).

Романом «Дельцы» начинал П. Боборыкин изображение буржуазной эры городской России. «Дельцы» — это некрасовские «Современники», это врачи столичного общества, выступившие в 60-е годы с лозунгом: «гарантия и субсидия».

«Василий Теркин» — предприниматель из крестьян, крестьянский Штольц, Соломин. Штольц Гончарова, Соломин Тургенева, Констанжоголя не удались, ибо были выдуманы в поучение Обломовым, Неждановым и Тентетниковым, а Василий Теркин — новое лицо, вывученное из недр российской действительности. Не для поученья и примера, а для «кинформации» дает Боборыкин этот новый образ умного, предприимчивого капиталиста из мужиков со здоровой нервной организацией.

Романы «Китай-город» и «Перевал» дали целую галерею представителей нового, европеизированного московского купечества. «Китай-город» это хроника семьи Морозовых. «Перевал» это московское просвещенное, меценатствующее купечество. После «Темного Царства», раскрывшегося в комедиях Островского, после *патриархальных* Тит Титычей, выступили в романах Боборыкина купцы и промышленники *европеизированные*, англоизированные джентльмены: сильные и знающие свою политическую силу. П. Боборыкин показал эволюцию русской буржуазии на протяжении 50 лет; его человеческие документы, его протокольные романы, пропитанные влиянием «золаизма», свидетельствовали, что *усадебный период в России кончился*, кончился и период поклонения *перед патриархальной мужицкой избой*.

Но и П. Боборыкин, посторонний наблюдатель, изучает изображаемую им буржуазную среду, как знатный иностранец, фотографирующий, протоколирующий, но не переживающий. Если представители дворянского периода слишком *субъективно*, слишком по-барски изображали «чуйку» и «чумаздо», то интеллигент П. Боборыкин слишком объективен. От его книг веет холодом и тусклым беспристрастием беспозвоночного натурализма. О них так и хочется сказать словами И. С. Тургенева: «Этими искусно спеченными пирогами с *нетом* — ничего не накормить».

Новые писатели: В. Брюсов, Чехов, Эртель, М. Горький, С. А. Найденов-Алексеев (1869—1922), Юшкевич, Шмелев, Рукавишников, Илья Сургучев — прошли в детстве через лавку, мастерскую, амбар, лабаз, двор подрядчиков. Им приходилось переболеть и перестрадать душою вместе с «Детями Ванюшина», им приходилось преодолеть в душе «наследие проклятого рода», наследие мещан — Каширных. У А. П. Чехова, сына таганрогского лавочника, есть замечательное письмо к Суворину, в котором он говорит: «Что писатели-дворяне брали у природы даром, то разношечен покупает ценою молодости. Напишите-ка рассказ, о том, как молодой человек, сын крепостного, гимназист, воспитанный в чинопочитании, целованим поповских рук, поклонении чужим мыслям, благодаривший за каждый кусок хлеба, много-

раз сеченный, ходивший по урокам без галаш, мучивший животных, любивший обедать у богатых родственников, лицемеривший и богам и людям без всякой надобности, только из сознания ничтожества, — напишите, как этот молодой человек *выдавливает из себя по капле раба* и как он, проснувшись в одно прекрасное утро, чувствует, что в его жилах течет не рабская кровь, а настоящая, человеческая». Таким человеком, *преодолевшим* в себе раба, европейцем, влюбленным в культуру, является А. П. Чехов, представитель второго поколения разночинцев. И когда представители этого второго поколения писали о власти капитала, они «писали с сукровицей», они не протоколировали, писали без слезливой чувствительности, без причитания, без подчеркивания указующим и порицающим перстом. Сравните, например, чеховского Лопахина («Вишневый сад») и Дерунова у Салтыкова-Щедрина.

Тема о миллионах, о служителях рубля, о хищнике-скупщике, который «над степью, как ястреб кружится», становится одной из наиболее частых тем русской литературы. Д. Н. Мамин-Сибиряк (1852 — 1912) пишет романы: «Приваловские миллионы» (1884), «Хлеб», «Братья Гордеевы» (91), «Золото» (92); А. П. Чехов рассказы: «Степь» (1888), «Три года», «Случай из практики», «В овраге» (1900), «Вишневый сад» (1904); Амфитеатров пишет ряд романов из жизни московского купечества в стиле Золя; Максим Горький пишет «Фому Гордеева» с целой галлереей волжских миллионеров и с изумительной фигурой Маякина (1899), пишет драму «Варвары» (1906), «Васса Железнова» (1911), волжскую хронику «Матвей Кожемякин» (1911), «Детство», «В людях»; Найденов пишет драму «Дети Ванюшина» (1904); Шмелев — повести и рассказы «Распад» (1905), «Иван Кузьмич», «Патока», «Стена» (1905), из жизни владельцев лабаза и фабрики. Рассказ «Стена» так и хочется сопоставить с чеховским «Вишневый садом» — та же тема! А. И. Куприн еще в 1896 году печатает роман «Молох», Арцыбашев — «Миллионы» (1909), Иван Рукавишников дает богатейший по материалу, хотя и неудобочитаемый роман «Проклятый род» (1911), Илья Сургучев пишет интересный, хотя под конец сконканный роман «На мельнице» (1915). Наряду с представителями крупной буржуазии, этими «строителями жизни», уже сознающими свою силу и уже говорящими о политической власти, о свободе действий, художник вывел тип среднего человека, мещанина, полунинтеллигента, представителя «честной чичиковщины», обывательски настроенного городского жителя. Житие мещан уже в 60 — 70 годы начали изображать Помяловский («Мещанское счастье»), Г. Успенский («Нервы Растеряевой улицы», «Буржуй», «Неизлечимый»). В драмах «Мещане» и «Дачники» М. Горький показал современный тип этих мещан — Бесеменовых, типы отцов и детей мещанства. Мещан рисуют и Шмелев («Нора»), резко порывающий с мещанством, и М. Арцыбашев, постепенно отравляемый властью ахтырского полунинтеллигентного мещанства. Множество типов мещан, разных Пришибевых, человек в футляре рисует А. П. Чехов. О мещанах рассказали Куприн — «Мирное житие», Юшкевич — «Комедия брака», Леон Дрей, «Распад».

Миллионеры Маякины, мещане Бесеменовы и полунинтеллигенты-мещане Санины, все это новые типы, новые характеры. Все это герои городской буржуазной России, в которой на смену патриархальному миру, натурально-крепостническому и полукрепостническому хозяйству, пришли новые товарно-капиталистические отношения. Этих отношений так боялось народничество, и их не выносят поэты забытых усадеб.

Новые писатели, поэт, беллетрист, критик, публицист являются в 80-е годы и первую половину 90-х годов поборниками индивидуализма, даже крайнего индивидуализма. Минский, Валерий Брюсов, Бальмонт, Вольнский (Флексер), Абрамов, Эртель противопоставляют *личности — обществу*. Подготавливается та почва, на которой так культивируются у нас в России идеи Фридриха Ницше, этого пророка и апостола сверхчеловека, белогокурого зверя, крайнего индивидуалиста, которому все дозволено и который стоит по ту сторону добра и зла. Конкуренция представителей буржуазного класса с их войной всех против всех, постепенно создает великолепные условия для расцвета индивидуалистической идеологии.

На смену искусству-заманке, здоровому искусству-наслаждению, на смену *направленству, общественному* искусству, ярко выразившемуся в живописи передвижников, приходит искусство-украшение, *изошренное* искусство, открывающее красоту утонченных индивидуальных и индивидуалистических переживаний.

Литература безнародна, антиобщественна, на знамени нового писателя лозунг: «искусство для искусства», «эстетизм», формула — искусство выше жизни, искусство вне жизни.

Таким образом художника-аскета, художника-бурсака, который пишет, точно бревна ворочает, сменяет художник утонченный, нервный, который, подобно чеховскому Треплеву, приносит новое мироощущение и напоминает склянку с эфиром. Эту новую нервную организацию создают условия городской жизни.

Сосредоточение сотен тысяч в городах, железнодорожное и паровое движение, ускоренный темп жизни в этот век пара и электричества совершенно изменяют быт и характер, дух эпохи; страна из «*соломённой*» постепенно становится каменной и железной. Вспомните старую Москву, эту большую деревню на картинах Васнецова. Долгое утомительное путешествие на перекладных, в карете или возке, описанное Толстым («Детство, Отрочество, Юность»), Некрасовым («Русские женщины»), уступает место сказочно-быстрому передвижению на железном коне. Городская сутюжка и жизнь, бьющая ключом, занимают место мирного, неподвижного, тихого существования «под сенью струй». Вспомните, как описывает Гончаров жизнь мирных помещицких уголков, где ряд поколений жил мирно и счастливо:

— «Все сулит нам покойную, долговременную жизнь до желтизны волос и незаметную, сну подобную, смерть... Правильно и невозмутимо там совершается годовая круг... Как все тихо, все сонно в трех-четырёх деревеньках, составляющих этот уголок». А вспомните возвращение Ларецкого (героя романа «Дворянское гнездо» Тургенева) из дальних

стран к себе домой, в «бездейственную тишь». — «На другой день Лаврецкий встал довольно рано, потолковал со старостой, побывал на гумне, велел снять цепь с дворовой собаки, которая только полаяла немного, но даже не отошла от своей конуры, — и, вернувшись домой, погрузился в какое-то мирное оцепенение, из которого не выходил целый день. «Вот когда я попал на самое дно реки», — сказал он самому себе не однажды. Он сидел под окном, не шевелился и словно прислушивался к течению тихой жизни, которая его окружала, к редким звукам деревенской глуши».

Такова была тихая, сонная, медленная, бездеятельная, старинная и старосветская жизнь деревенской и обломовской России. Теперь перенеситесь в столицы, которые еще Некрасов противопоставлял глубине России. «В столице шум, гремят витии, кипит словесная война, а там, во глубине России, там — вековая тишина». Шум, грохот, кипение, напряженность, быстрота движений — сразу захватывают и заставляют даже изменить походку.

Перед вами «с топотом, грохотом, ропотом пронесется лиц вереницы»... перед вами «улица быстрлм потоком шагов, плеч и рук и голов катится с яростным шумом к мигу безумий, но вместе к надеждам, к свершениям и мести»... Валерий Брюсов заставил апокалиптического всадника, огнеликого на бледном коне («Конь Блед») со свитком, возвещающим смерть, показаться на улицах современного города, — но только на минуту приостановилось движение, а потом — «набежало с улиц смежных новое движение, было все обычным блеском ярко залито». Самый современный город, с его грохотом, лихорадочным биением пульса, поэт характеризует блестящими строками:

Улица была — как буря. Толпы проходили.
Словно их преследовал неотвратимый Рок.
Мчались omnibus, кэбы и автомобили.
Был нецелераем яростный людской поток...
Вывески, вертясь, сверкали переменным оком,
С неба, с страшной высоты тридцатых этажей;
В гордый гимн сливались с рокотом колес и скоком
Выкрики газетчиков и щелканье бичей.
Лили свет безжалостный прикованные луны,
Луны, сотворенные владыками луны,
В этом свете, в этом гуле — души были юны,
Души опьяневших, пьяных городом существ.
И внезапно в эту бурю, в этот адский шопот,
В этот воплотившийся в земные формы бред
Ворвался, вонзился чуждый, несозвучный топот,
Заглушая гулы, говор, грохоты карет...

Поживите где-нибудь в медвежьей утробе, а потом сразу окунитесь в кипение большого города: ведь вы попадете в совершенно новый мир. Сравните эти «шумы, шумики, и шумища», эти гулы и грохоты, звоны и лягузы с тишиной деревенской жизни, где даже голоса природы только подчеркивают эту тишину, сравните «сумасшедшую людскость бульвара», эту мчащуюся, пьяную городом толпу с тихой, сонною дремой мечтателя деревни, луготного затишья, сравните кинематографическое мельканье с неподвижным положением на диване — и вы сразу по-

чувствуете каждый оркестр звуков, металлических, пронзительных, взвизгивающих нервы, оркестр из всех этих гудков, сирен, звонков, рожков, трещеток, — вас захватит новый темп движения, вас закружит в своем водовороте новый строй жизни и человеческих отношений. Вы поймете, что мозг, нервы, чувства получают слишком разные впечатления и по-разному работают у жителя города и у жителя деревни.

Увидев 1909 г. на тургеневской выставке фамильный диван из Спасского-Лутовникова М. Г. Савина воскликнула: «Боже мой! Родной «Самосон!» Сколько на нем сиживалось, леживалось, спорилось, переживалось». Не менее знаменит яснополянский фамильный диван. Для города куда характернее автомобиль, а в наши дни самолет, это не то, что самосон.

То, что воспринял нервный утонченный поэт, то приходилось переживать каждому из нас.

Мы сжились с городом и уже не замечаем городского. Многие никогда не жилали в деревне, но вы поймете, что по разуму должны писать стихи и рассказы мелкий помещик, выросший в усадьбе в Орловской губернии — Иван Бунин, и Иван Рукавишников из купеческого особняка, или Валерий Брюсов, этот поэт города. Самой обстановкой, окружающей средой, подсказывается новая форма рассказа-миниатюры, рассказа «короче воробыного носа», новая форма драмы «в пятнадцать минут», новая форма «свободного стиха». Эти новые формы разрабатывает новый писатель города, этих новых форм не знают писатели и поэты уходящей жизни. Урбанизм, индивидуализм, импрессионизм отчетливо выступили в этот период.

Четвертый период резко обозначается с 1896 года и продолжается и до войны 1914—17 г.г. и до революции 17—21 г.г.; он связан с расцветом промышленности, выступлением демократической мелко-буржуазной интеллигенции, с обострением борьбы между буржуазией и пролетариатом с переходом на точку зрения пролетариата, сочувствующих ему попутчиков, с революцией 1905 года, с наступившей реакцией, продолжавшейся до ленского расстрела 1912 года, с отходом от пролетариата его вчерашних попутчиков. Этот период характеризуется борьбой марксистов и народников, и обострением борьбы классов в городе, и в расставшейся деревне. Буржуазного разночинца, мечтающего о «культуре», об устойчивом буржуазном быте, о европейском правопорядке, о яркой индивидуальности, сменяет демократический писатель, враждебный особняку, номерам в доме Бессеменовых и Китай-Городу. Против буржуазной идеологии ведется непримиримая борьба. Нил встал против Бессеменова.

Целый ряд новых писателей выходит из среды городской демократии, из среды мелкобуржуазной интеллигенции, стремящейся в город.

Тут беллетристы: Максим Горький, А. П. Чапыгин, Гребенщиков, Ан-ский, В. Вересаев, С. Юшкевич, Гусев-Оренбургский, Серафимович, Баранцевич, Д. Айзман, Скиталец, Л. Андреев, Арцыбашев; поэты: Е. Тарасов, Галина, Лукьянов, В. Князев, А. Богданов, Черемнов, Маяковский; критики: Луначарский, Андреевич, А. Богданович, В. Кранихфельд, М. Невеломский, В. Перерезев, В. Львов-Рогачевский, Л. Троцкий, Воровский, В. Полонский, Лебедев-Полянский, В. М. Фриче,

П. С. Коган; публицисты: В. И. Ленин (В. И. Ульянов—1924 г.), Л. Каменев, Ю. Мартов, А. Богданов, М. Покровский, Н. Рожков, Г. В. Плеханов, Вера Засулич, А. Потресов-Старовер, Ю. Адамович, Аксельрод-Ортодокс, Лев Дейч и многие другие.

Марксистская идеология, социалистическое мировоззрение стремится отгнать и разбить идеологию нищенскую, мировоззрение резко индивидуалистическое. Герой новой повести нового романа—пробуждающаяся масса, и наряду выразитель коллективной воли, творец новой жизни, чуждый гамлетизма и бесплодных сомнений.

П. Боборыкин, постоянно уловляющий новое в социальных отношениях новой России, пишет в 1898 году роман «Тяга» из жизни пролетариата и рисует борьбу нового класса и тягу интеллигенции к носителю освободительных идеалов.

Загорается борьба между эстетами индивидуалистами и общественниками-социалистами по вопросу о задачах и назначении искусства. Марксистская критика ставит вопрос не о том, чем должно быть искусство, а что представляет собою искусство в каждый данный момент и почему.

Борясь против эстетов; антиобщественников, писатели, нашедшие связь с трудовой массой, чужды аскетизму революционных народников. Оптимизм и жизнерадостность марксизма вносят они и в искусство.

Как и буржуазные писатели, они пропитаны атмосферой города, но их город—мятежный город, город рабочих масс, город революций. Они воспевают площади и заводы, а не особняк, и не башню с окнами цветными.

«Наш бог бег»,—пишет поэт города Владимир Маяковский и гордо провозглашает:

Улицы — наши кисти,
Площади — наши палитры.

Улица города с энергией быстроты, с ее красотой скорости, с ее шумом вырабатывает свой нервный телеграфный слог, свой гиперболический плакатный стиль по мере того, как поэты и писатели проникают духом и темпом нового времени.

«У меня толпа кричит в душе»,—говорит один из героев Семена Юшкевича, автора драм: «В городе», «Голод», «Король».

О, есть ли
Глотка,
Чтоб громче загудела,
Города громче
В его гуденьи.

Для того, чтобы говорить «города громче», надо кричать, и «носители новой веры, красоте задающие железный тон», любят кричать и вопить. Если поэты особняков—это полутона, полузвук, то поэты площадей и заводов—это громкоговорители, а их произведения—это плакаты.

О своем «буревестнике» Максим Горький пишет: «то кричит пророк победы: пусть сильнее грянет буря».

В 1861 году Добролюбов объясняет бедность социальных мотивов в поэзии Никитина тем, что в окружающей жизни «еще нет ломки и перетрепки», и предсказывает, что рано или поздно социальная тема «овладеет всей областью поэзии». Ломка и перестройка 1905 и 1917 г.г. наложили свою печать на 5-й период русской новейшей литературы.

Жизнь и творчество масс, героизм масс, «мысль и воля коллектива»—новый город и новая деревня—таков материал нового художника. Героический романтизм, пламенная вера в торжество социалистического идеала—таково основное настроение новых поэтов, уходящих от настоящего в грядущее. Новый период протекает под знаком пролетариата и крестьянства.

Наметив в краткой схеме пути развития новейшей русской литературы, мы показали постепенную урбанизацию литературы в связи с ростом города, ее демократизацию вместе с вовлечением в жизнь, в искусство, литературу все новых и более широких демократических слоев, ее социализацию, проникновение революционно-социалистических идеалов в новейшую литературу, в связи с обострением борьбы между буржуазией и пролетариатом.

Теперь на фактическом материале проверим указанный ход развития русской литературы от 80-х годов до наших дней.

С войной 1914 г. и революцией 1917—21 г., как я уже сказал, обозначился пятый период. У Сейфуллиной малаканский поп говорит в «Переное»: «А с году девятьсот семнадцатого город деревню вертуном завертел, новое, новое, новое. Слова незнакомые гвздили вялую, годами жившую своим обиходом мысль, порядки, новизной путавшие, налетали неустанно в приказах, все старое на слом обрekli. И обо всем этом надо подумать». Новый период открывает новую эру русской литературы. Новые слова, новые мысли, новые темы, новые герои влились в динамо-стихи и динамо-прозу новых писателей рабоче-крестьянской советской республики. Уже первая революция разбудила передовые слои крестьянства и пролетариата, за 7 лет подросло новое поколение. Ленский расстрел 12-го года явился новым толчком.

После 1912 года выступают поэты из рабочей среды и близко примыкающие к ней: Кирилов, Герасимов, Самобытник, Александровский, Демьян Бедный, Садофьев, Гастев, Проскунин; беллетристы: Ляшко, Бирик, Бессалько, Новиков-Прибой; критики: Калинин, Валерьянов-Плетнев, И. Кубиков. После 1912 г. выступают новые крестьянские поэты и писатели: Вольнов, Неверов, Яровой; поэты: Клюев, Орешин, Есенин, Клычков, Ширявец, Тисленко, Пимен Карпов, Радимов, Дружинин.

Революция 1917—21 г.г. выдвинула десятки новых: по пути с ними идут молодые беллетристы и поэты из среды мелко-буржуазной интеллигенции: В. Маяковский, Асеев, Третьяков, Каменский, Тихонов, Зенкевич, Городецкий, Нарбут; беллетристы: Всеволод Иванов, Б. Пильник, Сейфуллина, Бабель, Яковлев, Никитин, Леонов, Булгаков, Лавренев, Козырев и др.

В этот период выдвинулись новые критики марксисты: В. Перерзев, Воронский, Лелевич, В. Полонский, Лежнев, Чужак, Арватов, Горбачев.

КАКИЕ КНИГИ НЕОБХОДИМО ПРОЧЕСТЬ ПРИ ЗАНЯТИЯХ ПО ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ.

А. Важнейшие указатели по литературе XIX и первой четверти XX века.

1) Владиславлев, В.—Русские писатели. Опыт библиограф. пособий по русск. лит. 19—20 века, 4-ое переработ. и значит. дополн. издан. с приложен. обзором: 1) литература революцион. периода (1918—23 г.), 2) О пролетарском творчестве. 3) Вопросы поэтики.—Изд. Лен. Госиздат. 1924 г., стр. 445. Мандельштам, Р. Художественная литература в оценке марксист. критики. Моск. Госизд. 1925 г., 2-е изд., перераб., стр. 166.

ЧТО ЧИТАТЬ?

Б. Общие пособия по русской литературе.

- 1) Коллективный труд: История русской литературы 19 века под ред. Овсяннико-Куликовского при близк. участии Грузинского и Сакулина в 5 томах, изд. тов. «Мир». 1910 г.
- 2) Русская литература 20 века, под ред. проф. Венгерова, изд. тов. «Мир», Москва, 1914 г.
- 3) Соловьев (Андреевич). Очерки по истории русской литературы 19 века, изд. 4-ое, исправл. «Новая Москва», 1923 г., 664 стр.
- 4) Коробка. Опыт обзора русской литературы для школ и самообразования 3 части: часть I, вып. 1—Народная словесность, СПб., 1909 г.; ч. I, вып. 2. 1912 г., часть II. СПб., 1914 г., 244 стр., часть III—Эпоха реалистического романа. СПб. 1907 г., 320 стр.
- 5) И. Кубиков. Рабочий класс в русской литературе. Изд. 2-ое, переработ. и дополн.—«Основа», 1925 г., 272 стр.
- 6) Львов-Рогачевский. Введение в изучение литературы дореформенной России. Моск. Госизд. 1925 г., 238 стр.
- 7) Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов в 2 томах, изд. Френкель, 1925 г.
- 8) Бродский и Сидоров. Литературные манифесты: 1) Россия. От символизма до Октября.—«Новая Москва», 1924 г., 300 стр.

С. По методологии и теории литературы.

- 1) Проф. Перец. Краткий очерк методологии истории русской литературы. 1921 г.
- 2) Плеханов-Бельтов. 1) История русской общественной мысли. Изд. «Мир», 1914 г. (прочсть предисловие и введение).
- 3) Журнал «Под знаменем марксизма», 1922 г., № 5, 6 и 1923 г. № 6, 7. Книги посвящены характеристике трудов Плеханова.
- 4) Коган, П. С. Пролог. Мысли о литературе и жизни. Госиздат. 2-ое изд. 1923 г., 79 стр.

Д. Работы формалистов.

- 1) Поэтика—сборник по теории поэтического языка. Петрогр. 1919 г., стр. 168.
 - 2) Эйхенбаум. Сквозь литературу. Сборн. статей. Изд. Академии. Ленинград. 1924 г., стр. 279.
 - 3) Жирмунский. Задачи поэтики—журнал «Начала», № 1. 1921 г.
 - 4) Б. Томашевский. Теория литературы. Госизд. Ленингр. 1925 г., стр. 232.
- К этой книге приложен указатель новейшей избранной литературы по поэтике, составлен С. Балухатым.

Е. Марксисты против формалистов

- 1) Л. Троцкий. Формальная школа и марксизм—в книге «Литература и революция», стр. 119—135, изд. 1923 г.
- 2) А. В. Луначарский. Вильгельм Гаузенштейн—в книге «Искусство и революция», стр. 102—136, изд. 1924 г.
- 3) Коган, П. С. О лефе, о формалистах Жирмунском и Маяковском—в книге «Литература этих лет», 1924 г.
- 4) Журнал «Печать и революция» за 1924 г., № 5 ряд статей Эйхенбаума, Сакулина, Боброва, А. Луначарского, П. Когана, В. Полянского под общим заглавием: «К спорам о формальном методе», стр. 1—38.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ.

ПИСАТЕЛИ, СВЯЗАННЫЕ С УСАДЬБОЙ.

Упадок дворянского землевладения. Переход усадеб в руки других классов. Разрыв помещика с почвой. Настроение писателя из дворянского гнезда. «Последнее помещичье слово».

Город не только создает новый темп жизни, новый стиль, новый оркестр звуков, новый *городской* пейзаж с домами-небоскребами, с казарменными улицами, где тянутся бесконечные вереницы «громад фабричных, симметричных», с высокими трубами, дым которых поглотил небеса. Новый город связан с новыми формами жизни, с новым бытом, с новым человеческим характером, с новой нервной организацией, с новыми мечтами о красивой и светлой жизни. Город втягивает сонную Обломовку в свой круговорот, миллионы тихих богоспасаемых уголков пробуждаются к новой и лихорадочной жизни, город разрушает патриархальные отношения и благополучие *старосветских* помещиков. Он властно заставляет поэтическое поместье превращаться в промышленное предприятие, он вносит в «пустынный уголок—приют спокойствия, трудов и вдохновенья»—беспокойную суету парового двигателя, он гонит из запущенной усадьбы байбаков, мечтателей и лишних людей, всех этих Маниловых, Тентетниковых, Обломовых, Лаврецких и Раневских. Город посылает в усадьбу, в запущенный глухой парк, в поэтический «вишневый сад» купца и умственного мужика с топором в руках и с чековой книжкой в кармане. Наследственная родовая вотчина уходит в руки деревенского кулака, дробится. С 1861 г. по 1900 в руки крестьян переходит всего только 20 миллионов десятин. В книге Максима Ковалевского: «Чем Россия обязана союзу объединенного дворянства». Сообщались любопытнейшие цифры, взятые им из Статистического Ежегодника за 1912 год, изданного Виктором Шарым, по поручению съездов представителей промышленности и торговли: к этому времени «перевес недвижимой собственности оказался на стороне демократических классов и перевес несомненный». Крестьянство владело на правах мирского пользования—138.000.000 десятин, промышленный и торговый класс—16.700.000, дворянство должно было владеть — 51.200.000 дес. Таким образом, с изумительной

очевидностью стало исполняться пророчество И. С. Тургенева, высканное им еще в 1876 г. в его романе «Новь». Когда помещик Калломейцев, из новых, как ростовщик, выжимающий все соки из крестьян через своих приказчиков, размышлял о том, как у нас, в России, помещичий класс образует нечто вроде английского «джентри», россиянин механик Соломин, работающий на фабрике «буржуя» (тургеневское словечко) и московского алтытника Далеева, говорит Калломейцеву, что через 25—30 лет земля будет принадлежать владельцам без разбора происхождения.

- Купцам-с?
- Вероятно, большую часть купцам.
- Каким это манером?
- А таким манером, что купят они ее—эту землю.

(Т. 4, стр. 177, прил. к «Ниве»).

Вместе с процессом перехода наследственных родовых вотчин в руки других классов шел процесс «оскудения» и дробления помещичьих земель. Это оскудение было прекрасно показано тамбовским помещиком С. Атавой-Тертигоровым в 1880 г. в журнале «Отечественные Записки» в очерках, озаглавленных: «Оскудение». О раздроблении помещий, о превращении усадеб с многочисленными службами в запущенные хутора и выселки, с грустью рассказывает в своих очерках Ив. Бунин. *Почва уходит из-под ног господствующего класса.*

Писатель-дворянин, увековечивший усадьбу, как лицо, слишком потерпевшее от города, от «буржуя», от кулака, как бытописатель старого барства, как отпрыск стародворянской культуры, уже не может приспособиться к новым отношениям, основанным на трезвом прозаическом расчете, чуждом всякой маниловщины. Даже И. С. Тургенев, этот проникательный европеец, знавший, что буржуа в дубленом полушубке придет и неизбежно наложит свою лапу на хозяйственную жизнь помещичьей России, даже он все дальше и дальше уходит от реальных отношений в мир призраков и мистических переживаний. В 1880 году он пишет «Песнь торжествующей любви», произведение, повествующее о тайнах индийской магии, а в 1881 году свою «Клару Миллич», эту красивую полубыль-полугрезу, а в 1882 г. он дает свои болезненные стихотворения в прозе, далеко уносящие нас от жизни в область лирических, старческих, скорбных переживаний. «Как хороши, как свежи были розы»,—вот лейб-мотив этих гротесковых старческих песен. Орловский помещик, владлец 2.000 душ, изумительный художник дворянских гнезд, умирал на чужбине, предсказав гибель дворянских гнезд. Он умирал в то время, когда другой художник, Лев Толстой, ставил крест над своим творчеством, называл его «художественной болтовней», «пустяками» и уходил в пустыню покаяния и самоусовершенствования от людей своего круга, которые ему «опротивели».

Он пришел в конце своего романа «Анна Каренина» (77) и в своей «Исповеди» (79—82) к выводу, что жизнь людей его круга «бессмысленна и ужасна».

Л. Толстой пишет в своей «Исповеди» о мрачном мучительном периоде переоценок и пересмотра, едва не закончившимся самоубийством. «Я почувствовал, что то, на чем я стоял, подломилось, что мне стоять не на чем, что того, чем я жил, нет, что мне нечем жить». Эти замечательные строки из «Исповеди» можно отнести ко всем питомцам дворянской культуры в конце XIX и начале XX ст.

В 1871 году, 18 мая, Достоевский, этот нервный, истеричный сын города, писал Н. Страхову о писателях из «дворянского гнезда», Тургеневе и Толстом: «Если вы признаете, что Тургенев потерял точку опоры и вялет, и не знает, что сказать о некоторых явлениях русской жизни (во всяком случае, относясь к ним насмешливо), то должны бы были и признать, что великая художественная способность его ослабела (и должна была ослабеть) в последних его произведениях. Так оно и есть в самом деле: он очень ослабел, как художник. «Голос» говорит, что это потому, что он живет за границей, но причина глубже». «А знаете, ведь, это все помещичья литература. Она сказала все, что имела сказать (великолепно у Льва Толстого). Но это в высшей степени помещичье слово было последним. Нового слова, заменяющего помещичье, еще не было, да и некогда. Решетниковы ничего не сказали. Но все-таки Решетниковы выражают мысль о необходимости чего-то нового в художественном слове, уже не помещичьего, хотя и выражают в ужасном виде».

Новейшая русская литература и начинается с этого нового художественного, непомещичьего слова, и это новое слово сказал, прежде всего, сын лекаря, родившийся в Мариинской больнице для бедных в Москве, Ф. М. Достоевский. Но прежде чем перейти к городской России, с городским писателем и к Достоевскому, мы посвятим ряд глав последнему помещичьему слову, его великолепнейшему расцвету в творчестве Льва Толстого, А. А. Фета, его угасанию в произведениях Ив. Бунина, Алексея Толстого, Бориса Зайцева. Все эти художники выступили в разные десятилетия, даже в разные эпохи—Фет в 1840, Толстой—в 52 году, Бунин—в 1887 г., а Борис Зайцев и Алексей Толстой в девятисотые годы. Постепенное «оскуление», дробление крупных поместий и больших дворянских родов, измельчание быта, все больший и больший отлив живых сил от усадьбы—наложили печать на творчество новых и новейших усадебных писателей.

Граф Л. Н. Толстой, родившийся в 1828 г., создал величественную эпопею старого барства. Ив. Бунин, родившийся в 1870 г., выступил, как творец маленьких поэм запустения, Алексей Толстой (1882) рассказал ряд забавных анекдотов о старомодных чудаках, обитателях медвежьих углов, Борис Зайцев (1881)—о тихих и грустных путниках и скитальцах, уносящихся из призрачных усадеб своей мечтой в мир призраков, в область религиозно-мистических переживаний, в лучезарную Италию, «Элизиум теней», в золотую Венецию, в древнюю Пизу. Но всех этих мастеров слова объединяет, прежде всего, тесная связь с писателями первого дворянского периода, с деревенским, усадебным, помещичьим бытом, с деревенским пейзажем, с красотой поля, и их глубокое органическое отращивание к современному промыш-

ленному городу с его красотой скорости. Они только постепенно утрачивают классическую четкость и ясность, здоровую силу и пушкинскую жизнерадостность. Они берут то, что отживает, они проходят мимо того, что станет наследием новых классов, творчески мощных, не боящихся грядущего.

ГЛАВА I.

Лев Толстой.

(1828—1910).

Широкая известность Толстого в России, на Западе и на Востоке. Тираж его произведений. Влияние на писателей. Писательство по влечению. Материальная обеспеченность, как условие его работы. Характер его творчества. Чувствительность. Влияние Руссо. Драма Толстого. Переволощение Толстого. Переход от своего класса на точку зрения трудового крестьянства. Основные темы его творчества в связи с основными моментами его жизни: 1) 1828—1842 г.; 2)—1842—1862 г.; 3) 1868—1880 г.; 4) 1880—1910 г. Идеология Толстого. «Умственный мужик, хотя и барин». Оценка идеологии.

Лев Толстой, этот патриарх русской литературы—прожил на свете 82 года, писал в течение 58 лет и под конец жизни стал «идолом двух полушарий». У нас, в России, ему посчастливилось, как ни одному из его собратьев: после первых же его произведений наши лучшие художники, поэты и критики приветствовали его восход. В 1852 году в № 9 (сентябрьском) журнала «Современник» появилось первое произведение молодого кавказского офицера: «История моего детства», подписанное тремя буквами Л. Н. Т., и уже 21 октября редактор этого журнала, Н. А. Некрасов, пишет И. С. Тургеневу: «Если не будет лень—обратите внимание на повесть «Детство» в 9 №—это талант *новый и свежий*».

После появления «Отрочества» в 1854 г. Тургенев пишет Колбасину: «Очень рад успеху «Отрочества». Дай только бог Толстому пожить, а он, я твердо надеюсь, еще удивит нас всех—это талант *первоклассный*». Проходит еще года два, и тот же Тургенев после «Набega», «Рубки леса» и «Севастопольских очерков» пишет Дружинину: «Когда это молодое вино перебродит, из него выйдет напиток, *достойный богов*».

Это говорилось после первых, еще незавершенных, еще незаконченных набросков. «Севастопольские очерки» (55—56 г.) завоевывают Толстому известность не только среди писателей—мастеров слова, но и среди широкой читательской массы. Незаконченная повесть «Кавказки» (63 г.), овеянная свежестью снежных гор; поэтический роман «Семейное счастье», торжественный и нежный, точно написанный под музыку Бетховена; эпопея «Война и мир» (65—69), о которой сам автор говорит: «это—как Илиада»; волнующий, полный трагизма роман «Анна Каренина» (75—77), написанный под влиянием Пушкина и сохранивший во многих местах аромат Пушкина—все это были величественные взлеты художника-гения, который с полным правом становился

властителем дум и чувств во вторую половину XIX века. «Исповедь» Толстого (79—82), его «Крейцерова соната» (1890), «Воскресенье» (99) обсуждаются всей европейской прессой, как мировые события, с величайшей страстностью.

Если при жизни Пушкина вышло только одно собрание сочинений этого поэта, если И. С. Тургенев видел всего три издания своих сочинений, а Достоевского полностью издадут только после его смерти, то собрание сочинений Толстого при его жизни издается одиннадцать раз. Тираж произведений Толстого после его смерти в первые годы достигает, по данным Толстовского музея, неслыханных раньше цифр: в 1911 году разошлось 4.610.120 экземпляров. От 7 ноября 1910 г.—по 7 ноября 1912—6.000.000 экз.—600 названий.

Это говорило о всенародном, национальном значении творчества Толстого, которого читал каждый 7-й взрослый, грамотный человек в России.

Но слава и влияние Толстого после его романа «Война и мир», после его «Исповеди» перешли далеко за пределы России. И если западник Тургенев *сблизил* европейских читателей с Россией, то гений Восточной Европы Л. Толстой привлек внимание к русской литературе не только Запада, но и Дальнего Востока. Наряду с французскими, английскими, американскими читателями, с Л. Толстым ведут переписку индусские, китайские, японские мыслители. Песенку о Катюше Масловой поет каждый японский простолудин. Как некогда Ж.-Ж. Руссо, яснополянский мудрец стоит в центре внимания культурнейших людей своего века. Ясная Поляна становится Меккой всех взыскующих правды.

Влияние Толстого на писателей всего мира и на русских, в особенности, нельзя даже и учесть: Гаршин, Лесков, Эртель, Чехов, Куприн, Вересаев, Арцыбашев, Максим Горький, Шмелев, Сергеев-Ценский—все они, хотя и по разному, и в разные периоды своей жизни, испытали огромную способность этого мастера заражать собратиев своей жизнерадостностью, своим реализмом, своей «толстовской манерой выражаться», своим отношением к людям. Русские писатели создали какой-то религиозный культ Толстого. Даже самолюбивый Достоевский, прочитав «Анну Каренину», воскликнул: «это—бог искусства», даже Максим Горький называет его «последним колдуном», нашим русским богом, который сидит на кленовом престоле под золотой липой и куда похитрее других богов.

«Этот офицеришка нас всех заключает», — жаловался полшутя Писемский в 50-ые годы. «Офицеришка» стал нашим Гомером, нашим национальным гением, стал новым Руссо, конца XIX и начала XX века и геред ним с какой-то радостью, чуждой всякой зависти, склонили свои головы писатели всего мира.

После своей напряженной, кропотливой работы этот взыскательный художник оставил несметные сокровища художественного слова. Наследство после Льва Толстого еще и поныне не подсчитано полностью, но уже и теперь среди бесчисленных редакций и вариантов находятя отрывки первоклассного достоинства, а в его дневниках и пись-

мах—потрясающие страницы. Богатейшая литература о Толстом во всех языках, иконография, реликвии собраны в Толстовских музеях Москвы, Ленинграда и в Ясной Поляне. Все эти музеи говорят о том, чем были для России и для всего мира жизнь и творчество великого искателя праведного пути, великого отрицателя старого мира, построенного на неравенстве, несравненного и незабываемого изобразителя жизни и смерти.

Лев Толстой не был литератором-профессионалом, который существует литературным трудом. Он не спешил печатать свои произведения и не смотрел на них, как на средство к жизни. О своем «Детстве» он пишет в 1852 году своей тетушке Т. А. Ергольской: «Я три раза переделал работу, которую начал уже давно, и я рассчитываю еще раз переделать ее, чтобы быть довольным. Быть может, это будет работой Пенелопы, но это не отталкивает меня. Я пишу не из тщеславия, но по влечению. Мне приятно и полезно работать—и я работаю».

Огромный запас страсти уходил в эту радостную, творческую работу внутреннего очищения... Страстный охотник, страстный игрок в карты, страстный любитель цыганского хора становится страстным писателем по влечению, писателем, наслаждающимся в момент писания движением в нем добрых и великодушных чувств. Вкладывая в каждую строку «сил избыток» и великую жажду начать новую жизнь, по новому плану жизни, Л. Толстой создает на досуге произведения, над которыми работает годами. Свои «Несколько слов по поводу войны и мира» он начинает словами: «Печатаю произведение, на которое мною положено пять лет непрестанного и исключительного труда, при наилучших условиях»... Это было возможно, конечно, в Ясной Поляне, только при полной обеспеченности.

Выходя из иной среды, Ф. М. Достоевский жаловался брату, что «от бедности принужден торопиться, следовательно, портить». Достоевский свой роман «Игрок» написал в один месяц, ибо ему угрожала неустойка, написал в то трудное для него время, когда он вынужден был уехать за границу от настойчивых приставаний своих кредиторов. Торопясь кончить к сроку запроданное произведение, Достоевский, по совету друзей, приглашает стенографистку, которая помогает ему в месячный срок сделать то, что деревенский житель у себя в усадьбе, не спеша, «по влечению», на досуге сделал бы в год. Стенографистка, Анна Григорьевна Сниткина, стала женой Достоевского, а внучка Исленева, соседка по имению, Софья Андреевна Берс, стала женой Толстого. Одна стенографирует, чтобы послать к сроку, другая семь раз переписывает «Войну и мир» в 2.000 страниц, чтобы великий мастер мог создать совершенное произведение и сбросить с себя ветхого человека. Только в исключительно благоприятной обстановке возможны были такие обширные произведения, как «Война и мир», «Анна Каренина», «Воскресенье».

Вечно взволнованный, победенный красотой мира и радостями жизни, вечно опьяненный жизнью Лев Толстой развертывает широчайшие картины, рисует медленную деревенскую жизнь в помещичьей усадьбе.

В романе «Анна Каренина» выведено 150 действующих лиц и нет никакой путаницы; у каждого трехстепенного героя свое лицо, своя манера выражаться. Все образы рождаются из великой потребности «собрания мыслей, сцепленных между собой», и сила этого сцепления поражает каждого из нас, как чудо искусства, как чудо необычайной сосредоточенности и глубины замысла, как чудо сложной и стройной композиции.

«Произведение искусства хорошо или дурно от того, что и как говорят и *насколько* говорят *от души*», — писал Толстой Гольцеву. Он требовал от художника, чтобы тот был наравне с веком, знал бы все то, что свойственно человечеству, и не только знал бы, но и был бы участником общей жизни человечества. Он требовал от художника мастерства, умения говорить все то, что он хочет сказать и, наконец, и в особенности, он настаивал на том, чтобы художник страстно любил свой предмет и писал не в минуты равнодушия о том, о чем можно молчать, а говорил бы только то, о чем нельзя молчать. Он требовал, чтобы уста говорили от избытка сердца. И таким художником он был сам.

Он был образованнейшим человеком эпохи. Об этом свидетельствуют 14.000 книг в шкапах Яснополянской библиотеки. Из этих книг половина была на иностранных языках. Греческий, древне-еврейский, французский, немецкий, английский языки были известны Толстому. Книжки с пометками Толстого говорят, с каким неиссякаемым интересом следил Толстой за человеческой мыслью. Он был на уровне высшего образования своего века, он всегда был пламенным участником общечеловеческой жизни. Это сообщало его творчеству величайшую значительность. Творец простого, правдивого и величественного никогда не гонялся за красным словом, за красотой, а вместе с тем всепобеждающей, волнующей, выпрямляющей красотой веяло от его образов, и он создавал незабываемые по красоте страницы. Его описание Бородинский битвы, смерть Андрея Болконского в романе «Война и мир», картина родов Кити и свидание с сыном Анны Карениной, его описание богослужения и пробуждения любви Катюши в романе «Воскресенье» — никем не превзойдены в мировой литературе. Перед нами мастер-творец, вызывающий к жизни прекрасный мир.

Картины природы в «Казачках» или в романе «Семейное счастье», расцветание весной старого дуба и зарождение любви Андрея Болконского в «Войне и мире», праздник охоты, образы Наташи Ростовой, Марии Болконской, Пьера Безухова, Стивы Облонского, Алеши Горшка, раненого солдата Каратаева, Акима, Мажани — навсегда останутся в памяти нашего сердца... Те слезы восторга, удивления и радости перед красотой, которые были на глазах творца всего этого мира, те же слезы были на глазах у читателей Толстого, ибо страстная любовь автора, уверенного, что «без любви нет поэзии», заражает силой своей любви и своей поэзии каждого из нас. Письмо Толстого: «Не могу молчать» потрясает нас, ибо каждая строчка письма этого писателя, который перед лицом смертной казни мечтает о том, чтобы — намылен-

ная веревка захлестнула и его старческую шею», каждая строчка — вопль любящего сердца. Толстой часто писал неправильным языком, он даже любил неправильный язык, как любил неправильные лица с характерным выражением, но каждое его слово — живое тело. Недаром Горький пишет в своих прекрасных воспоминаниях о Толстом: «Надо было видеть, как он говорит, чтобы понять особенную невыразимую красоту его речи, как-будто неправильной, избыточной повторениями одних и тех же слов, насыщенной деревенской простотой».

Сам Толстой в предисловии к своему первому произведению «Детство» грубость и неловкость своего языка объяснял характером своего творчества, указанием, что он пел не горлом, а грудью. Он признавал, что горловой голос гораздо гибче грудного, но зато он не действует на душу. Напротив, грудной голос, хотя и груб, берет за душу. «То же самое и в литературе, — пишет Толстой, — можно писать из головы и из сердца. Когда пишешь из головы, слова послушно и складно ложатся на бумагу, когда же пишешь из сердца, — мыслей в голове набирается так много, в воображении столько образов, в сердце столько воспоминаний, что выражения не точны, не плавны и грубы. Может быть, я ошибаюсь, но я останавливал себя всегда, когда начинал писать из головы, и старался писать только от сердца».

Это драгоценное признание объясняет нам не только характер слога Толстого, а и причину обаяния этого «живого тела». У него не «ум ума», а «ум сердца». У него изумительная память сердца. В его художественных произведениях, всегда согретых чувством, звучит грудной голос, покоряющий нас. «Когда читаю вас, — писал Н. Страхов Л. Т., — в каждой строке слышу *живое чувство*, в этом состоит ваш очаровательный слог».

Уже в детстве Лев Толстой обнаруживает резкую чувствительность, его недаром зовут «Лева-рева», «тонкокожий». Яркие примеры этой чувствительности он приводит в своем очерке «Записки сумасшедшего», который носит, несомненно, автобиографический характер. Эта чувствительность сообщает особый тон его творчеству. Эту черту своего характера, повидимому, унаследованную от матери, Лев Толстой очень высоко ценил в себе и неоднократно отмечал в своих искреннейших письмах-излияниях к Т. А. Ергольской. Свою повесть «Детство» он сопровождает предисловием, в котором требует от читателя, прежде всего, чтобы он был чувствительным. Эта чувствительность в обнаженном виде, ничем не прикрытая, даже подчеркнутая, бросается в глаза и в повестях и рассказах: «Детство», «Альберт», «Люцерн», «Записки маркера». Позднее художник привыкает себя сдерживать, чем достигает гораздо больших результатов. Под старость эта черта, помимо воли художника, выдвигается на первое место и трогает нас. Художник любит свои слезы восторга, свои покаянные слезы, свои слезы удивления перед красотой народа. Свой «Разговор с прохожим», записанный 9 сентября 1909 г., Лев Толстой начинал словами: «Вышел рано. На душе хорошо, радостно. Чудное утро. Солнце только что вышло из-за деревьев, роса блестит и на траве и на деревьях.



Все мило, и все милы. Так хорошо, что умирать не хочется». Далее описывалась встреча с пожилым уже крестьянином и беседа с ним о вреде курения табаку, о том, что от скуки лучше о душе подумать.

«Я хотел продолжать разговор, — пишет великий старец, — но к горлу что-то подступило. Я очень был слаб на слезы. Не мог больше говорить, простился с ним и с радостным, умиленным чувством, глотая слезы, пошел. Да как же не радоваться, живя среди такого народа, как же не ждаться всего самого прекрасного от такого народа».

За 3 месяца до смерти он же записывает в дневник впечатление от одной из встреч с молодым крестьянином (в очерке «Благодарная почва») и отмечает вновь почти в тех же выражениях черту своей чувствительности: «От радости или от болезни или и того и другого вместе, я стал слаб на слезы умиления, радости. Простые слова этого милого, твердого, сильного человека, такого, очевидно, готового на все доброе и такого одинокого, так тронули меня, что рыдания подступили мне к горлу, и я отошел от него, не в силах выговорить ни слова».

Но этот «дар слез» — отличительная черта Толстого на всем протяжении его творчества, всей его жизни. Не всегда вы видите эти слезы, но всегда художник глубоко взволнован и всегда вы чувствуете его волнение. Недаром его мать так любила Руссо, и «Эмиль» был ее настольной книгой, недаром любимейший писатель самого Л. Т., — тот же Ж.-Ж. Руссо, противопоставивший поэзию чувства, поэзию сердца ложно-классической рассудочности.

Профессору русского языка в Париже М. Бойе Л. Н. Т. говорил в 1901 году: «Я прочел всего Руссо, все 20 томов, в том числе «Словарь музыки», я более чем восхищался им — я боготворил его. В 15 лет я носил на себе медальон с его портретом, вместо нательного креста. Многие страницы его так близки мне, что мне кажется, что я написал их сам».

В 1905 году Л. Т. охотно принимает свое избрание в члены Женевского общества имени Руссо и пишет в Женеву: «Руссо был моим учителем с 15-летнего возраста. В моей жизни было два благодетельных влияния: Руссо и Евангелие». В анналах общества, членом общества Бенруби, в статье «Tolstoj continuateur de Rousseau» писал в 1907 г.: «Лев Толстой — это Руссо XIX столетия или воплощенный Эмиль. Дух Руссо проникает все творчество Толстого. Один продолжил другого, что не значит — подражал ему. Толстой был истолкователем современного человека. То, чем был Руссо для XVIII века, тем был Толстой для нашего века».

В адресе Толстовского общества обществу Ж.-Ж. Руссо говорилось: «Идеи Ж.-Ж. Руссо — независимость разума, равенство людей, единение народов и любовь к торжественной простоте природы нам так близки, что Лев Толстой, представитель нашего народного гения, посвятил всю свою жизнь на их развитие и распространение».

Слезы восторга, умиления, покаяния характеризовали мироощущение Льва Толстого, эти же слезы повышенной чувствительности влились в его мифросозерцание. Чувствительность помогла ему остро пере-

жить фальшь современного культурного общества, процветающего в условиях порабощения, чувствительность помогла ему восторженно полюбить правду природы, детей природы. С большей страстностью, искренностью и убедительностью, чем Ж.-Ж. Руссо, разоблачил этот продолжатель Женевского философа все фальшивое, неискреннее, лживое.

Всю свою восторженную любовь к жизни, все свое умиление перед правдой и простотой, все свое возмущение фальшивым и неискренним, всю свою чувствительность, озаренную творчеством Руссо, вложил Лев Толстой в свои осердеченные образы, слитые с осердеченной природой.

Но Л. Толстой — «Руссо XIX века», его чувствительность питают обострившиеся социальные противоречия в последней четверти нашего бурного столетия. А. С. Пушкин, этот ясный и гармоничный певец Онегина, не знал таких кричащих противоречий: для него, по выражению В. Беллинского, «принцип класса — вечная истина»; Лев Толстой, побывший и возвеличивший в Тушине пушкинские образы простых и правдивых дворян: Белкина, Лариных, Гриневых, уже не верил в незыблемость основ своего класса. Он пережил падение Севастополя, смерть Николая I-го, эпоху реформ, он сам был мировым посредником, он видел, как прорвавшаяся «цепь великая» ударила «одним концом по барину, другим — по мужику», он пережил революции 48 и 71 годов, эпоху хождения в народ, рост города и вопиющих противоречий города, и он стал последним дворянином. Он в 70—80 годы выносил смертный приговор той самой усадьбе, красочную и праздничную жизнь которой «возвел в перл создания» и воссел с таким гомеровским размахом. Этому волшебному миру, созданному его мастерской кистью, он сказал, как гоголевский Бульба Андрею: «Я тебя породил — я тебя и убью». Он перевернул все в себе, он стал обличителем того, что облек в ризу искусства.

Автор «Исповеди», «Эмиля», «Новой Элоизы» родился в доме работающего и честного ремесленника, мелкого буржуа, вырос пред лицом гор, почувствовал фальшь общества XVIII века и как плебей восстал против аристократа.

Автор «Детства», «Казаков», «Люцерна», «Исповеди», родовитый из дворян, кровно связанный с графами Толстыми, князьями Волконскими, Трубецкими, Горчаковыми, происходил по отцу в 20-м колене от «мужа честна», Индрына, прибывшего в Чернигов «из немец» в 1353 году, а по матери Волконской — от Рюрика.

И вот этот аристократ становится гениальным разоблачителем своего класса, после тяжелой борьбы с самим собой, после длительного анализа. Драматизм этой борьбы вполне понятен каждому. Ведь Лев Толстой был от рождения пропитан атмосферой старого барства. С детства он был окружен дворянами, преданными старыми слугами, благополучие Ясной Поляны покоилось на труде семисот крепостных. Будущего писателя воспитывали гувернеры — немец и француз, увекоченные в «Детстве», и в библиотеке его отца, как в библиотеке отца

А. Пушкина, были сочинения французов XVIII века. Свою юность от 13 до 19 лет и годы студенчества (от 44-го по 47 год) он проводит в доме опекуни, тетушки Пелагеи Ильиничны Юшковой, дочери казанского губернатора и жены отставного гусарского полковника. В этом доме вечный праздник, там бывает «высшее казанское общество», не умолкает светский разговор на французском языке... Юный студент привлек с отроческих лет разделять весь мир на людей комильфо из высшего общества и простых смертных, которых презирает. Тетушка мечтает пустить своего Левушку по дипломатической части или пристроить его адъютантом, «лучше всего при государе», ей бы очень хотелось, чтобы ее племянник сошелся с какой-либо дамой из света, это придает такой лоск молодому человеку... Как о высшем счастье мечтает она о том, как женит его на очень богатой девушке, «чтобы у него, вследствие этой женитьбы, было как можно больше рабов». (Т. XIV, стр. 8).

А молодой человек становится представителем золотой молодежи, среды «развращающей», по воспоминанию Загоскина.

Балы, маскарады, спектакли, живые картины, а позднее, по выходе из университета, карты и цыганские хоры—такова жизнь юного аристократа. Об этой жизни в своей «Исповеди» Лев Толстой не может вспомнить «без ужаса, без омерзения и без боли сердечной».

Молодой человек, привыкший испытывать «комильфотную» ненависть к людям не своего круга, бросает Москву и уезжает на Кавказ. Он ждет приказа о зачислении фейерверкером в 4-ю батарею, а пока прогуливается по улицам Тифлиса в белых перчатках, в модном пальто от Шармера и высокой складной шляпе. При виде незнакомца, проезжающего мимо без перчаток, Левушка говорит презрительно брату Николеньке:

- Наверное, какая-нибудь дрянь.
- Почему же дрянь?
- Да без перчаток.

Даже на Кавказе, пред лицом гор, молодой человек старается заводить поменьше знакомств, избегает интимности, держит себя как гордец. «Не из гордости я так веду себя,—пишет он своей тетушке,— это вышло само собой, слишком велика разница в воспитании, в чувствах, во взглядах у тех, кого я встречаю здесь, чтобы я мог находить какое-нибудь удовлетворение с ними». Таким же комильфотным аристократом остается он и в 54 году, служа адъютантом в Силистрии при генерале, таким же он остается в Петербурге, когда попадает после первых своих напечатанных вещей в кружок Тургенева, Дружинина, Фета и других

Но у молодого человека есть наследственное поместье. У него «свой» крестьяне, он чувствует, что способен быть хорошим хозяином, для чего «не нужно ни кандидатского диплома, ни чинов». Он, подобно Неклюдову, из «Утра помещика», оставившему в 19 лет университет, чувствует обязанность «заботиться о счастье этих 700 человек, за ко-

торых он должен будет отвечать богу»... После бурной молодости, отмеченной игрной страстью, Лев Толстой становится семьянином на 34-м году. Восторг хозяйственных планов овладевает яснополянским помещиком. Он пишет своему другу Фету-Шеншину сперва в Степановку, а потом в Воробьевку о хозяйстве, он «похвастается» перед другом своим хозяйством, когда тот приедет. Он эгоистически стремится, «чтобы ему с семьей было как можно лучше». Он увлекается ловкой работой своего работника Юхвана и сам «охвантывается». По амбарам расхаживает с ключами будущая мать Софья Андреевна, ее заботливо сопровождает всюду будущий отец многочисленной семьи... Проходят годы... Почти 19 лет хозяйничает увлекающийся помещик в своей Ясной Поляне, живя там почти безвыездно... Благополучие растет. В хлевах 300 штук свиней. В самарском имении табуны лошадей... Яснополянский помещик горит желанием прикупить и приумножить... Но уж в 1865 году он пишет А. А. Фету: «Наше дело земледельческое теперь подобно делам акционера, который имел бы акции, потерявшие цену и неимеющие хода на бирже. Дело очень плохо. Я для себя решаю так, чтобы оно не требовало от меня столько внимания и участия, чтобы это участие лишило меня моего спокойствия. Последнее время я своими делами доволен, но общий ход дел, то-есть предстоящее народное бедствие голода, с каждым днем мучит меня больше и больше».

«О перепряжке юхванства из оглобля на пристяжку» — пишет он своему другу А. Фету, жалующемуся на хозяйство, о перепряжке властно говорит ему самому город в 1882 году во время знаменитой московской переписи. Один Ляпинский ночлежный дом ему, деревенскому жителю, говорит за несколько часов переписи гораздо больше, чем многие годы проживания в Ясной Поляне. Свою замечательную статью «Так что же нам делать?» (1882 г.), вызванную переписью, он начинал словами: «Я всю жизнь провел не в городе. Когда в 81 году я переехал на житье в Москву, меня удивила городская бедность; я знал деревенскую бедность, но городская была для меня нова и непонятна». Это были нищие без сумы и Христова имени и во взглядах их читался вопрос: «Зачем ты — человек из другого мира — остановился тут подле нас? Кто ты?» И прежде чуждая и странная городская жизнь опротивела человеку из другого мира так, что все радости роскошной жизни, которые казались ему прежде радостями, стали для него мучением. Слишком было очевидно при виде холода, голода и унижения тысяч людей, что филантропией вопроса не разрешить, что здесь не создать, как в деревне, ничтожной помощью атмосферу любви и единения, не успокоить «грызущее чувство сознания незаконности своей жизни», — ибо здесь нужда иная. «Нужда городская,—писал Лев Толстой,—была и менее правдива, и более требовательна, и более жестока, чем нужда деревенская. Главное же, ее было в одном месте так много, что она произвела на меня ужасное впечатление. Испытанное мною в Ляпинском доме впечатление в первую минуту заставило меня почувствовать безобразие моей жизни».

Первой мыслью деревенского жителя является мысль об Ясной Поляне, о «тишине и уединении»... Измученный «ужасной городской суетой» он рвется из Москвы в деревню. Еще до 1881—82 г., до попытки поселиться в Москве ради детей, еще в 1877 году он жаловался деревенскому Фету, своему другу, на Москву: «Но, право, я в Москве нахожусь в условиях невменяемости; нервы расстроены, часы превращаются в минуты, а как нарочно являются те самые люди, которых мне не нужно, чтобы помешать видеть того, кого нужно»... После московской переписи, он в каком-то ужасе бежит от ночлежного Ляпинского дома под крыльшко Ясной Поляны и пишет оттуда Софье Андреевне в апреле 1882 года: «Во всяком случае мне очень здорово отойти от этого задорного мира городского и уйти в себя, читать мысли других, слушать болтовню Агафьи Михайловны и думать не о детях, а о боге».

Толстой бежал в Ясную Поляну не только от суеты, он ушел от решения социального вопроса в социальной плоскости, от жестокой, требовательной, городской бедноты, он ушел в свое деревенское, в яснополянское, а из яснополянского он рвется уйти в крестьянское.

Перед Толстым во всем трагизме стал социальный вопрос. Он решал его для себя чисто индивидуально и отрицательно: все зло в порабощении других, а потому не нужно участвовать в порабощении других и больше самому работать, как можно меньше пользоваться работой других. Встреча в Москве в 1882 г. с Сютаевым, крестьянином-сектантом, который, помогая другим, пытался личным примером призвать людей к братству и смягчить социальные противоречия, чтение произведений сектанта Бондарева «О хлебом труде» — укрепляли Толстого в мысли успокоить свою совесть крестьянско-христианской работой на пользу деревенскому люду. Социальный вопрос этой индивидуальной помощью не разрешался, но роскошной помещичьей жизнью, праздничной и праздной, наносился удар.

Яснополянского помещика заменяет яснополянский отшельник. Юханствующего хозяина заменяет подвижник-пахарь. И подобно тому, как в XVIII веке Руссо сбросил с себя парик, белые чулки, золотые пуговицы и поселился в одинокой хижине-эрмитаже, отшельником в Монморанси, так в XIX веке Лев Толстой, сбросив с себя коммодное обличье, в грубой крестьянской одежде отдается «хлебному труду». Отшельник от социальных противоречий современного государства спасается «в келью под елью», уходит индивидуально в крестьянство-христианство и живет по формуле Сютаева — «все в тебе». Он становится кающимся анархистом и пропитывается духом мелко-буржуазного трудового крестьянства. «Перепись и Сютаев во многом меня убедили», — говорил он не раз. Революционное хождение в народ в поисках за Разинным, за социалистами по натуре, в творчестве Льва Толстого в 80-е годы превращается в хождение по святым местам вместе с народом в поисках за Каратаевыми, не противящимися злу.

«Со мной случилось то, — свидетельствует он в «Исповеди», — что жизнь нашего круга — богатых, ученых — не только опротивела мне, но потеряла всякий смысл. Все наши действия, рассуждения, науки,

искусства — все это предстало мне в новом значении. Я понял, что все это одно блудство, что искать смысла в этом нельзя. Жизнь же всего трудящегося народа, всего человечества, творящего жизнь, представлялась мне в настоящем значении. Я понял, что это сама жизнь, и что смысл, придаваемый этой жизни, есть истина, и я принял ее».

Унаследованная от матери чувствительность, раннее чтение книг Руссо, деревенские впечатления, близость к природе, к простым дворовым людям — Прасковье Исаевне, Агафье Михайловне, няне, странникам и странницам, влияние тетушек Александры Ильинишны Остен-Сакен и Т. А. Ергольской, поездка в Арзамас, страх смерти и жажда осмысленной жизни, сознание противоречий и несправедливости социальной жизни, московская перепись 82 года, вскрывшая весь ужас нищеты и всю преступность роскоши, знакомство с сектантом Сютаевым в 1880 г., чтение писаний сектанта Бондарева, народничество с его идеализацией народа — все это обращает Льва Толстого к народу. «Всегда любовного» Сютаева и страстного проповедника «хлебного труда» Бондарева Лев Толстой называет своими учителями.

Но на-ряду с обострением противоречий в городе и деревне, на-ряду с острым чувством грядущей гибели старой культуры, сознание Толстого мучительно поражает непрочность и тленность всего живого. Мысль о смерти, об уничтожении, становится кошмаром восторженного певца весны и возрождения; выход из своего ужаса перед смертью видит он в крестьянском, христианском оправдании своей жизни, в аскетическом отказе от радостей жизни, от искусства-заманки, ради искупления грехов и очищения души. Жизнь в виду смерти не только освящается «хлебным трудом», но и сводится к слиянию человека с началом божественной любви. Страх смерти заслоняет социальный вопрос, личное оттесняет социальное, встревоженная мысль уходит в сторону личного самоусовершенствования, переворота в области личной жизни.

В 1869 году, при поездке в Пензенскую губернию для выгодной покупки нового имения, Лев Толстой останавливается в Арзамасе, и там болезненно переживает страх смерти. Страстный жизнелюб пишет в сентябре 69 года из Пензенской губернии Софье Андреевне в свою родную Ясную Поляну: «Третьего дня в ночь я ночевал в Арзамасе и со мною было что-то необыкновенное. Было два часа ночи, я устал, страшно хотелось спать и ничего не болело. Но вдруг на меня напала тоска, страх и ужас такие, каких я никогда не испытывал. Подробности этого чувства я тебе расскажу впоследствии, но подобного мучительного чувства я никогда не испытывал». Подробности этого чувства рассказал Лев Толстой с потрясающей искренностью и силой в рассказе 1884 года «Записки сумасшедшего».

«В одиночестве, в грязном номере гостиницы он в первый раз испытал приступ неотразимой, беспричинной тоски, страха смерти, такие минуты затем повторялись, он их называл «арзамасской тоской», — читаем мы в воспоминаниях Сергея Львовича Толстого («Голос Минувшего», 1919 г., кн. № 1—4).

Только сын Льва Николаевича ошибочно относит это событие

к 76-му году. Как видно из писем Льва Толстого к жене и А. А. Фету, поездка в Пензенскую губернию состоялась в 1869 году.

И не в первый раз испытал страх смерти этот великий изобразитель и жизни и смерти, автор рассказов: «Три смерти», «Смерть Ивана Ильича», «Хозяин и работник».

Вель смерть стояла у его колыбели. Ему было 1½ года, когда умерла его мать «с лучистыми глазами», ему было 9 лет, когда умер отец, и эта смерть поразила его, ему было 12 лет, когда умерла первая опекушка Александры Ильинишна Остен-Сакен; эта тетушка, окруженная вечно странницами, уехала умирать в Оптину пустынь... Затем умер брат Митенька, тот самый Николай Левин, смерть которого с таким реализмом описана в романе «Анна Каренина» и теми же штрихами, которыми позднее была описана смерть брата в «Воспоминаниях детства». Все это западало в душу «комилфотного» молодого человека, кипевшего жизнью.

В 1860 году умирает в Содене на руках его любимый брат Николаенка, этот изумительный человек, глубоко одаренный. В отчаянии, с трепетом перед смертью, в каком-то смертном ужасе пишет Лев Толстой свое страшное письмо А. А. Фету: «К чему все, когда завтра начнутся муки смерти со своей мерзостью лжи, самообмана и кончатся ничтожеством, нулем для себя. Забавная штука»... «Для чего хлопотать, стараться, коли от того, что был Николай Николаевич Толстой, для него ничего не осталось». Лев Толстой понял всем своим жаждущим жизни существом, что «поглощение тебя в ничто» было пережито братом мучительно, ибо он «не нашел за что ухватиться».

Тогда Лев Толстой еще не был женат, он еще не успел ухватиться за семейное счастье, за юханство, он пытается «ухватиться» за школу... Мрачное облако как будто исчезло... Но вот поездка в Пензенскую губернию в 1869 году и арзамасский ужас, смерть пятерых близких людей от 1873 по 1876 год — трех детей и двух старух в Ясной Поляне. И кто умирает? Умирает тетушка Т. А. Ергольская, заменившая Льву Толстому мать и научившая его духовному наслаждению любви, умирает Пелагея Ильинишна Юшкова, восьмидесятилетняя старуха, и смерть ее потрясает Льва Толстого, как ни одна смерть... В Ясной Поляне нет больше солнечной жизни, там веет черными крыльями смерти. Куда бежать от этих крыльев?.. В Пензенскую губернию для выгодной покупки поместья, окруженного безземельным крестьянством. Увеличивать богатства Ясной Поляны, чтобы жить в условиях роскоши. Так жить и этим жить не позволяет совесть, чувство стыда, острое ощущение социального неравенства... За что ухватиться?

В толстовском ежегоднике за 1913 год напечатан интереснейший отрывок «Из записок Софьи Андреевны Толстой» под заглавием «Моя жизнь». «Четыре посещения графа Льва Николаевича Толстого монастыря Оптиной пустынь». Повествуя об этом паломничестве своего мужа (в 1877, 1881, 1889, 1910 г.г.), С. А. замечает:

«Сколько напрасных тяжелых ожиданий смерти и мрачных мыслей о ней пережили Л. Н. во всей своей долголетней жизни! Трудно перенестись в это чувство вечного страха смерти и объяснить его можно только тем, что редко в ком приходилось встретить такую силу и полноту всякой жизни — физической и духовной, какая переполняла все существо Л. Н., и полнота этой богатой жизни инстинктивно не могла себе ясно представить и ощутить предстоящее ей неизбежное разрушение».

Для художника, «пьяного жизнью», пришло похмелье, пришли минуты недоумения и остановки жизни. Среди мыслей о хозяйстве, которые еще занимают Льва Толстого, вдруг приходит в голову вопрос: «Ну, хорошо, у тебя будет 6.000 десятин в Самарской губернии, 300 голов лошадей, а потом?» — и он совершенно *опешивал* и не знал, что думать дальше («Исповедь»). Помещичье хозяйство отталкивает от себя творца «Семейного счастья», «Войны и мира» и «Анны Карениной». Но он не становится «лишним человеком», по Европе развезжающим. Он идет дорогой не *дворянина-скитальца*, а крестьянина - странника, труженика земли, «раба божия».

Новый план жизни противоречит планам семьи и расчетам главы семьи, Софьи Андреевны, противоречит духу Ясной Поляны. Обитатели барского дома могли сказать отшельнику-страннику, умственному мужику, словами его романа «Семейное счастье»: «Наш дом был один из старых деревенских домов, в которых, уважая и любя одно другое, прожило несколько поколений». Традициям этих нескольких поколений нанесли страшный удар, и вот в старом деревенском доме, который в 1910 году станет музеем, хранителем *реликвий*, закипела борьба не на жизнь, а на смерть. Против Ясной Поляны восстал тот, кто здесь родился, жил и завещал похоронить себя «у старого казака», восстал тот, чье творчество выросло, окрепло и пышно расцвело, питаясь соками тучной почвы.

«Летом в 1884 г., — пишет в своей «Автобиографии» Софья Андреевна («Начала», № 1, 1912 г.), — Л. Н. очень много работал в поле, целые дни косил с мужиками и, когда усталый приходил вечером домой, сидел мрачный и недовольный той жизнью, которой жила его семья. Эта жизнь шла в разлад с его проповедью, и это мучило и огорчало его. Одно время он мечтал, взяв с собой русскую бабу, тайно уехать в новую жизнь, о чем сам мне признался... Наконец, 17-го июня вечером, поспорив со мной что-то о лошадях, он взял мешок с кой-какими вещами на спину и ушел из дому, сказав, что уходит навсегда, может быть в Америку, и больше не вернется»... «Еще раз Л. Н. задумал уйти в 1897 г., но об этом никто не знал».

Наконец, в 1910 г., в октябрьскую ночь без жалости покидает Лев Толстой свою усадьбу; незадолго перед этим, тайно от Софьи Андреевны, с которой прожил 48 лет, он пишет свое завещание, оставляя унаследованную землю яснополянским мужикам

Этот уход куда-либо в «отдельную хату» и эта добровольная отдача земли символически подчеркивали и предрекали конец дворян-
Нов. русская литература.

ского периода, крах старого барства и гибель старой усадьбы со всей ее прежней поэзией... Эпосе дворянского рода была противопоставлена индивидуалистическая формула: мне надо «самому одному жить, самому одному умереть».

От комифотного молодого человека в шармеровском пальто до старика, идущего с котомкой за плечами с другими странниками в Оптину пустынь, или до старика с лицом крестьянина, который шагает босиком за сохой по черному бархату полей — дистанция огромного размера. Тут не водевил с переодеванием, тут не замена комифотности опрошением, шармеровского пальто мужицким тулупом, тут — драма перевоплощения, тут мучительный отказ от унаследованных привычек, взглядов, интересов, тут переход на иную точку зрения, тут столкновение двух миров — ясной усадьбы и черной избы, здесь замена помещичьего мирозерцания крестьянским-христианским. Подготовкой к этому перевоплощению, уяснением, осознанием его послужило художнику все его творчество: как М. Ю. Лермонтов «отделался стихами» от своего демона, духа отрицания и сомнения, мучившего его всю жизнь, так Лев Толстой отделался «Исповедью»-проповедью от своей «комифотности» и от своего «юхванства», от своего барства.

Перед нами не собрание сочинений величайшего художника, а один непрерывный дневник, одна сплошная исповедь. Едва заметный уклон к покаюнию постепенно превращается в азарт «самоосуждения». Самая форма романа-исповеди вполне отвечает содержанию.

В этом дневнике-исповеди-проповеди-отповеди под разными именами и личинами на первом плане всегда одно лицо кающегося дворянина, мнящегося, падающего, смиряющего себя правилами, казнящего себя, искупающего грехи. Представители высшего света: Иртеньев, Нехлюдов, Делесов, Оленин, Сергей Михайлович, Пьер Безухов, Андрей Болконский, отец Сергей — только разные имена, разные периоды жизни, разные фазы развития одной и той же беспокойной души. Во всех этих фазах раскрывается одна черта: всегда восторженное обожание идеала добродетели, всегда чистка души, всегда жажда совершенства, всегда жажда совлечь с себя ветхого человека со всем наследием рода, класса. В центре его внимания в каждом произведении — моменты духовного кризиса и духовного просветления-просияния, и высшим моментом этого просияния является смерть-пробуждение, смерть-воскресение.

В «Воспоминаниях детства» (1903 — 1906), ценных для истории творческих замыслов Льва Толстого, написанных через 50 лет после «Детства», этот вечно кающийся моралист рассматривал вновь всю свою жизнь с точки зрения добра и зла, и делил ее на 4 периода: 1) период детства, 2) холостой жизни, 3) семейной жизни до начала перелома, 4) «духовного рождения». Это деление очень удобно принять при группировке по основным темам всего, что оставил нам Лев Толстой.

Невинный, радостный, поэтический период детства увековечен художником в его первом произведении — «Истории моего детства»

(первоначальное заглавие «Детство и отрочество»). Обращаясь к чувствительным читателям, Лев Толстой очичал себя на Кавказе от налета московской жизни воспоминаниями о счастливой, невозвратимой поре, которые освежали и возвышали не только его душу, но и душу его читателей. В год появления своей повести, он писал своей тетушке Т. А. Ергольской на полдороге в Тифлис со станции Моздок: «Я очень переменяю нравственно, и это со мной уже было столько раз. Год тому назад я думал найти счастье в удовольствиях, в движениях; теперь же, напротив, отдых физический и моральный — это то, чего я желаю».

Вся эта первая повесть была пропитана убеждением «в назначении человека постоянно совершенствоваться». Стремление к нравственному усовершенствованию продиктовало Толстому его «Детство и отрочество». В первой повести правда перемешивалась с вымыслом, порой этот вымысел был бледен и надуман там, где художник, потерявший рано свою мать, пытался воскресить забытый образ матери, в то время, как лицо, положение, речь совершенно ускользали из его воображения.

Свою первую повесть, местами чересчур сентиментальную, Толстой обращал к «чувствительному читателю», и в манере писать находился под большим влиянием «Сентиментального путешествия» Стерна, «Эмиля» Руссо и «Давида Копперфильда» Ч. Дикенса, этого семейно-реалистического романа, полуавтобиографического, проникнутого редкой задумчивостью и теплотой, который появился в переводе пр. Введенского в 1851 г. в «Отечественных записках».

Первые повести — «Детство», «Отрочество», «Юность» — обаяны поэзией помещичьего быта.

В предисловии к «Детству» Л. Толстой обращается к избранному читателю, он требует, чтобы чувствительный религиозный читатель искал таких мест, какие задевают за сердце, «а не таких, которые заставляют смеяться», он требует, чтобы избранные читатели «из зависти не презирали хорошего круга».

В издании 13-го года под редакцией Бирюкова к «Детству» приложены два первоначальных плана повести. В первом плане под рубрикой 23 читаем: «Опоминаюсь и (планы) в деревню с планами составления философии и помещичества». Второй план заканчивался такими отметками: «я болен и выхожу из университета, соединю философию с практикой. Еду в Хабаровку хозяйничать» (т. I, стр. 325).

«Юность» была не закончена. Ее продолжением являлась незаконченная повесть «Утро помещика», где Иртеньева 16-ти лет сменяет Нехлюдов 19-ти лет, приехавший с 3-го курса университета в деревню. «У него есть крестьяне». Он открыл, что главное зло заключается в самом жалком бедственном положении мужиков, и зло такое, которое можно исправить только трудом и терпением. Составляются «правила действий по хозяйству». Перед Нехлюдовым проходят крестьяне Чуриц, Юхванка-Мудреный, Дутловы. Молодой барин хочет проявить свою заботу о хозяйстве и о душе взрослых, рабочих людей, перед вами картина обхода крепостной деревни в одно прекрасное «Утро помещика».

Нехлюдов выслушал все просьбы и жалобы и, *посоветовав* одним, *разобрав* других и *обещав* третьим, испытывая какое-то смешанное чувство *усталости, стыда, бесилия и раскаяния*, прошел в свою комнату.

Рассказ обрывается мечтами Нехлюдова об Илоше со светлыми кудрями, весело блестящими, узкими, голубыми глазами, уехавшим в извоз..., о том, что он едет... на Киев..., на Одесс... «Славно» — шепчет себе Нехлюдов, и мысль, зачем он не Илошка, тоже приходит ему...

Период «Детства и отрочества» продолжался 14 лет, от 1828 по 1842 г., и уступил место «трубой распущенности».

В кавказской станице, среди простых казаков, в обществе Епишки, на лоне природы, в Севастополе на 4-м бастионе среди солдат, пред лицом смерти, постепенно отрешается Лев Толстой от своей комильфотности и казнит эту погоню за внешним блеском, и это аристократическое презрение к плебейм и «светское прожигание жизни» в целом ряде произведений, увековечивших период его холостой, светской, аристократической жизни. Сюда можно отнести повести и рассказы «Набег» (52), «Казаки» (52), «Севастополь» (54—55), «Юность» (55 — 57), «Встреча в отряде с московским знакомым» и «Записки маркера» (56), «Два гусара» (56), «Альберт» (57), «Люцерн» (57). В «Записках маркера» Нехлюдов, нравственно чистый молодой человек из высшего крута, постепенно опускается в светской пустой компании, становится завсегдатаем бильярдной, проигрывается, начинает заниматься у маркера, попадает в публичный дом, увлеченный туда пошлыми, пустыми франтами, теряет свою чистоту, и в одну из минут просветления убивает себя и оставляет записку, начинающуюся словами: «Бог дал мне все, чего может желать человек: богатство, имя, ум, благородные стремления. Я хотел наслаждаться и затоптал в грязь все, что было во мне хорошего. Я не обесчещен, не сделал никакого преступления, но я сделал хуже — я убил свои чувства, свой ум, свою молодость... Семерка, туз, шампанское, желтый в середину, серенькие, радужные бумажки, папирсы, продажные женщины — вот мои воспоминания... Муки Нехлюдова, комильфотного молодого человека—это муки и воспоминания самого Льва Толстого, который казнит в себе грехи своей бурной, страстной молодости. Подобно пушкинскому «Алеко», «проклявшему неволюдушных городей» и скитавшемуся по Бессарабии с таборами цыган, москвич Оленин бросает шумный свет столыцы, чтобы в станице среди казаков не стать новым Печориным или героем Марлинского, а совершенно отрешиться от фальши и сплсться с простотой и правдой природы. Вот, что пишет в своем неотправленном письме Оленин-Толстой пред лицом гор о людях высшего культурного общества, так-называемых людях «света»: «Как вы мне все гадки и жалки! Вы не знаете, что такое счастье, и что такое жизнь. Надо раз испытать жизнь во всей ее безыскусственной красоте. Надо видеть и понимать, что я каждый день вижу перед собой вечные, неприступные снега гор и величавую женщину в той первобытной красоте, в которой должна была быть первая женщина из рук своего творца, и когда ясно станет, кто себя губит, кто живет в правде или во лжи—во имя... «Надо видеть и понять, что такое правда и красота, и в прах разлетится все, что вы

говорите и думаете, все ваши желания счастья и за себя и за меня. Счастье—это быть с природой, видеть ее, говорить с ней»...

Перед вами проходят люди города и люди гор. К воспоминаниям и мечтам Оленина-Толстого примешивается «строгое чувство величавой природы». «Горы, горы, горы чуялись во всем, что он думал и чувствовал». Из станицы Новомлинской или Старогладовской Оленин, или Лев Толстой, друг казака Епишки, или Ерошки, уносившийся в гору высокую, к свежести гор, протягивал руку своему женевиному философу и художнику Руссо. Позднее, в замечательном по гневному чувству рассказе «Люцерн» Лев Толстой ставит лицом к лицу богатую «культурную» курортную публику и простого тирольского нищего-певца, над которым насмеялись эти господа. Этот рассказ был вызовом, брошенным в лицо «культурному» человеку XIX века, не имеющему «человеческого сердечного чувства на личное дело, человеку из господствующего класса, у которого «воображаемое знание уничтожает инстинктивную блаженнейшую первобытную потребность добра к человеческой натуре». Странствующий нищий, певец-тиролец, севастопольские солдаты, простой казак дядя Ерошка, казак Лукашка, ямщик Игнат из «Метели» — все эти первобытные люди, близкие к природе, странники — излюбленные герои Толстого.

Третий, 19-летний период от женитьбы до начала разрыва с окружающей средой начинается от 1862 года и продолжается до 1880 года, когда счастливый муж, отец, хозяин ведет «правильную, честную семейную жизнь», эгоистически наслаждается жизнью, приумножает свое благосостояние и наслаждается семейным счастьем. В этот период он становится «писателем всеми силами души» и пишет тетке Александре Андреевне ряд замечательных, ценных писем о своих переживаниях.

«Я не копаюсь в своих переживаниях, в своих чувствах,—пишет он в 1863 г. в сентябре,—и только чувствую, а не думаю в своих семейных отношениях. Это состояние дает мне ужасно много умственного простора. Я никогда не чувствовал свои умственные и даже нравственные силы столько свободными и столько способными к работе».

Предвзвеем к этому периоду явился роман Толстого «Семейное счастье» (1859), написанный в нежных тургеневских тонах, роман, где чисто тургеневская девушка становится, не в пример тургеневским девушкам, женщиной и матерью, очерченной чисто по-толстовски. Вопросы брака, семьи, рода, отцовства и материнства, влюбленности и любви становятся в центре внимания художника. Два циклопически огромных романа, каждый в 2.000 страниц: «Война и мир» (1865—69) и «Анна Каренина» (75—77), явились апофеозом семьи, рода, процветающих в условиях роскоши, в условиях помещичьей жизни эпохи расцвета. Если в основу «Детства, отрочества и юности» положены воспоминания о семье помещиков Исленевых, соседей по имени, о матери Софьи Андреевны, о губернерах Ресселе и Сен-Томасе, то в основу романа «Война и мир» положена хроника трех родовых линий—Толстых-Ростовых, Волконских-Болконских и Трубецких-Друбецких. И не только дед Волконский, мать, тетушка Ергольская, дед

Толстой и его жена-бабушка, отец, но и молодая жена Софья Андреевна и сестра ее Татьяна Андреевна (Наташа Ростова), семь раз переписывавший роман, сохранены для потомства в этой изумительной портретной галерее, где каждый фамильный портрет превращен в глубокое, волнующее нас обобщение-откровение. В этом романе девять десятых всего написанного занимает воспроизведение жизни помещицкой, жизни аристократического круга на фоне отечественной войны 12 года. Здесь с небывалой четкостью и глубиной очерчены разные слои дворянства: Курагины, Безуховы, Болконские, Друбецкие, Ростовы, Долоховы, тут и придворный круг, презираемый Толстым, внуком Болконского, тут и родовитые дворяне ведущие хозяйство в поместье «Лысье Горы», тут и хлебосольное московское дворянство, проедающее свое «Отрадное». В каждой строке, в каждой черте чувствуется писатель, вышедший из родового аристократического круга, аристократ до мозга костей.

Этот аристократ намечает у Андрея Болконского, этого русского дэнди, не только внешнюю иртеневскую комильфотность, но и внутреннее рыцарство и особый дух чести, черты не индивидуальные, а родовые черты Болконских — черты и отца и дочери его Марии.

Любопытно, что в этом романе вы не чувствуете мрачных сторон крепостного права. Лев Толстой опозитизировал патриархальные отношения между дворянами и господами. Когда ему указывали на чересчур светлый фон, на то, что им недостаточно выявлен характер века, он отвечал: «Я знаю, в чем состоит тот характер времени, которого не находят в моем романе — это ужасы крепостного права, закладывание жен и стоны, сечение взрослых сыновей, солдатчина и т. д. Этот характер времени, который живет в нашем представлении, я не считаю верным и не желал выразить. Изучая письма, дневники, преданья, я не находил всех ужасов этого буйства в большей степени, чем нахожу и теперь или когда-либо. В те времена люди также завидовали, искали истины, добродетели, увлекались страстями, также была сложна умственно-нравственная жизнь, даже иногда более утонченная, чем теперь в высшем сословии... «Есть характер того времени (как и характер каждой эпохи), вытекающий из большой отчужденности высшего круга от других сословий, из царствовавшей философии, из особенностей воспитания, из привычек и употребления французского языка и т. д. И этот характер я старался передать, сколько умел». В замечательном романе «Война и мир» это чувство отчужденности от других сословий переживает автор, идущий мимо социального противоречия. В романе «Анна Каренина» Лев Толстой, помещик-хозяин, stalkивает лицом к лицу поместье и город, деревенского жителя, хозяина Левина, и блестящих столичных людей. Трагическая история, разывравшаяся в Тульской губернии, недалеко от Ясной Поляны, — самоубийство подруги одного из помещиков, которая не вынесла его охлаждения и бросилась под поезд, дает Толстому повод поставить вопрос о браке, и семье, о любви и ревности во всей широте. Облонские, Вронские, Каренины, Левин К., Китти, Николай Левин и его изуродованная оспой подруга, взятая из публичного дома (случай из жизни Дмитрия Николаевича Толстого), великосветские бары, — все эти образы в сложном

построении и сочетаниях выявляют лик истинной, прекрасной человеческой, всепрощающей и самоотверженной любви, и на протяжении 2.000 страниц воспроизводят жизнь столичного и провинциального дворянства на основе личных переживаний и воспоминаний.

Начиная от метания Константина Левина, его влюбленности, его хозяйничанья, его ненависти к городской жизни, его душевного кризиса, едва не приведшего к самоубийству, и кончая образами Николая Левина и его подруги, все в этом романе согрето личным, семейным, яснополянским.

Как и в романе «Война и мир», момент влюбленности, торжественный и страшный момент родов, потрясающая душу любовь матери к собственному детищу, брошенному ради любовника, — воспроизведены художником с мастерством, невиданным до него в литературе. Тот образ матери, который «не давался» «молодому человеку» из московского общества, теперь встает перед вами в незабываемой яркости. Этот образ написал отец, у которого к 1880 году было уже 9 детей. Над классической сценой встречи Анны Карениной с ее сыном Сережей кто из нас не плакал... В мировоззрении Константина Левина ярко выявлены отзвуки интересов земледельческого класса.

Четвертый период Лев Толстой относил к 1880 году, году своего «духовного рождения», но подобно тому, как роман «Семейное счастье», написанный в 59-м году, явился введением в семейную жизнь, так конец «Анны Карениной», написанный в 1877 году, явился предчувствием «Исповеди», написанной в 1879 — 82 г.

Левин, который под влиянием смерти своего брата задумывается о смысле жизни, переживает ужас смерти и прячет от себя ружье и веревку, — предвосхищает все то, что позднее переживал Лев Толстой, который готов был несколько раз убить себя накануне своего духовного переворота, и который дал целую галерею умирающих людей. Юный, 19-летний Нехлюдов уступил место Левину, у которого куча детей, и который не одно утро, а всю жизнь изо дня в день проводит среди крестьян.

Но Ленин по отношению к ним только «отрицательно справедлив». Он их «не теснит», но он не разрешает проклятого векового вопроса о барской земле и мужицком малоземелье.

Когда городской человек Стива Облонский в ответ на рассуждения Левина о несправедливом отношении к мужику и о социальном неравенстве предлагает ему отдать землю крестьянам, Левин отговаривается тем, что он не имеет права отдать, что у него есть обязанности «и к земле, и к семье». От вопроса о социальном неравенстве Левин уходит в мир этический, религиозный, и для себя, для своей души, стремится найти выход из остро пережитых противоречий жизни, и пытается уйти от страха смерти, страха за свою жизнь в области религиозных исканий. Уходит в эту область и Лев Толстой, полный покаянных настроений. Толстой становится странником, мечтающим навсегда отавить барскую жизнь, «условия роскоши». Уже в романе «Война и мир» Лев Толстой, рисуя образ Марии Болконской свою мать, и отчасти тетушку Александру Ильинишну, пишет о ней: «Часто,

слушая рассказы странниц, она возбуждалась их простыми, для них механическими, а для нее полными глубокого смысла, речами так, что она несколько раз готова была бросить все и бежать из дома. В воображении своем она уже видела себя с Федосьюшкой в грубом рубище, шагающей с палочкой и котомочкой по пыльной дороге, направляя свое странствие без зависти, без любви человеческой, без желаний, от угодников к угодникам, и, в конце концов, туда, где нет ни печали, ни воздыхания, а вечная радость и блаженство».

Но потом, увидав старика-отца и, в особенности, своего маленького племянника-сиротку, она «ослабевала в своем намерении, потихоньку плакала и чувствовала, что она грешница, любит отца и племянника больше, чем бога». Эпиграфом к этому 4-му периоду можно было бы взять глубоко волнующее стихотворение Пушкина «Воспоминание», которое так любил читать Лев Толстой.

Это знаменитое «Воспоминание» легло в основу покаянной тоски Льва Толстого. Недаром Лев Толстой так любил это изумительное по красоте и силе произведение. Сколько раз он читал незабываемые строки:

Когда для смертного умолкнет шумный день,
И на немые стогны града
Полупрозрачная наляжет ночь тень,
И сон, дневных трудов награда,—
В то время для меня владыча в тишине
Часы томительного бденья:
В бездействии ночном живей горят во мне
Змеи сердечной угрызенья,
Мечты кипят в уме, подавленном тоской,
Теснится тяжких дум избыток,
Воспоминание безмолвно предо мной
Свой длинный развивает свиток.
И, с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу, и проклинаяю,
И громко жалею, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.
Я вижу в праздности, в неистовых пирах,
В безумстве гибельной свободы,
В неволе, в бедности, в чужих степях
Мои утраченные годы.
Я слышу вновь друзей предательский привет
На играх Вакха и Киприды,
И сердцу вновь наносит хладный свет
Неотразимые обиды,
И нет отрады мне...

Читая эти стихи, Лев Толстой заменял эпитет «строк печальных» эпитетом «позорных». «Исповедь» Толстого—это пушкинское «Воспоминание». Самый стиль Толстого, влюбленного в целомуренную простоту, в его рассказах из жизни народа напоминает нам простой реалистический стиль Пушкина в тот период его зрелости, когда автор повестей Белкина и сказок оторосил «высокопарные мечтанья». В этот период Лев Толстой пишет целый ряд своих проповеднических сочинений: «Исповедь» (1879—82), «О перелиси в Москве» (1882), «В чем моя вера» (1884), «Так что же нам делать?» (86), «О жизни» (87),

«О Бондареве» (90), «Неделание» (90), «Учение господина, преподающего народу 12-ю апостолами» (95), «Как читать евангелие и в чем его сущность» (96), «О существующем строе» (96), «Что такое искусство?» (97), «О толстовстве» (97), «Мысли о самоусовершенствовании» (1903), «Любите друг друга» (1907), «О ложной науке» (1909), «Не могу молчать» (1907) и т. д.

По выражению Софьи Андреевны и Л. Н. «начались идеи». Художник отказывается от искусства-заманки, искусства, воспроизводящего радость жизни. Он видит назначение искусства в том, чтобы «перевести из области искусства в область чувства истину о том, что благо людей в их единении между собою, и установить на место царствующего насилия то царство божие, то-есть любви, которое представляется всем нам высшею целью жизни человечества». Он хочет стать аскетом вопреки природе своей. «В этом году я много с собой боролся, но красота мира победила меня»,—пишет он в одном из весенних писем, когда он «ослабевал» от опьяняющей красоты природы.

В этот период, начиная с 1884 года, Лев Толстой пишет художественные произведения для издательства «Посредник», во главе которого становится В. Г. Чертков. С 1885 по 1894 годы Лев Толстой печатает в этом издательстве художественные произведения: «Бог правду видит...», «Чем люди живы», «Кавказский пленник», «Упустишь огонь—не потушишь», «Севастопольская оборона», «Свечка», «Два старика», «Где любовь, там и бог», «Сказка об Иване-дураке», «Как чертенок краешку украл», «Первый винокур», «Много ли человеку земли нужно», «Зерно с куриное яйцо», «Крестник», «Три старца», «Кающийся грешник», «Власть тьмы», «Плоды просвещения».

Позднее печатаются в том же «Посреднике»: «Крейцерова соната», «Послесловие», «Смерть Ивана Ильича».

Все эти произведения имели в виду не читателей избранных, не читателей высшего крута, а многомиллионные серые массы: написаны они были о мужике и для мужика и написаны они не языком Пьера Безухова, пересыпанным французскими оборотами, а прекраснейшим русским народным, общепонятным языком, чистым, прозрачным, метким, красочным, каким говорили Агафья Михайловна, Прасковья Исаевна, странники, мужики яснополянские, солдаты...

В стиле этих рассказов «Посредника» был в 1905 году написан совершенный по форме, по сжатости, глубине, простоте и языку рассказ «Алеша Горшок».

Были романы и повести у Толстого в этот период и из жизни людей высшего света: «Записки сумасшедшего» (1884), «Дьявол» (1884), «Воскресенье» (1898), «Отец Сергей» (1898), «После бала» (1903), «Хаджи Мурат» (1904), «Живой труп» (1900). Но во всех этих произведениях основное чувство художника—«не любованье радостями жизни высшего света, а резко отрицательное, обличительное, враждебное отношение к ней, этой эгоистической и праздной жизни «в условиях роскоши».

«Со времени своего последнего посещения Масленниковых, а в особенности после своей поездки в деревню,—читаем в «Воскре-

сены,—Нехлюдов не то, что решил, но всем существом своим почувствовал отвращение к той своей среде, где так старательно скрыты были страдания, несомые миллионами людей для обеспечения, для удобства малого числа, что люди этой среды не видят и не могут видеть этих страданий, потому и жестокости и преступности своей жизни. Нехлюдов теперь уже не мог без неловкости и упрека самому себе обращаться с людьми этой среды».

Нехлюдов с отвращением рвет со своей средой, со своим прошлым и уходит за людьми в серых арестантских халатах, вступив в общение с иной средой. С такой резкостью определенности никогда раньше не писал Толстой.

Но было бы ошибкой упустить из виду, что ученик Руссо с детства бессознательно тянется к простым людям. В замечательном письме к Д. В. Григоровичу (1893 г. 27 окт.) автор «Поликушки», «Холстомера», «Трех смертей» поздравляет с пятидесятилетием литературной деятельности автора «Антоня Горемыки и «Деревни». Д. В. Григорович был дорог ему, Толстому, в особенности, по тем незабываемым впечатлениям, которые произвели на него вместе с «Записками охотника» Тургенева первые повести юбилера. «Помню удивление и восторг, произведенные на меня, 16-летнего мальчика, «Антоном Горемыкой», бывшим для меня радостным открытием того, что русского мужика, нашего поилца и кормильца, хочется сказать учителя, можно и должно описывать, не глумясь, и не для оживления пейзажа, а можно и должно писать во весь рост, не только с любовью, но с уважением и даже трепетом».

В сердце у Льва Толстого жил всегда неосознанный трепет перед «нашим учителем-мужиком». В его творческом дневнике-исповеди личное, унаследованное от родовитых графов, сплелось с народным, трудовым крестьянским, подмеченным с детства от дворовых, у странников, у яснополянских крестьян, подмеченным даже в те годы, когда комильфотному баричу казалось, что он не замечает простого народа, подмеченным в те годы, когда Николенька Иртенев с прискорбием замечал, что у него «лицо, как у мужика».

Постепенно в дневнике-исповеди лицо мужика, народное, национальное лицо многомиллионного крестьянства закрывает собой барский лик воспитанника французских гувернеров.

Тургенев подшучивал над Толстым: «Он всегда истерически льнет к народу, как беременная женщина». Толстой, презиравший барский аристократизм, влюблен в народ и хочет спастись народом, как Нехлюдов, которому говорит Катюша Маслова, обиженная им: «Ты мною спастись хочешь». Толстой учится у народа, у казака Епишки, у севастопольских солдат, у Юхвана, у бывшей горничной его бабки Пелагеи Николаевны Толстой, — старой Агафьи Михайловны, замечательной женщины, любившей все живое и проведшей всю свою жизнь в Ясной Поляне. Об отношении к ней Толстого рассказывает в своей книге «Друзья и гости Ясной Поляны» Т. Л. Сухотина-Толстая. Но больше всего своего мирозерцания взял Толстой у Сютаева, у Бондарева. Он исповедуется, изливается перед народом, кается в грехах отцов своих

подражает народу во внешнем облике, в образе жизни. Не Александр I и его полководцы, а серый народ побеждает Наполеона, блестящего и фразистого. Побеждает его простой Кутузов, потому что он народен. «Надолго оставит в России великие следы эта великая эпопея, которой героем был народ русский», — пишет Лев Толстой о севастопольской обороне в 1855 г., пережив в 4-м бастионе свое преклонение перед народом-героем, героем без позы, без жеста, без фраз, без сознания своего героизма. Под влиянием растущей связи с народом, с *крестьянской массой*, он отбрасывает постепенно французский склад мысли и выражений, подобно Пьеру Безухову после встречи с Платоном Кара-таевым и, еще вернее, подобно Пушкину в селе Михайловском, когда он вечером слушал сказки своей няни «и тем исправлял недостатки своего проклятого воспитания». Деревенской, мужицкой, мудрой простотой веет от его сжатых полулегенд-полусказок о привольной жизни, написанных в 4-й период опрошения стиля.

И всегда во всех произведениях Толстого — и в самых ранних, начиная с «Утра помещика», и в самых поздних — «Благодарная почва», «Алеша Горшок» — расколоте душевно, рефлектирующие, кающиеся, вечно недовольные собой Нехлюдов, Оленин, Пьер Безухов — противопоставлены цельному, наивному, радостно улыбающемуся среди «Метели», перед лицом смерти простому сыну земли, у которого не расходятся слово и дело, крестьянство и христианство. Безответный Алеша Горшок «всегда был весел»... На службе у купца и его семейства, всегда тормозивших его, Алеша Горшок «всегда бегал, устраивал и смотрел, не забывал и *все улыбался*». Этой улыбкой осыяна и освещена вся жизнь Алеши Горшка, и сквозь эту улыбку смотрит на Толстого вся мужицкая Русь, и сквозь улыбку он изображает ее.

У костра, к которому подошел Пьер Безухов, сидел Платон Кара-таев, «укрывшись, как ризой, с головой шинелью, и рассказывал солдатам своим *спорым* крестьянским, приятным, но слабым и болезненным голосом знакомую Пьеру историю».

«И вот, братец ты мой,—продолжал Платон с *улыбкой* на бледном лице и с особенным радостным блеском в глазах, — вот, братец ты мой!»

Сияющая радость так и льется от всего существа этого вшивого, умирающего солдата, и не умирает он, а растворяется и исчезает во всем сияющем мире.

Мрачный, полный сомнений Левин присутствует в поле во время уборки сена. «Бабы с песней приближались к Левину, и ему казалось, что туча с *громом веселья* надвигалась на него»... «Все заходило и заколыхалось под размеры этой дикай развеселой песни с выкриками, присвистом, и Левину завидно стало за это здоровье, веселье, хотелось принять участие в выраженной этой радостью жизни». Нехлюдов испытывает тяжелое чувство тоски от сознания своего одиночества, своей полной праздности, своей враждебности к этому миру. И вот Левин, который только что спорил с мужиками из-за своего сена, упивается красотой и поэзией общего труда и завидует этим людям, живущим этой жизнью, завидует Ивану Парменову и его молодой жене.

Зачем Нехлюдов не Илошка, зачем Оленин не Лукашка, зачем Мария Болконская не Страница, зачем Левин не Иван Парменов, зачем Пьер Безухов не Платон Каратаев, зачем яснополянский барский дом с фамильными портретами не «самая маленькая, но отдельная и теплая хата?» Зачем? Этот вопрос десятки раз повторяет Толстой. Когда тетка его Александра Андреевна, переписка с которой представляет огромный интерес, эта фрейлина Александра III, дама высшего света, гостила у Толстых в Ясной Поляне, ее поразило обилие писем, газет, брошюр со всех концов света. Фиминам благовейного почитания струилась от всех этих приветствий. Полушутя А. А. предостерегала Льва Толстого от гордости и спрашивала: «как он не задохнется от расточаемого ему фимиама?».

«Почему вы думаете, что я этим горжусь? В моем большом свете слава моя еще не существует», — отвечал Толстой. Этим большим светом считал яснополянский проповедник не дворец Александра III, где равно интересовались и Иоанном Кронштадтским и Львом Толстым, этим большим светом Толстой считал людей своего круга, и даже не ученых и писателей, а бесчисленных обитателей «маленьких хат».

Взглядами, вкусами, интересами большого света он пропитал свою душу. «Я больше вас мужик и лучше чувствую по-мужицки», — говорит граф-аристократ Максиму Горькому, этому книжнику и начетчику из полурбочей, полумещанской семьи. А что говорили о нем яснополянские крестьяне, те седобородые мужички, ученики яснополянской школы, которые несли на плечах своих гроб своего учителя-ученика к старому завазу?

«Умственный мужик, хотя и барин», — говорили они. Если художнику И. Репину, изображившему Толстого, идущего за сохой, удалось уловить в лице аристократа-графа характерное лицо умственного мужика, то в «помещичьем слове» Толстого вы легко уловите черты *трудоу и крестьянской сержанной Руси* с ее медленным ритмом жизни, с ее боязнью города, боязнью прогресса, сметающего мелкобуржуазный строй. Никто из русских художников не сумел с таким восторгом, с такой поэтической силой воспеть красоту земледельческого труда, как это сделал Толстой-Левин в романе «Анна Каренина». Толстой изобразил народ в состоянии трудовой покорности, воспитанной веками. Его народ еще не умеет и не хочет бороться за царство небесное здесь, на земле; Толстой, как и крестьянин-сектант Сютаяев, проповедывал непротавление злу. Толстой воспева! каратаевщину, терпение и покорность смирных, закабаленных людей. Против его жестокого непротавления восставали Короленко, Горький, восставала революционная борющаяся Русь, Русь Разинных, а не Каратаевых. Но ни один из русских художников не нанес таких страшных смертельных ударов царской власти, дворянской и буржуазной культуре, как Лев Толстой. Недаром его ненавидели охранки и цензурные комитеты. Величайший из отрицателей старого мира, Толстой своими произведениями: «Перепись в Москве», «Так что же нам делать?», «Власть тьмы», «Николай Палкин», «Воскресенье», «Так было», «Не могу молчать» дал прекрасное оружие революционерам, борющимся за человека.

Помещичье слово Толстого стало словом «умственного мужика» и нанесло последний удар помещичьему укладу. Оно явилось ярким свидетельством крушения старого быта и старых основ.

ЧТО ЧИТАТЬ?

Полное собрание сочинений Л. Толстого, под редакцией и с примечаниями П. И. Бирюкова, в 24 т. Моск. 1914 г. Тип. Сытина. Рекомендуется прочесть произведения, характеризующие 4-ый период.

1. Период детства, отрочества и юности.

- а) Воспоминания детства (1903—1906), т. I, стр. 253—294.
- б) Первые воспоминания (1878), т. I, стр. 249—252.
- в) Детство (1852), с обращением к читателям, с примечанием и с приложением к повести «Детство», т. I, стр. 5—80.
- г) Отрочество (1854), т. I, стр. 80—136.
- д) Юность (1855—57), т. I, стр. 136—252, с приложением (297—325).
- е) Обратит внимание на два плана «Юности», стр. 325.
- ж) «Утро помещика» (1852), т. III, стр. 5—65.

2. Период «грубой распущенности».

- а) Записки маркера (1856), т. III, стр. 66—79; б) Альберт (1857), т. III, стр. 124—143; в) Люцери (1857), т. III, стр. 144—162; г) Казань (кавказская повесть), начата в 52 г., т. II, стр. 28—142; д) Набер (52), т. II, стр. 5—27; е) Севастопольские рассказы: Севастополь в декабре 54 года, в мае и в августе 55 г. Напис. в Севастополе 25 апреля 55 г., т. II, стр. 145—153, Севастополь в мае 55 г.—написан 27 декабря 55 г., т. II, стр. 154—229.

3. Период семейного счастья.

- а) Семейное счастье, роман (1859), т. III, стр. 173—234; б) Война и мир, роман (1864—1869), т. IV, V, VI, VII, стр. 1216. Обратит внимание на приложение т. VII, стр. 278—280. в) Анна Каренина, роман (1873—76), т. VIII, IX, стр. 702.

4. Период религиозных исканий.

- а) Записки сумасшедшего (1884), т. XX, стр. 173—234; б) Исповедь (1879—82), т. XV, стр. 5—53; в) Так что же нам делать? (1886), т. XVII, стр. 13—204; г) Ходите в свете (1887), т. XVI, стр. 149—191; д) Власть тьмы (1886), т. X, стр. 205; е) Крейцеров соната (1890), т. X, стр. 47; ж) Воскресенье (1899), т. XI, полный текст, изд. в 1918 г., лит.-изд. отделом, стр. 520; з) Не могу молчать! Изд. Посредник, т. 16. Ответ синоду. Изд. «Солдат-гражданин», стр. 15 (1901); к) Алаша-Горшок (1905), т. XII.

Письма Толстого.

- 1) Письма 1848—1910 г., соб. и ред. Сергеевко, изд. «Книга», 1910 г., стр. 365; 2) Письма Толстого, т. II (55—1910), собр. и ред. Сергеевко, изд. «Книга» 1911 г.; 3) Толстовский музей, т. I, переписка Л. Н. Толстого с С. А. Толстой, 1911, СПб., стр. 393, изд. Толст. Муз.; 4) Переписка Толстого со Страховым, изд. Толст. Муз., 1913, стр. 458.

Указатель литературы о Толстом.

Битовт. Граф Толстой в литературе и искусстве. Подробн. указатель иностранн. литер. о Толстом, со многими портретами Толстого. Москва, 1903 г., 375 стр.

БИОГРАФИЯ.

- Бирюков, Л. Толстой. Изд. Посредник, т. I, 1906 г. (От рождения до женитьбы т. 2, (1906), от периода «Войны и мира» до изд. Посредника и знакомства с Чертковым, т. III, 1922 г., изд. Госиздат. (от 1884—1899 г.), т. IV, 1923 г. Госизд., стр. 265.
- Андреевич (Е. Соловьев). Лев Толстой. Монография. СПб., 1905, стр. 264.
- Чертков. Уход Толстого. Москва, 1922, стр. 126, изд. 3 «Центр. издат.», «Коопер. Изд.» и «Голос Толстого».
- А. Грузинский. Ясная Поляна, 1922, Госиздат, 30 стр.
- Толстая, С. А. Автобиография. Сборн. Начала, т. I, 1922.
- Ашукин, Н. С. Лев Толстой. Литературная экскурсия. Изд. Думнова. Москва, 1924, стр. 60.
- Сухотина-Толстая, Т. Л. Друзья и гости Ясной Поляны. М, 1923, изд. «Колос», стр. 196.

Воспоминания о Толстом.

- Булгаков, В. Лев Толстой в последние годы его жизни. Дневник Булгакова, изд. Задруга, 1918, 2-ое изд., стр. 36.
- Кони. На жизненном пути. 1912 г., стр. 3—36.
- Горький. Воспоминания о Толстом, 1919 г., изд. Гржебина, стр. 58 (Обратить внимание на XIX том).
- Кузьминская, Т. А. Моя жизнь дома и в Ясной Поляне. 1846—1862, изд. Сабашниковых, 1925 г.

КРИТИКА.

- Страхов, Н. Критические статьи о Тургеневе и Толстом (1862—85). Изд. 2, 1887, стр. 183—418.
- Овсяннико-Куликовский, Л. Толстой, как художник. Изд. 2, доп. СПб. 1905 г. или т. III.
- Вересаев, В. Живая жизнь. О Достоевском и Толстом. Ч. I, стр. 218. Книгоизд. Писател. 3-е изд., 1922 г.
- Мережковский, Л. Толстой и Достоевский. Изд. 4-е, 1909, т. I. Жизнь и творчество.
- Кранихфельд, В. В мире идей и образов. Изд. Просвещение, 1912 г., стр. 206—306, 3—76. Статьи: «Лев Толстой» и «Пореформенная деревня в русской беллетристике».
- Трапезников. Экономические воззрения Толстого. «Правда», 1905 г., кн. 6, стр. 106—128.
- Аксельрод (Ортодокс). Духовная трагедия Толстого, как основа его вероучения. «Совр. Мир», 1912, № 10, II изд. отдельно в Моск. губ. Изд. 1922 г.
- Мартынов. Мотивы творчества Толстого. Сборн. «Иа рубеже». 1909 г.
- Плеханов, Г. Смещение представлений. «Мысль», кн. 1—2.
- Плеханов, Статьи о Толстом. Госизд. Москва, стр. 95.
- Ленин, В. И. Собр. сочин., т. II, статья «Лев Толстой».
- Ленин. Лев Толстой и рабочее движение. «Октябрь мысли». 1924 г., стр. 55, цена 30 к.
- Луначарский, А. В. Толстой и Маркс. Ленингр., 1924, стр. 49, цена 40 к.
- Толстовский музей в Москве, дом Толстого в Москве—Ясная Поляна.
- Ашукин, Н. С. Лев Толстой. Литерат. экскурсии, Думнов, I, 1924 г., стр. 64.
- Поэтика Толстого, Лев Толстой об искусстве и литературе.
- Письма Толстого.
- Лев Толстой об искусстве. Что такое искусство. 1897, XIX том, стр. 5—142.
- О Шекспире и о драме. 1900, т. XIX, стр. 146—188.

Предисловие к сочинениям Мопассана, 1894, XIX том, ст. 211—223.

Апостолов. Толстой и Диккенс в книге «Толстовск. музей». Толстой и о Толстом, новые материалы. Москва. 1924, стр. 104—123.

Творческий путь Толстого.

- Эйхенбаум, Б. Молодой Толстой, изд. Гржебина, 1922, стр. 54.
- Леонтьев, К. О романах Толстого. Анализ стиля и veinия; писано в Оптиной пустыне в 1890 г. Москва, 1911, ст. 152.
- «Война и мир». Сборн. памяти Толстого, изд. Полнер и Л. Обнинского. Москва, «Задруга», 1912 г.
- Тищенко. Как учит писать Толстой по его письмам. «Русск. Мысль». 1903 г., т. XI.
- Толстой, Н. Н. «Охота на Кавказе», с приложением статьи Гершензона, сопоставляющей «Охоту на Кавказе» с повестью Толстого «Казак». Изд. Сабашникова, Москва, 1922 г., стр. 113.
- Рыбникова, М. А. По вопросам композиции—статья о приемах письма в «Войне и Мире», изд. Думнова, Москва, 1924 г., стр. 111.

ГЛАВА II.

А. А. Фет-Шеншин.

(1820—1892).

Толстой-«христианин» и Фет-«язычник». «Две души» Фета-Шеншина. Биография Фета. Связь с почвой. Языческое античное мирозерцание. Культ наслаждения. Природа в творчестве Фета. Фет и Пушкин. Фет—переход от Пушкина к Бальмонту и поэтам символистам.

Л. Н. Толстой всю свою жизнь стремился преодолеть в себе унаследованные родовые черты, привычки и взгляды, привитые воспитанием и средой, всю жизнь стремился глядеть глазами «простого рабочего народа». Как в Нехлюдове-Оленине, в душе его боролись два начала, «языческое и христианское», в конце концов победило начало аскетически-христианское. Л. Н. Толстой ушел из своей Ясной Поляны, без которой не мог жить, и умер. У друга Л. Н. Толстого, А. А. Фета-Шеншина, была цельная душа. Исследователи любят противопоставлять, при его характеристике,—фетовское мечтательно-звездное и шешинское дворянско-крепостническое, которые существовали, как два раздельных мира, как две разные души, и каждая жила в своем мире. Ангелоподобная душа жила в звездных песнях и звала к «наслаждению высокому», а душа кавалериста и коноводчика, душа «закоренелого и остервенелого крепостника, консерватора и поручика старинного закала», по выражению И. С. Тургенева, жила целиком в хозяйственных хлопотах, в заботах о потравах и покражах, в борьбе с мужиками. Обе души уживались рядом совершенно мирно... Принимаясь за свои «Вечерние огни», А. Фет как бы говорил себе словами молитвы: «всякое ныне житейское отложим печение» и уносился в мир грез, в мир звуков и тончайших ощущений. Одна душа была обычная, будничная, крепостническо-дворянская, другая—«праздничная и мгновенная душа», созданная «для звуков сладких и молитв». О характере этих двух душ споров не было в литературе. Если драматизм и значительность

борьбы с самим собою привлекали к творчеству Льва Толстого весь мир, то мирное сожительство поэта-философа с закоренелым крепостником отталкивало от А. Фета-Шеншина даже его друзей. Постепенно, в 80-е годы, Лев Толстой охладевает к своему любимому поэту-корреспонденту вместе с охлаждением к хозяйственной суете. Критик, биограф и друг А. А. Фета—Н. Страхов, который по просьбе жены поэта по смерти его редактирует поэтическое наследство и подготавливает к печати в 1894 г. «Лирические стихотворения Фета в двух частях», пишет Льву Толстому о поэте-философе жестокие строки. В этих строках невольно бросается в глаза яркое противопоставление Ясной Поляны и Воробьевки, Льва Толстого и А. А. Фета-Шеншина. Письмо написано в Воробьевке в 1890 г., куда попал Н. Страхов из Ясной Поляны: «Давно следовало бы и благодарить вас и рассказать о том, что я здесь нашел, и даже продолжить тот разговор, который начался, когда дождь, к великому моему счастью, остановил меня в Ясной Поляне. Всю дорогу я думал об этом разговоре, но в Воробьевке я вдруг попал в такую глушь, в такие дёбри речей и понятий, что меня совсем ошеломило, и я долго прислушивался, не зная, что мне говорить и делать?... «После живого ключа, который бьет в Ясной Поляне, я попал на такую узкую и глухую тропинку, по которой они ходят взад и вперед. Конечно, Афанасий Афанасьевич продолжает ратовать против христианских начал, забавно доводя свои речи до крайности, которая их опровергает... Сейчас был у меня предлинный разговор с Фетом и мне яснее прежнего стала удивительная уродливость его умственного настроения. Ну можно ли дожить до старости с этим исповеданием эгоизма, дворянства, распутства, стихотворства и всякого язычества! А посмотрите, как он верно держится за известные стороны древних, Гете, Шопенгауэра. В сущности, он всеми силами старается оправдать себя, т. е. ту жизнь, которую вел и теперь ведет».

Это замечательное письмо, которое полностью напечатано в «Переписке Толстого со Страховым» в издании Толстовского музея (стр. 407), не только рисует образы двух поэтов, оно дает ключ к объяснению мирного сожительства мнимо-противоположных двух душ. *Поэзия Фета—возвышенное, идеологическое оправдание язычески-эгоистической, эпикурейской благополучной жизни на лоне природы. Хозяйственная проза Шеншина облеклась в язычески-эгоистическую поэзию А. Фета, восторженного поклонника и переводчика Горация, Марциала, Овидия, Гете...*

Резкий обличитель Фета-Шеншина, обличая своего друга, «никуда негодного по образу мыслей», называет его в то же время «несравненным поэтом». Морализирующий Н. Страхов был непоследователен. *Фет был един и в поэзии, и в прозе.*

За год до смерти, 2-го марта 1891 года, он пишет восьмистишие, очень характерное для поэта «звуков складных»:

Кляните нас: нам дорога свобода,
И буйствует не разум в нас, а кровь,
В нас вопиет всесильная природа,
И прославлять мы будем век любовь.

В пример себе певцов весенних ставим:
Какой восторг—так говорить уметь!
Как мы живем, так мы поем и славим,⁹
И так живем, что нам нельзя не петь.

(Т. I, стр. 53).

Та жизнь, которую вел Фет-Шеншин на протяжении семи десятков лет, вводила его в сторону от революционных, гражданских мотивов и широких общественных интересов. Уводила в сторону тончайших ощущений и личных переживаний. Эстет, сибарит, праздный философ языческой складки — с необычайной полнотой и совершенством дал в своей поэзии выражение своего личного мира. Можно стоять на иной точке зрения, но задача историка литературы — понять и объяснить.

А. А. Фет — наиболее яркий и наиболее последовательный представитель дворянской культуры, образцовый, классический поэт дворянского периода, сохранивший до 1892 года характерные черты поэта дворянского периода и даже углубивший их.

Фет-Шеншин появился на свет в имении Новоселки (Орловской губернии, Мценского уезда). Отец его из рода богатых и крупных землевладельцев, обедневших впоследствии, мать — Шарлотта Беккер, которой приписывают еврейское происхождение. О происхождении фамилии Фет пока нет достоверных данных. Федин в своей книге о Фете («А. Фет. Материалы к характеристике». 1915 г., Москва) приводит рассказ одного из боевых товарищей и родственников отца Фета — Семенковича. Родители Шарлотты Беккер были против брака дочери с А. Н. Шеншиным и решили выдать свою дочь за ассесора Фета. Но после свадебного обряда А. Н. Шеншин узев новобраченным с помощью В. Семенковича. Пока шла переписка с ассесором Фетом, у Шеншина и Шарлотты Фет родились до законного брака дочь и сын, которые должны были носить материнскую фамилию. Только в 1873 г. А. Фету, после подачи им прошения на высочайшее имя, было разрешено носить фамилию отца.

До 14-ти лет жил Фет в имении отца, затем начались годы учения, сперва в Лифляндии, в пансионе Кремера, потом в Москве. Фет-Шеншин окончил в 1844 году филологический факультет. Он владел немецким языком, как своим родным. Прекрасно изучил впоследствии античную литературу. По окончании университета сын боевого офицера избирает новую карьеру: поступает в 1854 г. сперва в кирасирский полк, потом прикомандировывается к лейб-гвардии уланскому полку и только в 58-м году выходит в отставку штаб-ротмистром. В 1866 г., почти одновременно с Л. Н. Толстым, он отдается хозяйству. Покупает хутор Степановку в 200 десятин, а в 77-м году, после 17 лет хозяйничанья, продает Степановку, купленную им за 20 тысяч, и покупает за 105 тысяч Воробьевку в 850 десятин в Курской губернии, в 10-ти верстах от Коренной пустыни. Там он проводит время с ранней весны до глубокой осени, ежегодно, до самой смерти, и превращает Воробьевку в благоустроенное имение с парком в 18 десятин, с садом, конским заводом и т. д.

Свою жизнь в Новоселках, Степановке, Воробьевке, он подробно рассказал в своей прозе, в статьях «Деревенского жителя», в книгах: «Мои воспоминания» (1848—89 г.г.) и «Ранние годы моей жизни». Свои мечты, свои увлечения природой, свои вечные увлечения до седых волос, до гроба, женщины, свои восторги перед языческой древностью — Фет выразил в своей поэзии. Он прожил на свете 72 года, ушел из жизни 21-го ноября 1892 года, «насыщенный днями». Он писал стихи 53 года, и в 1889 году отпраздновал 50-летний юбилей своей литературной деятельности. Это был поэт для немногих, для избранных, для друзей, для тонких знатоков прекрасного, а не для широкого читательского круга, не для «толпы», которую он презирал и называл во след А. Пушкину «чернью». В предисловии к четвертому выпуску «Вечерних огней», только что отпраздновав свой юбилей, он писал: «После трагического и высоко-знаменательного для нас сочувствия друзей к пятидесятилетию нашей музы, жаловаться на их равнодушие нам, очевидно, невозможно. Что же касается до массы читателей, устанавливающей, так называемую, популярность, то та масса совершенно права, разделяя с нами взаимное равнодушие».

В 1840 году, одновременно с Н. А. Некрасовым, выпустил он свой «Лирический пантеон» в Москве за подписью А. Ф. Н. А. Некрасова встречили убойственные рецензии журналистов, сборник Фета был хорошо встречен журналами и совершенно не замечен публикой. Уже к 50-му году его стихи появляются в лучших журналах, он завоевал поклонников своего таланта среди таких ценителей, как В. Боткин, Аполол Григорьев, Ф. Тютчев, Н. Страхов, Н. Некрасов, И. С. Тургенев, Л. Н. Толстой.

Н. А. Некрасов после 1855 года в последующее десятилетие завоевывает широкую известность, и книжка его стихов 56-го года расходуется, как ни одна книга самых выдающихся писателей, и Н. Г. Чернышевский, духовный вождь революционной молодежи, пишет поэту-гражданину свои восторженные письма; А. А. Фет-Шеншин постепенно сходит со страниц журналистики бурной «прокламационной» эпохи 60-х годов, и зажигает свои «Вечерние огни» только для друзей, выпускает свои книги в крайне ограниченном числе экземпляров, «раскрываая,—по его словам,—небольшое окошечко».

Друг и шурин В. П. Боткина, эстет, «сибарита и сластены», начавший писать в николаевскую эпоху, эпоху цензурного террора, а кончавший свои дни в суровые, мрачные дни Александра III, был рожден подобно А. С. Пушкину николаевской эпохи «не для житейского волнения», а для «звучков сладких и молитв». Но А. С. Пушкин, учитель А. Фета, отстаивавший «поэзию для поэзии», никогда не был узким, ушедшим в свое личное, в самолюбование, в смакование красоты,—эстетом. Этого нельзя сказать о Фете-Шеншине. Фет-Шеншин искал в поэзии «единственного убежища от всяких житейских скорбей, в том числе и гражданских». В своем предисловии к 3-му выпуску «Вечерних огней» он жаловался на шестидесятников, подвергавших его стихи остракизму. «Так как, — писал он, — в сущности люди эти ничего не понимали в деле поэзии, то останавливались только на одной видимой

стороне дела, именно, на его непосредственной бесполезности. Понятно, до какой степени им оказались наши стихи не только пустыми, но и возмутительными своей невозмутимостью и прискорбным отсутствием гражданской скорби» (т. II, 489 стр., изд. Маркса, 1901 г.). Поэзия Фета, невозмутимая и праздничная, объясняющая, как «Вакхическая песня», рвет с общественностью и песнями страдания, зовет к «наслаждению высокому», несет на землю, с высшей творения, «не бурю страшную, не вызовы борьбе, а исцеление от муки». Вестник радости и античной радости духа, как язычник, влюбленный в древний мир, насыщенный солнечными днями, поэт, упившийся «вакханальными напевами», вечно влюбленный до конца своих дней, подобно древнему Анакреону, слагает гимны своей музе-вакханке. Трепетный, коленопреклоненный перед святыней красоты, он весь — наслаждение жизнью... Читателя и критика с ожесточенной душой этот жрец языческой красоты спрашивал, зачем он «лиру бьет ребяческой рукой, что не труба она погрома?» А. А. Фет славил «безумную прихоть певца» и считал с полным правом себя «любимцем муз».

Он ненавидит поэзию Н. А. Некрасова, и в 1866 году он клеймит «поэта», который несет на рынок, где царит стокий слепец, свой «малеванный храм». Свой «чистый храм» он протовоставлял «затхлую площадь» гражданского певца, которого он зовет «продажным рабом», «псевдопоэтом»:

Влача по прихоти народа
В грязи низкопоклонный стих,
Ты слова гордого—свобода
Ни разу сердцем не постиг,
Не возносился богомольно
Ты в ту свежую юглу,
Где безаветно лишь привольно
Свободной песне, да орлу.

(Т. I, стр. 55).

Страстно нападая на поэта-народника во имя свободы, А. А. Фет не дал ни одного стихотворения, в котором были бы строки о народе, о мужике, о крестьянском труде—все это он относил к области тенденциозной гражданской поэзии, к области газеты и публицистики,—но в его поэзии большое место занимали оды и послания с весьма определенной тенденцией: тут и королеве эллинов Ольге Константиновне, и великому князю Константину Николаевичу, и великой княгине Елизавете Мавриковне ответ на «миловитые строки», тут и «на погребение великой княгини Александры Георгиевны», тут и 1-е марта — «день искупительного чуда»... А. А. Фет заменил «затхлую площадь» более поэтической обстановкой, тут не было огордника, Орны — матери солдатской, бабушки Ненилы, Прокла, Савелия, тут были королева эллинов и прочие «высокие особы».

Друг и биограф А. А. Фета, Н. Страхов, через год после смерти поэта пишет Л. Толстому в 1895 году: «Волей-неволей пришлось взяться за наследство несравненного поэта, никуда негодного по образу

мыслей, и очень недурного человека. Великий князь, добрейший Константин Константинович, прислал мне для прочтения письма к нему от Фета. За эти пять лет их набралось 118! Можете себе представить, как старался Афанасий Афанасьевич и как он был доволен таким корреспондентом» («Переписка Толстого со Страховым», стр. 443). Поэт, получивший звание камергера к пятидесятилетнему юбилею своей поэтической деятельности, далеко не чужд был сословного уклона и порою резко выражает тенденции даже в своей «невозмутимой поэзии».

Его оды и послания занимают не мало места в его поэзии. За одами и посланиями следуют переводы. В самое полное трехтомное общедоступное издание его стихотворений 1901 года под редакцией Никольского вошли далеко не все переводы Фета, не вошли две части гетевского Фауста, но и там из 275 произведений четвертую часть занимают пьесы переводные. Один из лучших знатоков классической древности и мифологии, мастер антологической формы, этот русский Анакреон в своем уклоне к классической поэзии шел по следам Батюшкова и Пушкина, тоже поэтов языческой складки. В центре оригинальных произведений поэта-философа, пантеиста древне-языческими складками, стоят его «Вечерние огни», произведения, объединенные космическими настроениями, созерцанием природы... Природа, деревенский усадебный мир, природа центральной полосы России, поглощают внимание поэта целиком. Федин в своих интересных материалах дает ряд таблиц, в которых он сопоставляет Тютчева и Фета для уяснения их отношения к природе и полноты ее изображения. Он берет у Фета 13.292 стиха разных размеров и 378 заглавий в 600 стихотворениях, производит подсчет названий представителей животного и растительного царства, и приходит к заключению, что вопрос о полном изображении флоры и фауны в произведениях Фета и Тютчева должен быть определенно решен в пользу Фета. Если Фет находит 178 обозначений для представителей этих двух царств природы, а Тютчев — 52, если они повторяются 779 раз в 637 стихотворениях Фета и 121 раз в 99 стихотворениях Тютчева, то подавляющее превосходство Фета над Тютчевым в данной области несомненно, по утверждению Федина. Исследователь Фета высказывает даже предположение, правда, не обосновывая его, что полнота изображения природы у Фета «так велика, что не только Тютчев уступает ему в этой области, а и Лермонтов, и даже Пушкин»... В свои описания природы А. Фет вносит не только воспоминания о красках и звуках, но и об ароматах, которые жадно впитывала его душа при постоянном, восторженном, жадном общении с природой, которую поэт любил, как женщину. Свой стих недаром он называл «*благовонным*», а рифму «*пахучей*».

Деревня, деревенский пейзаж, быт усадьбы, жизнь зимой «у каминна», летом под лицом звездного неба, на ряду с этим древний языческий мир с его культом наслаждения, с его жизнерадостностью, постепенно занимают в его творчестве господствующее место.

У Пушкина в 20-е годы, в годы «байронствований», в центре внимания романтический экзотический пейзаж — Кавказ, Таврида, Бессарабская степь и море — «свободная стихия», а в 30-е годы

пустынным волнам, краям жемчужным и шуму моря и грядам скал он противопоставил «другие дни, другие сны», — «песчаный косогор, перед избушкой две рябины, калитку, сломанный забор, на небе серенькие тучи, перед гумном соломы кучи» — простой реалистический пейзаж уездной России. Муза Пушкина из резвой вахханочки, из девы Эвмениды и Леноры, становится «барышней уездной с печальной думою в очах».

В творчестве Фета романтическая экзотика юношеских стихов также с годами уступает место простору деревенскому со всеми ароматами деревенской весны и деревенского лета. Его музой становится степная красавица, «с румянцем сизым на щеках». «Фиалы и урны» раннего периода уступают место «самовару и корзине с узорным чулком». А. А. Фет, который подписывает свои статьи псевдонимом «Деревенский житель», следует по путям художественного реализма, проложённым Пушкиным, сумевшим возвести в перл создания будничную прозу обыденно-деревенской жизни:

Порой дождливою намедни
Я завернул на скотный двор..
Тьфу, прозанческие бредни,
Фламандской школы пестрый сор..

читаем мы в главе «Странствия Онегина» у Пушкина.

Эти «прозанческие бредни» волшебной силой своей поэтической зоркости и своего музыкального вдохновения деревенский житель Фет, влюбленный в простой пейзаж деревенской России, увековечил в незабываемых по красоте поэтических образах.

Еще весна. Как-будто неземной
Какой-то дух ночным владеет садом.
Иду я молча, медленно, — и рядом
Мой темный профиль движется со мной.
Еще аллей не сумрачен приют,
Между ветвей небесный свод сияет,
А я иду — душистый холод веет
В лицо — иду — и соловьи поют..
Несбыточное грезится опять,
Несбыточное в нашем бедном мире,
И грудь вздыхает радостней и шире,
И вновь кого-то хочется обнять.
Придет пора — и скоро, может быть, —
Опять земля вздыхает обновиться,
Но это сеюде перестанет биться
И ничего не будет уж любить!

(Т. I. стр. 496).

Это стихотворение, написанное в старости, уносит вас в весенний мир, подный живых соков и радости творческих сил. И такие стихи о природе писал Фет с каждым годом все красочнее, все ароматнее, все заостреннее, подобно А. С. Пушкину.

Но А. Фет недаром пишет в течение 50 лет после смерти Пушкина, после выступления целой плеяды поэтов — «идеалистов тридцатых

годов»: этот поэт-философ, переводчик Шопенгауэра, сумел в свою поэзию внести приемы импрессионистов и обнаружил необычайную способность схватывать на лету и фиксировать в слове самые неуловимые, самые тонкие ощущения. Он умел «шепнуть о том, о чем язык немее». А. Фет пошел дальше А. Пушкина, нарушив цельность пушкинского стиля. Обширный отдел «Мелодий», где каждое стихотворение поэт и требует, чтобы его положили на музыку, показал, каким вечным звучанием был полон языческий мир Фета. А. А. Фет смешал приемы классической поэтики А. Пушкина, четкость и ясность наблюдения, чисто объективный метод выполнения с приемами романтической поэтики, с музыкальной передачей едва уловимых мимолетных переживаний... Фет-Шеншин — и классик, и романтик одновременно в своей поэзии. Он использовал метод музыкальных внушений и перебросил мост к новому поколению поэтов-символистов.

Фет — это переход от солнечного реалиста А. С. Пушкина к солнечному символисту, неоромантику К. Бальмонта.

Пора установить, что у нас в России раньше, чем на Западе, музыкальный стиль впервые был широко применен А. А. Фетом в его сладкозвучной поэзии, в его «мелодиях», по удачному выражению Аполлона Григорьева.

Подошло тому, как живописный стиль романтиков пришел на смену архитектурному стилю, так музыкальный стиль символистов заменил живописный и пластику Виктора Гюго и Леконта де-Лилля во Франции в последней четверти XIX века.

В «Дневнике братьев Гонкуров» имеются в высшей степени интересные сообщения предшественников символизма, больших знатоков живописи: «Мы, — говорится в «Дневнике», — признаем Готье в нашей немощи, в нашей музыкальной глухоте, так как мы любим разве только военную музыку.

— «Что же, очень приятно слышать, — возражает Т. Готье. — Я предпочитаю музыке молчание. Прожив большую часть жизни с певичей, я достиг того, что различаю хорошую и плохую музыку, но мне лично все равно. И любопытно, что, ведь, все писатели нашего времени таковы».

Музыкальный стиль во Франции совпал с увлечением музыкой Вагнера. Отверзлись уши у глухих, символисты ослепли, но зато они стали слушать и слышать, от описаний переходя к настроением. О. Мальярмэ — мэтр символистов — рассказывает, что он каждое воскресенье являлся на концерты Ламурэ, и там, сидя в первых рядах, что-то чертил в своей записной книжке под аккомпанемент Вагнера.

У нас в России музыкальный стиль создан не К. Бальмонтом, а Фетом, и зародился в конце 40-х и в начале 50-х годов.

Еще в 50-х годах критики любили сравнивать стихи Фета с мазурками Шопена.

Боткин, тонкий ценитель музыки, в своей замечательной статье о Фете, написанной в 1856 г.¹⁾, бросил строки, близкие нашей эпохе,

¹⁾ См. Сочинения Васил. Петр. Боткина. Изд. журн. «Пантеон литературы».

увлекшейся музыкой Вагнера: «Мотивы Фета заключают в себе иногда такие тонкие, такие, можно сказать, эфирные оттенки чувства, что нет возможности уловить их в определенных, отчетливых чертах, и их чувствуешь в той внутренней музыкальной перспективе, которую стихотворение оставляет в душе читателя».

Фет принадлежал к поэтам, у которых «крылатые слова звук хватает на лету и закрепляет влугу и темный бред души, и трав неясный запах», и он сравнивал таких поэтов с орлом Юпитера, орлом, который «для безбрежного покинув скудный дол, летит за облака... спол молнии неся мгновенный в верных лапах» (т. I, стр. 69, дата 1887 г.). Его «дух окрыленный» умел находить «крылатые слова» для самых мимолетных движений внутреннего мира, похожий на молнию. Этот субъективнейший из лириков создал поэзию, «где слышишь не песню, а душу певца», этот поэт мелодий, музыкой замирающих скрипок, музыкой своих настроений заражал слушателей.

«Из болезненной поэзии, — писал А. Григорьев в 1852 г.¹⁾, — Фет развил, собственно, одну ее сторону, сторону неопределенных, недосказанных, смутных чувств, того, что называется Уагие... «Никому не удастся передать так хорошо задатки зарождающихся чувств, тревоги, поллучств и, наконец, подымающихся подчас в душе человека отпрыски прошедших чувств и старых впечатлений былых стремлений»...

То, что казалось Григорьеву болезненным, а общественникам — бессодержательным, говорило о необыкновенной настроенности чувств, о сосредоточенности и глубокой внутренней жизни. Стихи Фета иногда были невнятными стихами, но в них уже зрели элементы новой поэзии, в них до Верлена уже предчувствовалось верляновское: недосказанность и намек, поэзия не красок, а оттенков, умение хватать на лету мимолетные переживания, стремление к мелодии, «к музыке, музыке прежде всего», в которой бы «без слова сказаться душой было можно». Поэт передает самые интимные переживания, этот интимизм чувствуется в каждой строке. В образах нежных и едва уловимых при свете «Вечерних огней», «У камина», словно «блестит чей-то взор сквозь вуаль».

Несчастье Фета заключалось в том, что стих его был часто небрежен и слова его не звучали так, как это хотелось поэту, не всегда удавалось ему закрепить в звуках мимолетное ощущение.

Это он сам сознавал и сам же он развил в стихах теорию своего творчества. Приведу полностью его небольшое стихотворение:

Стихом моим незвучным и упорным
Напрасно я высказывать хочу
Порыв души, но, звуком непокорным
Обманутый, душой к тебе лечу.
Мне верится, что пламенную веру
В душе твоей возбудит тайный стих,
Что грустно невольного размера
Она должна сочувствовать на миг.

¹⁾ Т. I, Соч. А. Григорьева, изд. Н. Страхова, 1876 г. Критические статьи «А. А. Фет». 375. «Русская изящная литература в 1852 г.».

Да, ты поймешь, поймешь, я это знаю,
Все, чем душа родная прожила:
Ведь я ж всегда по чувству угадаю
Твой след везде, где ты хоть раз была.

(Т. II—526).

В стихах Фета надо читать между строк, улавливать тайный стих и по едва намеченным следам угадывать порыв души. Эти стихи требуют читателя-творца, читателя, который нашел наслаждение угадывания и расшифровывания.

Поэзия К. Бальмонта пошла по следам Фета. К. Бальмонт пошел дальше Фета, хотя и отрубил его, слишком увлекаясь чисто внешней, слишком кричащей музыкальностью.

Поэзия Фета в истории русской литературы, в развитии формы, стиля, поэтических средств, сыграла огромную роль. Пора бросить аскетически-народническое отрицание Фета. Не забудем, что и Н. А. Некрасов, и Лев Толстой высоко ставили его поэзию.

Лев Толстой никогда не увлекался поэтами, но поэзия А. Фета заставляла его пережить минуты высокого наслаждения, как и поэзия А. С. Пушкина. Об одном из стихотворений своего друга Л. Т. пишет: «коли оно когда-нибудь разобьется и засыплется развалинами, и найдут только отломанный кусочек: «в нем слишком много слез», то и этот кусочек поставят в музей, и по нем будут учиться».

Таких восторженных отзывов рассеяно много в письмах Л. Толстого к Фету, которые, впрочем, почти прекращаются в 80-е годы, когда христианин Лев Толстой и язычник А. Фет охлаждаются друг к другу. Поэт-гражданин Жемчужников написал крылатые строки о своем отношении к вечно праздничному эстету-язычнику:

Искупают прозу Шеншина
Стихи пленительные Фета,

ЧТО ЧИТАТЬ?

Полное собрание сочинений Фета. Изд. Маркса в 3-х томах 1900 г. СПб. Автобиография.—«Вестн. Европы». 1908 г., № 1.
Моя воспоминания. 1848—1889 г., в 2-х частях. М. 1890 г., ч 1, стр. 452, ч. 2, стр. 402.

КРИТИКА:

Коробка. Поэзия Фета. «Образование», кн. 7—8. 1901 г.
Федина К. Фет (Шеншин). Материалы к характеристике. Петрогр. 1925 г., стр. 146.
В этой книге имеется указатель литературы о Фете и произведений Фета.
Дарский, Д. Радость земли. Исследование лирики Фета. Москва, изд. Некрасова, стр. 207.

ГЛАВА III.

Иван Бунин.

(1870)

Биография Бунина. Особенности его пейзажа. Поэма запустения. Деревня Дурновка.

Иван Алексеевич Бунин родился в Воронеже 10-го октября 1870 года. Его мать—урожденная Чубарова, отец—помещик Воронежской и Орловской губерний. Оба—старинных дворянских фамилий. Свое детство поэт провел в Воронеже и в деревне Орловской губернии, той губернии, где в 1818 году родился и рос И. С. Тургенев. Впервые выступил в печати в «Родине» в мае 1887 года.

Он неоднократно подчеркивал свою кровную связь с прошлым деревенской усадьбы, с «последними суходольцами», с тишиной деревень, а не с шумной, нервной и торопливой жизнью города. Но Иван Бунин, как и Алексей Толстой и Борис Зайцев, о которых мы будем говорить в другом месте, принадлежит к последнему поколению писателей из дворянской усадьбы, которое вынуждено было покинуть еще до революции 1905 года гнездо отцов, вырубленный парк, выкорчеванный вишневый сад и скитаться по городам и столицам всего мира.

Бродя по свету, выгнанный из дому
Нуждой и скукой, часто вспоминаю
Я собственное детство—

пишет Ив. Бунин. Детские суходольские воспоминания, тоска по родной усадьбе-хуторе сопровождают поэта, мелкопоместного дворянина, и в Париж, и в Палестину, и на остров Капри, и в Каир.

Родная усадьба у Ивана Бунина тесно связана с природой центральной полосы России. После А. Пушкина, Л. Толстого, А. Фета, И. Тургенева Ив. Бунин лучший поэт русского пейзажа. «Так знать и любить природу, как умеет Ив. Бунин, мало кто умеет»,—писал Александр Блок в 1907 г. («Золотое руно», кн. VI). Академическая рецензия поэта графа Голенищева-Кутузова, на основании которой была присуждена поэту «Листопада» пушкинская премия в 1903 г., гласила: «Предмет, воспеваемый Буниным в многочисленных, помещенных в сборнике стихотворениях, один—русская деревенская природа, но на этот исключительно излюбленный предмет Бунин взглянул глазами настоящего художника: непосредственно просто, без искания лживых эффектов, без стремления к искусственной новизне, с искренней любовью и чутким пониманием красоты».

Эти отзывы слишком общи и очень мало говорят о бунинском пейзаже. Этот поэт, близко примыкающий по реалистическим приемам к А. Пушкин. связал печаль русского пейзажа с русской жизнью в одно нераздельное целое. Его «Листопад», его увядание и запах увяданья, смешанный с запахом антоновских яблок в августовский день, дополняют угасание дворянских гнезд. На фоне золотого иконостаза,

в огне листопада, позолоченная закатом, встает покинутая усадьба. День за днем, шаг за шагом в своей хрустально-прозрачной поэме «Листопад» описывает поэт приближение момента, когда осень от зимних бурь и вьюг вместе с птицами на юг «своей одинокий путь направит и навсегда в пустом бору раскрытый терем свой оставит»... Эта осень — тихая вдова», этот «терем опустелый» необыкновенно гармонизирует с пустующими усадьбами и покинутыми хуторами... переживающими не весну и не лето, а осенние дни дворянского периода, отходящего в прошлое...

Природа, деревня, усадьба занимают первое место в творчестве Ив. Бунина, связанного, как и Фет, с поэтами дворянского периода. Он, как и Фет, полон зрительных, слуховых, обонятельных впечатлений, полученных в усадьбе.

Но Фет на фоне природы рисует только себя и свои увлечения, свои тончайшие переживания, равнодушный к окружающим людям. Ив. Бунин рисует и помещицью усадьбу, и деревушку и заглядывает в лицо тому огромному новому, что надвигается в грядущем. Он не становится поэтом-общественником, поэтом гражданской скорби. Перед нами поэт, полный дворянской грусти, влюбленный в красоту увядания.

Ив. Бунин не только резко подчеркивает контраст города и деревни, он в неувядаемых образах увядания и заброшенности дает великолепное освещение перехода от деревни к городу. От его произведений веет чем-то далеким, забытым, отошедшим. «Тишина и запустение, не осудение, а запустение», — говорит он в рассказе «Золотое дно». «Томит меня родная тишина, томит меня гнезда родного запустенья», — повторяет он в грустно прекрасном стихотворении «Запустенья». Об этом запустении говорит вся его благоухающая антоновскими яблоками поэзия, полная осеннего увядания, поэзия листопада. В этих покинутых дворянских гнездах все уже бльем поросло — «сад еще до сих пор густ и живописен, и как в идиллическом пейзаже стоит в его изголовьи серый большой дом под бурой ржавой крышей. Но усадьба! Целая поэма запустения»... Воспоминание об этой поэме сопровождает поэта во всех скитаниях. И когда в столицах мира его обстужает со всех сторон шумная, нервная, торопливая жизнь, он хандрит и брызжит, он тоскует по затишью и душой уносится к старым усадьбам и к писателям дворянского периода. Вот он сидит за работой, глядит в окно на мокрые вывески и серое дождливое небо города. «На улицах дребезжат извозничьи экипажи и с гулом, с грохотом, со звоном катятся среди толпы тяжелые конки». Все дворянское далеко от него. «Но по вечерам», — пишет Ив. Бунин, — «я читаю старых поэтов, родных мне по быту и по многим своим настроениям, наконец, просто по местности, — средней полосе России. А ящики моего стола полны антоновскими яблоками, и здоровый осенний аромат переносит меня в деревню, в помещицью усадьбу». (Рассказы, изд. «Знание», т. 1, 75). Автор прекрасного рассказа «Антоновские яблоки» пишет благодарным стилем наших старых поэтов-классиков. Он завершает наше *вчера*, он говорит свое слово и *последнее* слово о прошлом, об отходящем и отошедшем, он договаривает, что стало с деревней, «где скучал Евгений» (Онегин), где

кался «рыцарь на час», где терзали себя сомнениями Гамлеты Шигровского уезда, и где проводили время в разговорах Агарин (из поэмы «Саша») и Ракитин из драмы Тургенева «Месяц в деревне».

Значение своего последнего слова подчеркивает и сам поэт в замечаниях, брошенных мимоходом:

«Передо мной проходил целый мир, целый быт, который скудел, дробился, а теперь уже умирает, так что, может быть, через каких-нибудь 50 лет *его будут знать только по нашим рассказам*... (1—75).

Для него все эти усадьбы и хуторки, пристройки и флигельки только «вчера», там — «тлен», там даже — «запах тленья», там — «даже моль недолго наживет» («Тлен». III—29).

Таких стихотворений, как «Мать», «Тлен», у Ив. Бунина рассеяно множество во всех его томах, начиная с 1887 г.

«На память» автора «за какие-нибудь 20 лет» история подготовила материал для этой поэмы или для целого ряда небольших поэм, на которые *раздробилась* величественная эпопея старого барства, *раздробилась*, подобно тому, как прежние поместья *раздробились* на «мещанские хуторки» и «ястребиные гнезда новых помещиков», подобно тому, как прежний *целый быт и целый мир* на глазах автора «дробился, скудел и умирал».

Широкая, разгульная жизнь отлетела от барской усадьбы с огромным поместьем, с настоящими помещичьими службами, с садом в 20—30 десятин, с величавым Чбарским домом, украшенным колоннами на главном фасаде, с дворней, псарней, тройками, верховыми...

Пришел конец и сельскому старостевскому благополучию мелкопоместных — разных домовитых тетешек.

Склад дворянской жизни «стал сбиваться на мещанский».

Поэт ведет нас в царство мелкопоместных, обедневших до нищеты и чахнувших старых деревушек, ведет в царство, в котором сам он провел детство, отрочество и юность...

Бродя по свету, выгнанный из дома
Нуждой и скукой, часто вспоминаю
Я собственное детство: просто село
Оно в степи, среди лошин и пашней,
Среди таких же голых косогоров,
Как вот на этом тракте; много тихих,
Печальных детств зачем-то расцветало
И расцветает не раз еще в безлюдьи
Степных полей; мне тяжело любить их.
Но как забыть родное?

(Т. II—192. «Бродяга».)

Когда вы читаете рассказы Ив. Бунина, похожие на стихи, и его стихи, похожие на рассказы, вы чувствуете почти постоянно, что поэт не может забыть родное ни в Палестине, ни в море — «в стороне далекой от родного края», ни в Париже. И кажется, что он не рассказы и не стихи пишет, а вспоминает «собственное детство» и свою «детскую», он видит себя вновь в «заброшенных помещичьих покоях».

Сидишь и смотришь в окна из угла
И думаешь о жизни старосветской..
Ведь, эта комната была
Когда-то нашей детской.

(«Детская».—III—69).

Не о себе ли он написал рассказ «У истока дней», который начинал словами:

«В тумане моего прошлого есть один далекий день, который я вспоминаю особенно часто. Я вижу большую комнату в бревенчатом флигеле на хуторе средней России. Одно окно этой комнаты—на юг, на солнце, два других—на запад, в вишневый сад». (Т. V—45).

Не как посторонний, а как родной этому вишневному саду описывает художник-поэт «царство мелкопоместных».

Он странствует из Лучезаровки в Батунино, из хутора Княжево в усадьбу Кологривово, он навещает «родные палестины».

Здесь еще недавно так умела принять гостей домовитая тетка, там когда-то затевал шумные охоты шурин... Теперь... жизнь отошла от родных палестин. «Темен тихий флигель».

«Навис потолок, обвалились углы, повсюду скрипят под ногами полы и пахнет печами... Заброшен, забыт, на веки забыт он, родимый наш дом». «Над домом реет тленье» (3—68).

Всюду заброшенные, одичалые усадьбы, темные флигельки, темные пустые комнаты с разноцветными окнами и стеклами и вишневый сад... Запущенные сады, пересыхающие и пересохшие пруды... Всюду безлюдье и тоска, тишина и запустение... Господа перемерли, уехали в столицы, «на теплые воды». Изредка, ненадолго, заглядывают в старый дом, заезжают провести лето на даче, а к осени—снова из этой пустыни к «людным оазисам». В разоренных, покинутых, холодных гнездах остаются только «забытые» и «заброшенные»,—там могут жить только «байбаки», «фантазеры», да «новый помещик», обративший поместье в «ястребиное гнездо». Но вы посмотрите на этих бывших дворовых, на этих бывших господ—разве они живут? Это—призраки прошлого, они вспоминают о «прежнем», о «невозвратном», о «вчера»... Они ничего не ждут!

За окнами снега. Степная гладь и ширь,
На переплетах рам—следы ночной пурги..
Как тих и скучен дом! Как съежился снегирь
От стужи за окном!. Но вот слуга. Шаги.
По комнатам идет седой костлявый дед,
Несет вечерний чай.. «Опять глядишь в углы?
Небось, все писем ждешь, депеш, да встафет?
Не жди, ей не до нас. Теперь в Москве—балы»..
Смутясь, глядит барчук на строгие очки,
На седину бровей, на розовую плешь.
— Да нет, старик, я так... Сыграем в дурачки,
Пораньше ляжем спать... Каких уж там—депеш..

(Т. IV—38, «Дядька»).

Тем же настроением покинутости и обреченности на гибель исполнено прекрасное стихотворение «Одиночество», которое кончается то-скливым аккордом:

Что-ж, камин затоплю, буду пить..
Хорошо бы собаку купить...

(Т. III—18).

Ивана Бунина иногда совершенно ошибочно называют «певцом дворянских усадеб». Он не воспел дворянскую усадьбу, а *отпел, отпел* он «барчука» еще до революции 1905 г. Он сам назвал свои поэмы запустения—эпитафиями, он даже написал под заглавием рассказа «Руда» слово «эпитафия», он сказал последнее слово о вчера и сказал его с какой-то нежной грустью.

Ив. Бунин сказал свое последнее слово о нашем вчера, но он же заговорил, хотя и смутно, о грядущей смене. Он с 14-ти лет увлекался народничеством, одно время примыкал к толстовцам, потом стал работать в марксистском журнале и одно время сочувствовал марксизму. Он совершенно лишен Некрасовского протеста и тургеневской мечты... Он любит кроткое смирение тишины и увяданья. Герой его поэмы последний дворянин, не живет, а *доживает* свои дни, «покоряясь грустной участи своей» и ожидая смены в социальных отношениях:

Покоряясь смене, одиноко
Мы уходим... Скоро догорит
Наш закат... Но день уж недалеко,
Он других улыбкой озарит.

(II—138).

Когда-то бабушка Ненила в «забытой деревне» Некрасова в желую минуту любила помечтать: «вот придет барин, барин нас рассудит». О барине говорила вся забытая деревня... Барин все не ехал. В конце XIX столетия крепостническую, господскую, барскую усадьбу сменила забытая усадьба, покинутая, опустелая, и уже не бабушка Ненила ждет барина, а покорившийся и покорный, обедневший, демократизированный скиталец из дворян, не бывший в своем покосившемся флигеле, ждет нового хозяина, барин ждет пришествия мужика.

Пора родному краю
Сменить хозяев в нашей стороне.
Нам жутко здесь. Мы все в тоске, в тревоге,
Пора свести последние итоги.
... Часы стучат, и старый дом беззвучно
Мне говорит: «Да, без хозяев скучно.
Мне на покой давно, давно пора..
Поля, леса, все гложет без заботы..
Я жду веселых звуков топора,
Жду разрушенья дерзостной работы,
Могучих рук и смелых голосов!
Я жду, чтоб жизнь, пусть даже в грубой силе,
Вновь расцвела из праха на могиле.

Како этот новый хозяин, говорят намеками рассказы «Руда», «Сны», «Золотое дно».

Тишина пересыхающего пруда, тишина полей, тишина «хоть отбавляй» прерывается интересным диалогом между кучером Корнеем и баринном.

- Живем пока.
- То-есть, как «пока»? А потом что ж?
- Потом,—что бог даст... Все что-нибудь будет.
- Что же?
- Да что-нибудь будет... не век же тут сидеть, чертям оборки вить. Разойдется народ по другим местам, либо еще как.
- А как?
- Там видно будет,—отвечает Корней уже совсем хмуρο.

(Т. V—44).

После революции 1905 года Ив. Бунин попытался показать не только барина, но и мужика, идущего на смену барину, в большой повести «Деревня» и в коротком очерке «Ночной разговор». Получалась мрачная безотрадная картина. Он написал свою повесть о деревне «Дурновке», что в 5 верстах от станции *Воргола*, как художник-натуралист... Деревня названа *Дурновкой* потому, что там свила прочное гнездо *дурная болезнь*. Художник после революции 1905 года уже не ждет нового хозяина. Уже началось в душе дворянина разочарование в мужике, и хотя он подчеркивает, что дает, без всякой слезливой жалости, с подлинной жизни верный список, но субъективное настроение чувствуется в каждой строке. Творец поэмы запустения, посвященной *пустыни*, пришел к прозаической *пустыне*, которую он увидел с полуразвалившегося крыльца своего флигеля. «Сумеречный туман,—пишет он,—скрывает беспредельные поля, всю эту великую пустыню, с ее снегами, лесами, селениями и городами — царство голода и смерти». И. Бунин забыл в своем великодушном очерке «Беден бес», о своих «Снах». Его сны стали кошмаром, он рассказал о вырождении народа, от преклонения перед Платоном Каратаевым, боясь «сентиментов», он привел к гниющему дурновцу, привел в деревушку, которая обречена на гибель, и рассказал о ней устами Кузьмы Красова, который видит только черное. Страшный в своей обыденности быт в черной нищей деревушке, населенной не просто дурновцами, но дурными людьми, Ив. Бунин обобщает. Вместе с Кузьмой Красовым он уверяет, что «говорит не о дурновской, а о *всей русской земле*»...

Беспросветна повесть «Деревня», но еще беспросветнее очерк «Ночной разговор». Здесь художник поставил лицом к лицу юного мечтателя гимназиста-народника и настоящих «подлинных», не книжных мужиков. Ив. Бунин захотел охладить пылкого мечтателя и показать ему трезвую правду. Гимназист—невольный свидетель ночного разговора четырех мужиков. Из них—один убийца, другой тоже убийца, третий оманит, четвертый тупица... Темнота, некультурность, зловолие, несущееся из оврага к барскому дому, все должно отрезать мечтателя... Мало было жизни, мало было чуткости и беспристрастия в этом подборе полулюдей, у которых вместо ногтя звериный коготь. Это была злая гримаса безрелигиозности, хотя «Ночной разговор» тоже преподносили

в качестве объективного обобщения. Когда я в резкой рецензии отметил эту тенденциозную беспросветность, почтенную в реакционере-сановнике, но непостижимую у большого художника, И. Бунин решительно протестовал в беседе со мной против моей оценки; в ответ на его протест я сказал ему тогда же (это было в 1912 г.), что он не верит в народ и будущее России. Еще до революции 1917 г. от произведений поэта, посвященных усадьбе и деревне, веяло полнейшей безнадежностью. «Гибнет усадьба, но гибнет и деревня, и хозяина нет и не будет»— вот тот вывод, который слишком подчеркнуто выступал в обоих произведениях, нашумевших в печати.

После революции 1917—18 г.г. Иван Бунин эмигрировал за границу.

Если после революции 1905 года нежная грусть Бунина перешла в нудную хандру—в «ночной разговор», то в революционный период 1917—21 г.г. его хандра перешла в брюзжание «барчука», полное ненависти к мужицкой России.

ЧТО ЧИТАТЬ?

Бунин, Ив. Собр. сочинений в 12 томах. Изд. Маркса (1915 г.). Прочсть «Листопад», «Антоновские яблоки», «Чернозем», «Сны», «Суходол», «Байбаки», «Деревня», «Беден бес», «Ночной разговор».

БИОГРАФИЯ:

Венгеров, С. Энциклопедический словарь Брокгауза I. Автобиография. Сборник Фидлер. «Первые литературные шаги».

КРИТИКА:

Львов-Рогачевский, В. Поэма запустения. «Сово», 1910 г., № 1,

ГЛАВА IV.

Граф Алексей Толстой.

(1882)

Бытописатель медвежьих углов. Деревенское и городское. Писатель-анекдотист.

Граф Алексей Толстой тесно связан с дворянскими родами и дворянскими гнездами, с дворянским уклоном и воспитанием. Об этом красноречиво свидетельствует напечатанная им в 1923 г. «Повесть о многих превосходных вещах (Детство Никиты)». Эта повесть примыкает к «Детству» Л. Толстого, «Запискам Багрова-внука» И. Аксакова, хотя значительно уступает им по глубине переживаний. Мальчик Никита менее интересен, чем герои Л. Толстого и И. Аксакова. Уже в детстве было ясно, что из Никиты не выйдет ни яркий мыслитель, ни большой человек, ни крупный деятель. Художник выступил через 20 лет (1907 г.) после первых стихов Бунина с рассказами, романами и стихами. Он не поет уже поэму запустения, а рассказывает с подчеркнуто

старомодной манерой анекдоты о медвежьих уголках Заволжья, где остались в своих наследственных вотчинах живые ископаемые—старинные люди, живут, как зубры в Беловежской пуще, живут в стороне от больших городов, в стороне от культуры, от духа времени. От всех этих преданий и воспоминаний старомодных тушешек и дядюшек, генералы и генералов, которые все в прошлом, ветет чем-то забытым, не настоящим. И когда читаешь рассказы и романы Толстого, как-то еще более ярко чувствуешь нынешнюю, городскую Россию.

В романе «Две жизни» А. Толстой сопоставляет два мира—город и деревню, два стиля и два характера. С одной стороны, проходят перед вами старосветские и старомодные, грузные, медведеобразные фигуры—Репьевы, Коровины, Тургеневы, «земляные люди», деревенские души, для которых Петербург—Вавилон. С другой стороны, мелькают-порхают люди—«птицы», давно перелетавшие с коровинским «сиденьем», давно «съехавшие» с земли, давно покончившие с миром преданий, легенд, старых заветов и стильных вещей. Для этих дворянских сынков, выпорхнувших из дворянского гнезда, для петербургских, ветром подбитых светских хлыщей, вроде Смолькова, все это «стародворянское»—несвоевременно и неудобно, как старая мебель, например. Но старой дворянской культуре они, последние, не умеют противопоставить ничего нового, прочного. Они не пересозданы, а переверканы городом. Лживые и ничтожные, поддержанные и тщедушные, они веселятся в Париже, и Петербурге или на теплых водах; они не умеют ничего создавать, они умеют только перехватить и проесть. Они не живут, а прожигают «жизнь, испорченную, как крыло тронутого рябчика».

Со своими модными шляпками и салонными разговорами они странны и нелепы в старинной усадьбе среди старомодных Репьевых и Образцовых. Залетают они на курьерском в медвежий угол, где живут «из века в век», залетают из столицы, где они мелькают, как минуты. Когда художник ставит лицом к лицу Репьева и Смолькова, Сонечку и Муньку Варвара, Коровинных и Синицыных, — получается резкий контраст. Коровин «сел на землю», да и сидит на ней до смерти, а умрет—тоже в землю отойдет. Синицын «весь вот так ходунюм и ходит». «Вы земляной человек, а я—современная плесень», рекомендует себя порхающий Синицын неподвижному Коровину.

При столкновении городского и деревенского, расчета и мечты, шумной бедоты и медвежьей неповоротливости, зарождается драма деревенской наивной души. Сонечка, мечтавшая о герое с «черными, честными глазами», любившая тургеневский роман «Вешние воды», Сонечка чистая, наивная, деревенская, становится в одну неделю женой столичного фата, пошляка и альфонса. В лице Смолькова представлено то новое, городское, которое, как плесень, съедает старину. Другой новизны А. Толстой не знает. Деревня, это—старинный стиль, город, это театральная фраза. Все симпатии художника на стороне деревни.

В этой деревне он намечает два основных типа: Репьевы и Образцовы. Одни хотят жить по правилу, они патриархальны, честны,

тверды, хранят преданья старины глубокой и срослись с почвой. В них сидит зверь, животное, они это чувствуют и всячески стараются «обуздать себя», обуздать других. Илья Леонтьевич в моменты просияния приходит к заключению, что надо «переменимся», «сейчас же надо начать любить»... Но все эти перемены, самообуздания и попытки любить, жалеть, кончаются каким-то нелепым самоудурством, пародией на воскресенье толстовского Нехлодова.

Другие не похожи на Репьева. Они любят «пожить власть», как Андрюшка Образцов или Мишука Нальмовы. И те, и другие не приспособлены к жизни. По словам крестьян, страдающих от нелепого самодурства Репьева, сжегшего усадьбу и себя, «барин перевелся». О том, как переводился барин, и рассказал Алексей Толстой.

«К полету фантазии дворянские дети только и способны»,—грустно жалуется один из героев. Этот полет фантазии, это любованье красками прельстило читателей Алексея Н. Толстого. И пока он не делал никаких выводов и просто рисовал, как живописец, просто смотрел в окно и любовался гаммой красок, зеленым кафтаном Нальмова и лиловым платьем генеральши, он приносил с собой аромат деревни, аромат поля... Его живопись, залитая солнцем и пропитанная воздухом, радовала и самого художника. Но для романа—живописи, красок и звуков—полета фантазии слишком недостаточно. Надо осмыслить жизнь, и здесь анекдотом, старинным портретом, преданием старины не отделаешься.

Кроме той старины и той дешевой новизны, о которых рассказал нам художник, в жизни замечается глубокий процесс. Легенды и предания разрушаются, рождаются новые образы. Этих новых образов не умеет видеть художник-романтик, влюбленный в стародворянский быт, художник, увидевший в городе только дворянских хлыщей, художник, не заметивший мятежных ликов города. Вот почему творчество А. Толстого напоминает нам антикварный магазин, куда интересно зайти в шумном городе и окунуться на миг в старый быт и старый стиль отжившего. В лице Ивана Бунина и Алексея Толстого вспыхивает прощальным светом дворянский период. Алексей Толстой также эмигрировал в Париж во время революции 1917—22 г.г. Там он описывает свое «хождение по мукам», совершенно не понимая новой России.

Художники-выходцы из дворянского гнезда в своем творчестве показали обреченность опустелых и одичавших дворянских гнезд. Они ждали смены, хозяина, но когда смена пришла, в грозе и буре они оба увидели только эксцессы, только черное и мрачное, и не сумели оценить громадности исторически неизбежного переворота и упразднения отжившего класса, который, именно, был отпет. Они оказались прикрепленными корнями своей души к уходящему прошлому, хотя каждаым образом своим многие годы пели отходную тому прошлому. Они не захотели понять, что как ни мучителен для ныне живущих процесс ломки и перестройки, но эта ломка неизбежна и к прошлому возврата нет. Впрочем, в своих выступлениях 1921—23 г.г. А. Толстой порывает со своим эмигрантским настроением, напечатав в советской прессе свое письмо, исполненное глубокого лиризма, о кровной связи его с Россией.

«Красная Новь» напечатала его утопический роман, и советская журналистика зачислила его в «попутчики».

ЧТО ЧИТАТЬ?

Толстой, А. Н. Сочинения, т. 1, 2 Изд. «Шиповник»; т. 3, 4, 5, 6, 7, 8. Изд. Книгоизд. писателей в Москве, 1913—16 г.г.
«Азлита», «Красн. Новь», 1922—23 г.г., т. 1—2.
«Повесть о многих превосходных вещах. (Детство Никиты)»
Писатели об искусстве и о себе. Сборн. статей. Изд. «Круг», 1924 г.

КРИТИКА:

Чуковский, К. Портреты современных писателей (А. Толстой), «Русск. Современник», 1924 г., № 1.
Горбачев, Г. Очерки современной литературы. Госизд. 1924 г. Ленинград. Глава 2. Сменовеховцы в художественной литературе. А. Н. Толстой до революции и во время революции.

ГЛАВА V.

Борис Зайцев.

(1881).

Автобиография Б. Зайцева. Скитальцы и бездомники. Основное настроение. Тишина, призрачность и туманность. Основа мистики Б. Зайцева.

Борис Зайцев является видным представителем увядшей дворянской культуры. В VIII книге «Русской литературы XX века» под редакцией С. А. Венгерова автор «Тихих зорь» сообщает о себе следующее:

«Родился 29-го января 1881 года в Орле. Отец мой Константин Николаевич, по профессии горный инженер, из дворян Симбирской губ. Происхождение нашего рода — татарское; имеется и примесь польской крови. Мать моя, Татьяна Васильевна, — дочь малоросса и великороски. Детство (до 11-летнего возраста) я провел в Калужской губ, где отец служил на заводах, и частью в имении под Калугой — в атмосфере приволья и самого доброго к себе отношения со стороны родителей... Одно из главных влияний детства — *постоянное общение с природой и охота* ¹⁾. Домашнее образование (гувернантки) сменяется гимназией. Годы средней школы прошли в Калуге, где в 1898 г. я кончил реальное училище. Затем учился в Москве в техническом училище, откуда в 1899 году был уволен за участие в беспорядках. Был студентом горного института. Стремясь в университет, сдал в 1902 году экзамен по древним языкам и попал на юридический факультет Московского университета, но его не окончил. Этот период могу характеризовать вообще, как время метания (пока не определилась деятельность литературная 1905—1906 г.г.). Первые литературные опыты относятся к возрасту 16—17 лет. Первая напечатанная вещь — рассказик «В дороге» («Курьер», июнь 1901 года). Ход литературного развития приблизи-

тельно таков: начал с повестей натуралистических; ко времени выступления в печати — увлечение так называемым импрессионизмом, затем выступает элемент лирический и романтический. За последнее время чувствуется растущее тяготение к реализму. Из литературных симпатий юности (и до сих пор) самая глубокая и благодарная — Антон Чехов. Первые шаги в литературе проходят под покровительством Леонида Андреева, в то время члена редакции газеты «Курьер» В начавшейся тогда борьбе модернистов с представителями дореволюционной литературы стоял за первых и участвовал преимущественно в их изданиях, но держался *несколько в стороне*. В складе мировоззрения большую роль сыграл Владимир Соловьев. Поклонение Пушкину пришло позднее всех из влияний русских писателей (Гоголь, Толстой, Тютчев, Тургенев, Чехов). Среди поэтов Запада — Данте, Гете и Флобер. Не могу не прибавить, что одним из крупнейших факторов духовного развития было: путешествия в Италию и страстная любовь к итальянскому искусству, природе и городу Флоренции. Не боясь преувеличить, автор этих строк мог бы сказать, что *имеет две родины и какая ему дорожке — определить трудно*.

Эта краткая автобиографическая заметка дворянина-интеллигента, «державшегося всегда *в стороне*» от борьбы, мистически настроенного художника, влюбленного в природу, в старую Москву, в древнюю Флоренцию, помогает нам живее и ярче представить себе образ этого ученика Толстого, Тургенева, Пушкина, Тютчева и Чехова. Если Л. Толстой ооздал эпопею старого барства, И. Бунин — маленькую поэму запустения, Ал. Н. Толстой — смешной анекдот, который после вторичной революции 1918 г. стал у писателя, тоскующего по России, анекдотом трагическим, то Б. Зайцев дал нам нежную мистическую элгию. Эта элегия говорит о *призрачной усадьбе*, об одиноких тоскующих людях. В элгии звучит нежно грустная молитва: «о кораблях, ушедших в море, о всех забывших радость свою», о спасении плавающих, путешествующих, недугующих, страждущих, плененных, у которых нет своего угла на свете и которые не знают, где преклонить свою главу. «Полковник Розов», «Сны», «Усадьба Ланиных», «Тихие зори», «Дальний край», «Земная печаль», «Путники» — таковы заглавия его книг и центральных рассказов-элегий. Все главные герои Б. Зайцева носят на себе печать элегических настроений. «Душа моя — элизium теней» — каждый из них может сказать о себе: и Ахмаков, и Казмин («Путники»), и Алексей Петрович («Тихие зори») и тихий Петя («Дальний край»). Все они склонны к минору, к меланхолии, к чеховским настроениям, сумеречным и осенним. «Их грядущее не манит, им прошедшего не жаль». Это люди — «с разгромленной душой и без надежды на будущее». Обычно они подавлены и расстроены. В самые светлые минуты они мечтают о далекой, голубой звезде, о дальнем крае, об Италии — этом элизium красоты... «Мы все, как в пустыне» — могут повторить вместе с Ахмаковым и Казминным все эти «путники», все эти «бездомные» и «Франциски Ассизские», разъезжающие по России и по Европе «не по делам». «В пустыне, где я живу да путаюся» — точно откликается помещик Ковалев в рассказе «Осенний свет» (VII, стр. 119). — Да кто вы

¹⁾ Курсив везде наш. Вл.—Р.

такой?—спросила Елена своего случайного спутника Казмина, с которым встретилась в вагоне («Путники», кн. VII).

На странный вопрос странной странницы Елены Казмин отвечает: — Я — никто. Путешественник («Путники», т. VII, стр. 26).

Елена сидела и имела вид неприкаянной, какой-то неустроенной женщины...

— Вы шальная головушка,—сказал Казмин. — Очень неосновательное существо.

Елена положила руки на стол, голову на-бок, на руки и глядела на него зеленым тусклым взором.

— Головушка, головушка... — она потрогала себе пальцем голову,—а куда мне ее девать?

Неожиданно для себя одинокая Елена едет со случайным спутником к его знакомому Ахмакову, одинокому чудаку, который умирает, покинутый близкими, на руках этих посторонних, но родных ему по духу чудачков. «Как и предполагала, на другой день утром, одевшись попроще, Елена ушла с партией странниц, где были знакомые из имения бабушки. Шли они к Тихону Задонскому. Елена простилась с Казминым просто, по-дружески, но сдержанно. Оба знали, что у каждого свой путь,—и если они встретились, то лишь на минутку, чтобы разойтись навсегда. Но как товарищи по общему делу, пожелали они друг другу добра» (VII, стр. 43). В этих строках основная тема всех произведений Бориса Зайцева с его странными, милыми и тихими странниками, путниками, неприкаянными и неустроенными, для слуха которых смешно и нелепо звучат слова «хозяйство», «по делу»... У них свое «общее дело», эти деклассированные дворяне, интеллигенты без хозяйства, без дома и без приюта идут к Тихону Задонскому, идут к Франциску Ассизскому, исполненные тихой и нежной грусти и освещенные прощальными «Осенним светом», «под всегдашним покровом голубой мечтательности», ненужные всякой хозяйственной и благоустроенной жизни, чуждые всякого трезвого, делового расчета. Невольно вспоминаешь чеховский рассказ «На пути», читая Бориса Зайцева. У всех героев Бориса Зайцева мистический уклон, весь мир для них одевается дымкой тумана, и кажется Ковалеву («Осенний свет») все совершающееся кругом фантазмагорией и *миражем*, «медленно проходящим в жизни *призраком*».

Сама природа, деревья, усадьба, древняя Москва, возлюбленная Италия, с неумирающей красотой прошлого, встают перед вами в осеннем свете угасания, над всем элегично и молитвенно-кротко звучит «свете тихий» Бориса Зайцева. И если все эти Алексей Петровичи («Тихие зори»), Миши («Миф»), Крымовы («Деревня»), Пети («Дальний край») по-чеховски женственны и пассивны, то и пейзажи художника, и его Москва, и его Венеция точно воплотили душу блоковской прекрасной дамы: «Женственно молодые деревья, первая весенняя зелень, сумерки в апреле».

Вместе с женственностью веет от пейзажа схематичного, рафаэлевского хрупкостью и призрачностью... Под кистью художника затихает шум зримоного города и на фоне тихих зорь и угасания чахо-

точного Алексея Петровича Москва становится призраком. «Внизу под ногами был переулочек, тихий и старый. Налево в нем подымалась церковка, почти до той же высоты, на какой были и мы. Она тоже была старая и смиренная церковь; сейчас, в зачинавшемся оранжевом полусумраке, она вычрчивалась тонким и благородным силуэтом на небе, и в этой русской ее незаметности, в пирамиде над колоколами, в городках, глубоко ухидивших в пирамиду—было что-то великое, зататарское; почти черные июльские липы охватывали ее кольцом; они цвели, их сладкий запах шел оттуда струями и растекался по переулочку» (т. I, стр. 29)..

Былым, далеким, усадебным веет от Зайцевской Москвы, пропитанной сладким ароматом цветущих лип.

Рассказ «Тихие зори», с описанием тихой и смиренной, призрачной Москвы (которая, как «Мертвый Брюгге» Жоржа Роденбаха, становится усыпальницей Алексея Петровича), ведется от лица его друга, который детство провел в «старом-старом» дворянском гнезде, над русской рекой, под мягким русским солнцем.

К тихим зорям, к тихим настроениям, к уединенным мечтаниям о нездешнем ведет нас тихий художник, высоко-культурный, талантливый, хотя и однообразный. Он, несомненно, выделялся из целого ряда художников своими первыми тремя томичками рассказов и вписал свое имя в историю русской литературы. Его последующие IV, V, VI, VII томы, вышедшие в «Книгоиздательстве писателей» в Москве, уже не представляют прежней ценности. В них нет прежней новизны. В рассказах Б. Зайцева наиболее ярко запечатлено выражение пережитой после 1905 г. минуты.

Первый томик (1906 г.) в 100 страниц с девятью рассказами-миниатюрами сразу выдвинул Бориса Зайцева на видное место. Поэт-лирик привлек к себе симпатию, стал близким читателю, а его томик попал на полку рядом с книгами, которые перечитывают.

«Тихие зори», «Миф», «Священник Кронид», «Волки»—все эти сжатые, точно сгущенные, проникнутые глубоким настроением произведения западали в душу, заражали нежною любовью к природе, тихою грустью о чем-то невозвратном. Вспоминались невольно бледно-зеленые тургеневские акварели, веело от них усталостью тургеневского «Довольно», да и вообще было что-то тургеневское в этих рассказах-стихотворениях, согретых лирическим волнением, в этих возрожденных тургеневских «Призраках».

И недаром в своих позднейших рассказах («Жемчуг», «Мой вечер», «Заря») Борис Зайцев часто вспоминает об И. С. Тургеневе, а в повести «Заря», из детских лет, которая носит явно автобиографический характер, он рассказывает, что первая книга, которая глубоко взволновала мальчика Женю, была «Первая любовь» И. С. Тургенева. Мальчику казалось, что у ног Зинаиды, героини «Первой любви», он умер бы с гордостью и радостью.

Можно думать, что эту великую радость пережил и запомнил навсегда Борис Зайцев, благоговейно влюбленный в любовь. В его творчестве «виденье-Зинаида», занимает большую роль, в особенности, в его

позднейших произведениях («Миф», «Любовь», «Верность», «Актриса», «Жемчуг», «Мой вечер» и т. д.).

Нужно признать, что после И. С. Тургенева, рыцарски верного своей любви, никто с такой чистотой, нежностью и некоторой старозаветностью не пишет об этом чувстве в наше время, как Борис Зайцев.

У И. С. Тургенева — бесконечное разнообразие женских лиц, у Бориса Зайцева запоминается навсегда одно женское лицо, к которому он постоянно возвращается после «Мифа», как Данте Габриель Россети к своей рыжеволосой возлюбленной.

Сияющая Лисичка, Рыжик, Солнечная женщина. Магистр любви и наслаждения, Царевна, какое-то мифическое золотисто-рыжеватое существо — возлюбленный образ Бориса Зайцева. Эта слишком шумная, но милая, преданная женщина, слишком земная, является контрастом к тихому, слишком неземному герою Б. Зайцева. Художник-одиночка всегда верен свей прекрасной даме, чуждой совершенно мистического призрачного налета.

После первого томика, выдержавшего в короткое время несколько изданий, последовали второй (1909) и третий (1911), потом появился роман, но уже не было прежнего очарования.

Только Аграфена останавливала внимание, это была жизнь женщины, точно написанная в параллель к драме Л. Андреева «Жизнь человека». В этой жизни главную роль играла любовь. Но как не похожа эта крестьянка Аграфена, покорная и смиренная, на Веренею Сейфуллиной.

То, что появлялось после первого тома, было что-то вялое, приторное; что хорошо было, то уже встречалось в первом томе, что еще не встречалось — было нехорошо.

Сладостный сладкий аромат струился от всех этих сладчайших рассказов: «Жемчуг», «Мой вечер», «Актриса» и от драмы «Верность»...

И во всех этих произведениях благоухали гиацинты, липы, акации, черемуха, струится «тихая сладость роз», и от полей веет «летним медным духом». Когда в драме «Верность» герой беседует с девушкой, которую начинает любить, он ставит рядом с ней корзинку гиацинтов. Константин Иванович любит эти цветы, как швейцар из рассказа «Сны». Вот он задумался о своей любви:

«Наклоняется к цветам. Гиацинты пахнули сладко, пьяно... но от них сердце болит еще сильнее».

Этот сладкий, пряный, назойливый аромат кружит голову во многих произведениях Бориса Зайцева и, в особенности, в его неудачном, неладно скроенном и на живую нитку сшитом из разных лоскутьев романе, уносящем нас от этой действительности к иной действительности бурной эпохи, к тихим религиозным настроениям. О романе «Дальний край» мы будем говорить в другом месте.

Уже в первых рассказах Бориса Зайцева, очень вдумчивого стилиста, при внимательном чтении, бросалась в глаза некоторая искусственность в подборе эпитетов: рассказ «Миф» был написан в золотых тонах, рассказ «Черные ветры» был написан в черных и темных тонах

и оттенках. Уже тогда порой вместо сгушенности настроения получалось однообразие. Читашь коротенький рассказ, «короче воробьиного носа», а кажется, что пред тобой длинная вещь, которую никак не кончить. Когда Борис Зайцев перешел к большим, сравнительно, вещам, однотонность и приторность стали бросаться в глаза.

С каждым новым произведением после 1905 года, а в особенности после 1917 года, сдувалась грусть и мистичность произведений Б. Зайцева, его земная печаль, и все чаще и чаще вставала далекая, глубокая Италия, и все глубже разрабатывалась тема о тиете земного, и все меланхоличнее и безотраднее становился тон рассказа.

Борис Зайцев начал свои рассказы с 1901 года. Томики его рассказов, тонкие и хрупкие, появились после революции 1905 года, но от всего, что он писал и пишет, веет «старым-старым», давно прошедшим. Из «старого-старого» дворянского гнезда, из туманного детства плывут паутины, и сквозь туман, сквозь осеннюю золотую паутину глядят на вас все эти усадьбы «Лисики», «Кочки», сквозь туман бредут без надежд впереди все эти путники и бездомники, все эти московские итальянцы и итальянские москвичи. Приглядишься к ним и узнаешь прежнего питомца дворянской культуры, вечного скитальца, вечного лишнего человека, отравленного чеховской безнадежностью. «По Европе развезжающий», «здесь и там везде чужой», живет он, «красоту боготворя», чуждый современности, борьбы, общечеловечности в годы величайшего подъема. Это не Мишука Алексея Толстого, не одичавший житель медвежьего угла, это — высококультурный европеец, чеховски тонко чувствующий интеллигент, сохранивший еще возможность развезжать «не по делам», но утративший последние соки жизни, потерявший под ногами почву. Усадьба стала прошлым, легендой, мифом, призраком, призрачной стала и жизнь путешествующего русского потомственного барина, бездомника, иронизирующего над «хозяйством», над «благоустроенными», и философствующего в духе Владимира Соловьева (см «Голубая Звезда») и мечтающего, как чеховская Соня из драмы «Дядя Ваня», отдохнуть где-то в ином мире, увидеть небо в алмазах, услышать ангелов.

В элегическом очерке «Земная печаль» в сжатой схеме рассказана история усадьбы, которая стала призраком. «Если вспомнить, кому принадлежало это поместье,— пишет Б. Зайцев,— придется отойти века на полтора. Именем, сельцом при нем и несколькими усадьбами в соседстве владели князья с фамилией громкой. Ныне осталась одна фамилия, а богатства разбрелись, и ничто не указывает, что две деревни, в пяти верстах одна от другой, были одно. А тех князей дальний потопок с той же громкой фамилией служит околоточным в губернской поллиции... «Время героических помещиков прошло. Отошли барские заставы, новый век наступил. Усадьба перешла к разночинцу, того больше, к актеру»... И вот, попавши в такую усадьбу после актера Борисоглебского, философ-дворянин думает о тленности и призрачности всего земного. И говорит духовный сын усадебной культуры с философски-обломковской покорностью, говорит тихо и нежно, как тургеневский Лаврецкий:

«Возвратясь в свою комнату, взглянув на дорогие портреты, дорогие книги, тоже с усмешкой подумаешь, что, быть может, через тридцать лет твоим Пушкиным будут подгаливать плиту, страницы Данте и Соловьева уйдут на кручение цыгарок. Тогда летописец скажет слово и о твоей жизни. Какое это будет слово, кто знает» (т. VI, стр. 223).

Здесь, в этом очерке, нет героя, здесь просто «земная печаль» автора, печаль, родившаяся под сенью «старой-старой» усадьбы, которая свой героический строй сменила на элегический, свой мажор заменила минором. Корни этой печали ясны вполне...

Той же земной печалью, идущей от тех же корней, веет от melancholicского очерка «Бездомный» (т. VI), написанного после революции 1905 года.

«Виктор Михайлович был родом из тех же дворян, что дают земцев, думцев-либералов и в провинции читают толстые журналы. Во время японской войны он заведывал продовольствием и кормил так удачно, что добавил своих денег несколько тысяч».

«Возвратившись на родину, он как раз попал в революцию. Черносотенцы чуть не сожгли его дома и на любимых лошадях, на тройке, ему с братом приходилось спасаться. Он уехал в Париж... Виктор Михайлович — мечтатель, не умеющий вести расходные книги, связан со старой культурой. На войне у него не было канцелярии, «но томик Пушкина, наверное, был». И вот, оторванный от усадьбы, Виктор Михайлович по Европе разъезжает. Попадает в Мюнхен, который ненавидел всегда, и там он занимается археологией, изучает раскопки Трои. В Мадриде вспоминает о самарских покаяниях. В ненавистном Мюнхене, чуждый всем, он умирает... Герой романа «Дальний край», Петя переживает революцию 1905 года и уезжает после революции в Италию, мечтая не о новой жизни, а о дальнем крае.

Герои Бориса Зайцева культурны, либеральны, знают археологию, любят красоту, ненавидят хозяйство, но все они старомодны, несовременны, все они — вне века, вне бурной эпохи, вне борьбы... Лев Толстой активный, мятувшийся ушел из барской усадьбы, пассивные, погасшие герои Б. Зайцева выброшены самим историческим процессом из дворянских гнезд. Все эти бездомники становятся мистиками в силу призрачности своего существования, становятся скитальцами по традиции и неприспособленными к делу по воспитанию.

Все они — в прошлом и все они приходят еще раз напомнить об этом прошлом. После революции 1917—18 годов это прошлое стало уделом летописцев. Оно «погребено и не воскреснет вновь»... Борис Зайцев показал, что в этом призрачном прошлом не было сил для жизни. В 1922 году в июле месяце Борис Зайцев уехал в Италию...

Италия — вторая родина — даст ему материал для таких же поэтических произведений, какими были его «Венеция» и другие итальянские очерки, точно впитавшие в себя золото в лазури и пронизанные от первой до последней строки любовным и нежным лиризмом.

Те писатели-дворяне, которые писали после Бунина, Ал. Толстого и Б. Зайцева об усадьбе, не дали ничего нового и повторяли одного из

них. Тема была исчерпана до дна. Отзвуки первого периода, связанного с дворянским гнездом, постоянно затихают.

Только в творчестве народника И. А. Новикова поэта и беллетриста и Н. Гумилева поэта, уходящий класс дал отзвук настроений наиболее активных групп, левых и правых, связанных с дворянской средой.

ЧТО ЧИТАТЬ?

Зайцев, Борис. 1, 2, 3 тома рассказов в изд. «Шиповник» 1906—8 г.г., 4, 5, 6 тома в изд. Книгоизд. писателей в Москве.

БИОГРАФИЯ:

Русская литература 20 века, под ред. Венгерова в изд. «Мир», кн. 8, стр. 65—66.

КРИТИКА:

Морозов, Мих. Старосветский мистик. Очерки новой литературы. СПб., 1911, стр. 124—158.

Горнфельд. Лирика космоса, в сборнике «Книги и люди», 1908 г., стр. 13—32.

ГЛАВА VI.

И. А. Н О В И К О В.

(1876).

Иван Алексеевич Новиков, как И. А. Бунин, А. Н. Толстой и Б. Зайцев связан с усадьбой, с литературой дворянского периода. По своему языку и пейзажу, по темам, по своему подходу к русской девушке, которая у него умеет сочетать «и чистую страсть... и строгую чистоту, непосягаемую стихию свою». Художник-поэт близко примыкает ко Льву Толстому, а в особенности к И. С. Тургеневу. Не даром он родился в Тургеневских местах, в сельце Илькове Миценского уезда, Орловской губ., недаром детство он провел в деревне, рос в саду, как Тургенев, и саду посвятил столько прекрасных «тургеневских» страниц в своих книгах. Первые годы ученья его были связаны со старинным (древнее Москвы), поэтическим уголком — Миенском, который утопает в зелени садов и по собственному признанию И. А. Н. многие произведения его «связаны с этим городком и вообще с природой и жизнью Средней России». Свежий воздух, природа и народная сказка в устной передаче — вот первые дары его детства, как и детства большинства наших художников: ов-усадбников. И первые книги, которые он жадно читает и прочитывает к 12 годам, это русские классики, при чем любимыми авторами его становятся поэты: Лермонтов, Тютчев и Пушкин, а беллетристами: Тургенев и Толстой. И. А. Н. как ни один из наших писателей, теснейшим образом, связанный с литературной традицией, идущей от классиков, впитал соки творческие лучших наших мастеров. Но есть у него резко выраженный, индивидуальный акцент творчества: на всех его произведениях лежит печать искреннего, подлинного демократизма

и горячей веры в будущее народа, в будущее рабоче-крестьянской страны, несмотря на то, что он по-толстовски относится отрицательно к насилию. «Этот сон среди бела дня приснится разве в России: она молода» говорил он в своем романе «Между двух зорь». Все, что писал И. А. Новиков от 1903 по 1914 г. и от 1917 по 1925 г.г. овеяно этой подлинно демократической без всяких оглядок верой в молодость непочатых, неиссякаемых творческих сил народа и никогда вы не увидите у него на лице барски брезгливой гримасы Бунина при описании деревенского житья-бытья. Не по-бунински, а по-толстовски подходил он к крестьянину.

Об этом красноречиво свидетельствуют его рассказы «Крест на могиле», «Из повести о коричневом яблоке», «Аграфена...», его роман из семейной хроники «Дома Оремовских» «Между двух зорь». Не даром почти четверть века его работа протекает между двумя революциями. Впрочем, революция 1917-20 г.г. им далеко еще не осознана.

Демократический уклон заставляет И. А. Н. поступить в середине 90-х годов в бывшую Петровскую Академию, в которой учился в конце 70-х г.г. В. Короленко. Тот же уклон заставляет его в 1899 г. бросить учебу и уехать на голод, в Казанскую губернию, работать там в исключительно тяжелых условиях. Проболев цынгой, возвращается он в Академию, которую кончает в 1903 г. Поездка на голод позднее отразилась на его первой пьесе «В пути», на его лучшим рассказе «Крест на могиле», рассказе, о том, как голодные татары-мусульмане поставили крест на могиле русского человека самоотверженно положившего жизнь за них в борьбе с голодом.

Студент-петровцу предстояла блестящая карьера ученого, его работа была переведена на иностранный язык, но в 1903 году мы видим его в Киеве, где он отдается работе в течение трех лет на рабочих курсах. Он ведет занятия не по агрономии, а по литературе. В эти же годы он участвует в газете «Киевские Новости». В 1905 г., перед декабрьским восстанием он пишет статью о почтово-телеграфной забастовке, за которую его привлекают к суду, а газету закрывают.

Вот с каким настроением этот не политик и не партизан, но убежденный демократ-общественник пришел в художественную литературу. С 1903 г. он выступает, как поэт, драматург, беллетрист и публицист. Одна из первых книг его в издании известного Скирмунта зовет «К возрождению». Книга уничтожена по постановлению цензуры, а сам автор привлечен к судебной ответственности в 1907 году.

В своих стихах («Духу святому» 1908 г.); в своих романах («Из жизни Духа» 1906, «Между двух зорь» 1909—1914); в своих рассказах «Искания», «Душка», «Аграфена», в своих сказках навелных народных творчеством и Толстым эпохи «Посредника» И. А. Н. выступает, как неореалист. Глубокой философской мыслью, одухотворенностью пропитаны его стихи, пьесы и художественная проза. Не даром же он в юности так увлеклся философией, не столько современной, сколько древнегреческой, тяготея к истокам первой мысли, к ее неповторимой свежести, к человеку, ставшему лицом к лицу с первоосновами бытия.

В его поэзии раннего периода сильное влияние Лермонтова, Тютчева и Фета, а в последние годы все ярче влияние Пушкина. В его художественной прозе порой на ряду с реализмом классиков эпохи расцвета резко выступает мистическая тенденция, указующий перст эпохи упадка, эпохи символистов, и эта тенденция мешает цельности впечатления и эта тенденция сближает его с Борисом Зайцевым.

К одной из своих повестей И. А. Н. взял эпиграфом стихи Фета:

Два мира властвуют от века,
Два равноправных бытия:
Один объемлет человека
Другой—душа и мысль моя.

О двух мирах, о двух зорях постоянно говорит художник, за спиной которого призрачная, обреченная на гибель усадьба, а перед лицом—реальный мир полный движения и борьбы за новое будущее. Распадающийся дом Оремовских по требованию философско-мистической концепции И. А. Н. приводится к «Дому Единственному» и здесь художник только подходит к «Дальному краю» Б. Зайцева и к «Дальному берегу» А. Блока, и здесь образы его абстрактны, неоплодотворены, явно тенденциозны.

Но у И. Новикова реальный, видимый, мир, объемлющий ищущего человека, народ, серую массу торжествует над абстрактною неоплодотворенною мыслию и разрушает цепи навязанной тенденции. И часто хочется прервать мистическую философию художника и его героев приват-доцентской складки первыми строками «Из повести о коричневом яблоке»: «Я пробудился от упавшего на мое лицо захолодевшего от легкой росы тяжелого яблока. Пробуждение это было, как нельзя более кстати и наполнило душу отрадным чувством освобождения».

Если Б. Зайцев все крепче связывается со своим дальним краем, со своим иным, мистическим, потусторонним миром, то Новиков с его демократизмом, с его тягой к Пушкину в последние годы, с его любовью к древним философам может и должен уйти от своей мистической тенденции, только бы он почувствовал почву под ногами в своей обновленной стране, только бы он отрешился от своего приват-доцентского подхода к жизни. Толстовская тема об «уходе» из дома Оремовских, из старой усадьбы,—одна из основных тем И. А. Новикова. Это уход от фальши, усложненности и усложненности к простоте, к природе, к простым полям, в сад, где зреют коричневые яблоки, и где человек ближе к звездам и правде.

Приват-доцент «Из повести о коричневом яблоке» в поисках «только правды» уходит от отжившего барского уклада и поселяется в шалаше простым караульщиком в саду и отдается горячему, непосредственному чувству к простой девушке.

Чем же объясняется этот уход?

«Уход мой от всех близких людей в эту глушь и тишину,—говорит приват-доцент,—был хотя инстинктивным, но правильным, нужным. Бросил я все и нанялся караульщиком в Комчатовский сад—не по каким-нибудь высшим соображениям философским, или моральным после

сложности внутренней жизни моей, в которой грозило мне окончательно запутаться и не свести концов с концами, просто мне захотелось простора, звездного неба над головой сквозь узловатую сеть ночных, чуть тревожимых дуновением ветра ветвей и, главное, тишины, благословенного дыхания мудрости, простой и глубокой.

Почему я ушел именно в сад? Кажется это позвало меня далекое детство. Воспоминания первых полусознательных лет живут нетленными всю долгую жизнь и имеют над нами очарование магического. И пусть мне приходится здесь играть подчас и не очень приятную и легкую роль стража чужого добра (я принимаю это, как испытание); но все же точно вернулся я снова, к истоку дней моей жизни— мне легче отсюда, как из родного, теперь погубшего уже, маленького садика видеть себя и оценить себя правильной мерой¹⁾. Это писалось через три года после ухода Л. Толстого. Тема об уходе сплетается с любимой темой о связи с природой, космосом, с деревенским миром. «Сад», «Калина в палисаднике», «Из повести о коричневом яблоке»— вот заглавия его произведений. И всегда реальный сад полон символических обобщений. В повести «Калина в палисаднике», роман Валентина Петровича Алтухова (брошенного своей женой Агнией) и юной Настеньки, развертывается на фоне сада. «Калина в палисаднике», то залитая весной белым цветом невесты, то горящая осенью кровавыми гроздьями прекрасно символизирует начало и конец этого романа. О юной жизнерадостной любви девушки, о возвращении Агнии к покинутому мужу, о созревшей страсти Настеньки, об уходе ее от любимого человека не в монастырь, а в жизнь, чтобы погибнуть от шальной пули безумно влюбленного офицера рассказала Калина в палисаднике своим белым цветом и своими кровавыми кораллами. В тургеневскую элегию о «Дворянском гнезде» врываются новые бурные аккорды иной эпохи.

В своем творчестве И. А. Н. всегда глубоко искренен, верен себе, верен своей правде, всегда честно отстаивает свое индивидуальное, всегда упорно работает над своими образами и не откладывает работу пока не даст 100% того, что вещь может дать и всегда исполнен ощущением живой природы. «Люблю деревню, сельскохозяйственные работы, умею работать сам—все», говорил он о себе. Эта любовь к деревне, к деревенской, крестьянской России сообщает несколько народнический уклон его творчеству, эта же любовь прочными узлами прикрепила его навсегда к России наших дней.

Он один из немногих писателей-выходцев из усадьбы, которые не эмигрировали в 18-19 г.г. Он пишет в журналах «Рабочий Мир», «Объединение», «Общее Дело», он активно работает в ТЕО, Наркомпросе, в Академии Художественных Наук, в Правлении Всероссийского Союза писателей. В 1923 г. в новой своей стране празднует он свой юбилей и его приветствуют своими речами П. Сакулин, В. Львов-Рогачевский, В. Кириллов, А. Эфрос и др. И все подчеркивают искренность, демократизм, глубокую серьезность его творческой работы.

¹⁾ Сборник повестей «Калина в палисаднике», 2-е изд. 1922 г., стр. 138, з повести «О коричневом яблоке».

Художник ушел от «близких ему людей», ему нужно уйти от мистических отзвуков навеянных прошлым и слить свой реализм с новыми чаяниями рабоче-крестьянской страны. Верность себе, верность подлинному демократизму требует этого. Труднее всего и пушкинская ясность и его здоровая жизнерадостность.

ГЛАВА VII.

А. И. Куприн.

Детство в закрытом заведении. Привычка ценить каждое мгновение радости за стенами пансиона. Влияния Чехова и Толстого, Мопассана и Кнута Гамсуна. «Поединок» А. И. Куприна. Тема о любви. Та же тема у художника Н. А. Крашенинникова.

Два наших ярких беллетриста А. Куприн и Сергеев-Ценский в разгар своей творческой работы подпали под влияние новых социальных групп, оба бывшие офицеры, они отошли от своей среды. И А. И. Куприн и Сергеев-Ценский в 900-е годы крепко связываются с журналом «Современный Мир». Революция 1905 г. делает их попутчиками демократических слоев... Расцвет их работы связан с мощным влиянием на них творчества Льва Толстого.

А. И. Куприн-художник влетает душой к радостному лозунгу: «да здравствует жизнь»... Он чужд аскетическому толстовству, он родной жизнелюбу-Толстому.

Бодрая, жизнерадостная эпоха девяностых годов осенила его творчество своими радостными крыльями, это — художник «внутри» и «клеяких листочков», по преимуществу, сильный своим непосредственным чувством, полюбивший жизнь больше смысла жизни, созерцание больше осмысливания. Этот художник «со слезами восторга», «с детским восторгом» в своих романах, рассказах и очерках вслед за Л. Н. Толстым пропел песнь песней о любви к своей «старой доброй земле».

Он затронул в своих рассказах новые темы, подошел к иным слоям, благодаря особенностям своего воспитания и иной среде, в которой рос. Он родился в городке Наровчатке, Пензенской губернии (26-го августа 1870 г.). От своего отца унаследовал писатель его талантливость, любовь к краскам и звукам, от своей матери (происходившей из богатого татарского рода князей Куланчиковых) зоркость взгляда и горячую любовь ко всем животным и особенно к лошадям.

С 6 лет он попал в закрытое учебное заведение с казарменной муштрой и дисциплиной.

Пансион, затем 2-й кадетский корпус в Москве, юнкерское училище отняли у ребенка детство, свободное и радостное, и отгородили от радостей земли казарменной стеной. В очерке «Памяти Чехова» А. И. Куприн вспоминает, как он страдал, возвращаясь после долгих летних каникул в пансион, где «все серо, казарменно, пахнет свежей масляной краской и мастикой, товарищи грубы, начальство недоброже-

лательно». «Пока день, — рассказывает художник, — крепишься кое-как. Когда настанет вечер, и возня в полутемной спальне уляжется, — о, какая нестерпимая скорбь, какое отчаяние овладевает маленькой душой. Грызешь подушку, подавляя рыдания, шепчешь милые имена и плачешь, плачешь жаркими слезами и знаешь, что никогда не насытишь ими своего горя. И вот тогда-то гонимаешь впервые весь потрясающий ужас двух неумолимых вещей: невозвратимости прошлого и чувства одиночества. Кажется, что сейчас же с радостью отдал бы всю остальную жизнь, перенес бы всякие мучения за один только день того светлого, прекрасного существования, которое никогда не повторится. Кажется, ловил бы каждое милое, заботливое слово и заключал бы его навсегда в памяти, вливал бы в душу медленно и жадно капля по капле каждую ласку. И жестоко терзался мыслью, что по небрежности, в суете и потому, что время представлялось неисчерпаемым, так не пользовался каждым часом, каждым мгновением, промелькнувшим напрасно» (VII, 96—97).

Казарменная муштра вызывала у живого, впечатлительного мальчика вечную жажду длить мгновенье радости и вечный протест против всего казарменного. По окончании юнкерского училища А. И. Куприн поступил в полк. Жизнь в полку дала ему неисчерпаемый живой материал для наблюдения и еще резче столкнула с отвратительной казармой, калечашей человека. Переживания, настроения и наблюдения описал А. И. в «Поединке» («Знание», кн. VI, 1905 г.).

Одно время А. И. Куприн мечтал о военной карьере, готовился в академию, но после одного выговора порвал с военной службой. Молодой человек остался в Киеве с 13 копейками в кармане. Этот период отмечен в его чисто-городских очерках «Киевские типы». После 1894 г., прежде чем стать заправским литератором, он перепробовал множество профессий и перевидел множество лиц. То он писал фельетоны в стихах и прозе, то он был грузчиком, перетаскивал тяжести, грузил арбузы, пел в хоре, заменял псаломщика, служил на сцене в качестве актера, служил на заводе русско-бельгийского общества, был землемером, изучал врачебное ремесло, охотился в Полесье и «упивался могучим запахом весны», а позднее описал жизнь леса и лесную душу лесной девушки Олеси («Олеся»). Жил он долго в Балаклаве и ловил рыбу с местными рыбаками — «листригонами», о чем рассказал в своих прекрасных, как повесть Мопассана «На воде», морских рассказах. У А. И. Куприна было множество приключений, о своих приключениях вспоминал он всегда «легко и радостно», всегда не мудрствуя лукаво, всегда увлекался невозвратимым прошедшим и всегда искренно и правдиво. «Рассказывать так рассказывать!» И всегда и во всем А. И. Куприн, как один из его героев киевской полосы, этот городской художник божемной складки, «наскучив всем обыденным, постоянно ищет чего-нибудь новенького, острого и неиспробованного». Но ищет он, подобно Джеку Лондону, Кнуту Гамсуну, Киплингу, к первобытным людям, к людям природы («Олеся», «Листригоны», «Суламибуть»). Первое свое беллетристическое произведение («Последний дебют») напечатал А. И. Куприн в «Русском Сатирическом Листке» в Москве, в ноябре или

декабре месяце 1889 г. Юный 18-летний автор учился тогда еще в юнкерском училище. Позднее он послал рассказ в «Русское Богатство», где его особенно тепло встретил Н. К. Михайловский.

Но только после печатания «Поединка» он становится всероссийской известностью. В 1901 г. Куприн становится постоянным сотрудником марксистского журнала «Мир Божий». Впрочем, эта связь с журналом определенного устремления носила случайный характер. Куприн в годы резко выраженного направления и воинствующей партийности в наших журналах стоял в стороне от борьбы партий, как и его герои. И художник и его герои — люди мироощущения, а не мирозерцания. Литературные симпатии автора «Поединка» и «Ямы» (из жизни проститутки) определяются характером его творчества: он по настроению романтик, любит мечтать о том, что приходит в жизнь раз в сто лет, но по приему он реалист, одаренный необычайно зорким взглядом, редкой способностью подмечать мелочи. В расцвете творчества он увлекался Джеком Лондоном, Киплингом и Кнутом Гамсуну. Обо всех этих писателях он написал заметки, при чем особенно горячо он говорит о Гамсуне, «этом истинном поэте любви и природы». Книга его «Пан», по словам Куприна, «точно листки из записной книжки» — «восторженная молитва красоте мира и бесконечная благодарность сердцу за существование, но также и гимн перед страшным и прекрасным лицом бога любви».

В своем творчестве Куприн чудесно сочетал гамсуновское с мопассановским, толстовское с чеховским. А. П. Чехов оказал огромное влияние на развитие таланта художника. Молодому юнкеру случайно попал под руку рассказ Чехова «Страх» и привел его в восторг; позднее многие свои рассказы писал он под влиянием Чехова (напр., «Белый пудель», «Мелюзга»). За Чеховым последовали Мопассан, И. С. Тургенев (см. рассказ «Олеся»); у них стал учиться художник схватыванию жизни и закреплению ее черточек в метких и коротких формулах, под их влиянием он несколько сдержаннее относится к собиранию мелочей, как это ни трудно для него. Ведь в этой жадности жить, дышать, смотреть во все глаза, опускаться вместе с водолазами на дно морское, подниматься под облака вместе с летчиками, следить за цирковыми борцами — в этом весь Куприн, столь непохожий на Чехова, который не раз жаловался, что у него и у его поколения нет вкуса к жизни, и в творчестве его современников нет алкоголя, а один лимонад. У Куприна этого алкоголя слишком достаточно, но у него нет центральной идеи, нет «взвоя», как выражается В. С. Миролубов, хотя «изюминка», пропитанная алкоголем, у него есть. Если Чехов вечно тосковал по общей идее и не мог ее найти в 80-е годы, А. И. Куприн не успевает тосковать: он живет по-ребячески весело в хмельно-приползном настроении, не думая, что из чего, что к чему и что зачем. Живет и радуется, точно кадет на каникулах, и только в этой радости и чувстве отражение жизнерадостной эпохи 90-х годов, отражение не идеи ее, а настроения. В творчестве Куприна отразилась жизнь во всем бесконечном разнообразии, не столько жизнь в целом, сколько в осколке, в вихре случайностей. Какой-то карнавал без масок и жок

Леоняда Андреева. Все приходит в своем натуральном виде туда, на праздник жизни, приходит «навеселе», чтобы хлебнуть хмельной радости. Среди них и несчастные, среди них и проститутки, и забытые солдаты, воры, шпионы, артисты, борцы, клоуны, духовенство, писатели, рабочие и фабриканты, рыбаки и лесники. Их так много, что не успеваешь запомнить, или запоминаешь только такие необычайные фигуры, как штабс-капитан Рыбников... И от всего этого шествия веет радостью улыбки. И среди них в венке из плюща и виноградных листьев хмельный, смеющийся, грузный, силен—А. И. Куприн. Если у Чехова в рассказе «Скрипка Ротшильда» его музыкант-еврей даже веселые вещи играет жалобно, так жалобно, что плакать хочется, то у Куприна даже жалобная тема выходит так весело, что улыбаться хочется. Сразу видно, что написал художник не потому, что пожелал, а потому что... подвернулось интересное, житейское происшествие. «Рассказывать, так рассказывать!» По жадности все захватить и на все откликнуться, хотя бы мелочью, пустячком, по жадности «вжиться в жизнь», вернее—еще раз пережить, вернуть невозвратное, побыть с людьми—этот художник напоминает Л. Толстого. Он постоянно по-детски стремится «заглянуть, что там внутри», он испытывает наслаждение «подержать в руке живое, горячее человеческое сердце и испытать его биение». Он и безжалостен, он и чувствителен, как дети. Порой в своей работе художник совершенно утрачивает свое я, до такой степени он начинает думать и жить жизнью своего героя, «даже говорить его языком и его словечками». У него жадность коллекционера, только собирает он не редкие монеты, а редкие случаи жизни. В повести «Гранатовый браслет» сестра сообщает Анне о предполагаемом обеде: «Но будет кое-что и редкое. Сегодня утром рыбак принес морского петуха. Я сама видела. Прямо какое-то чудовище. Даже страшно». Анна, до жадности любопытная ко всему, что ее касалось и что не касалось, сейчас же потребовала, чтобы ей принесли показать морского петуха. Куприн любит угостить «морским петухом» в своих рассказах. Это сообщает его произведением некоторую анекдотичность. «Штабс-капитан Рыбников», «Гранатовый браслет», «Жидовка», «Морская болезнь» все-таки похожи на «случайно случившийся случай», даже «Яма» построена, если хотите, на анекдоте. Вот почему многое написанное Куприным забудется, и останется только «Поединок», «Олеся», «Листригоны»... Его и зовут обычно автором «Поединка» или «Листригонов». «Очерки бурсь»—Помяловского, «Записки из мертвого дома»—Достоевского, «Из мира отверженных»—Мельшица, «Поединок»—Куприна—не просто художественные вещи, но и выстраданные человеческие документы. В этом произведении «поэт радостной случайности» рисует целый особенный мир и заставляет глубоко задуматься. Он поднимается над миром случайностей.

У каждого художника можно всегда подметить излюбленную тему, есть такая тема и у Куприна, ее он подчеркнул, может быть, излишне резко в рассказе «Гранатовый браслет». Это гамсуновская тема «о неразделенной, вознагражденной, мучительной любви», тема

о той большой любви, которая приходит раз в сто лет, о которой любят так красиво мечтать женщины и герои-романтики у Куприна, да и он сам. В этом отношении он—прямая противоположность Арцыбашеву, специализировавшемуся на мелкой, грязной, ничтожной, постельной любви... Куприн одевает мечтой любовь, Арцыбашев обнажает мечту о любви, а уж кстате обнажает и женщину. Недаром же Арцыбашев в своем романе «У последней черты» так озлобленно высмеивает «Гранатовый браслет» Куприна.—«Какое наслаждение мечтать о женщине»,—говорит Назанский в «Поединке» (т.2—63). Как и Ромашев, Куприн привык «негрязно думать о любви», он говорит о ее вершинах, «доступных лишь единицам из миллионов». О таинственной, невероятной, недостижимой любви говорят даже слишком часто герои романов: «Святая любовь», «Гранатовый браслет», «Телеграфист», «Первый встречный», «Нарцисс», «Странный случай», «Жидовка», «Суламифь»... Над всеми любимыми образами Куприна звучит песнь песней «Суламифь» и гимны во славу любви Кнута Гамсуна. Любит рассказывать Куприн, как прекрасен «пария, полбожий королеву», как прекрасен человек, любовь которого сильнее смерти, как прекрасен жалкий чиновник, убивающий себя ради прекрасной женщины со словами: «Да святитися имя твое». *Большой и чистой любви Куприн противопоставляет обиденную и грязную.* В рассказе «Погибшая сила» противопоставлены два художника: одного подняла на необычайную высоту мечта о «русской богематери», другого убила реальная любовь к грубой, черстой, глубоко безнравственной женщине. Когда Куприн подходит к своей любовной теме, его слова звучат восторженной задушевностью. Нужно подчеркнуть, что раньше А. И. Куприна подошел к этой же теме и не расставался с ней никогда Н. А. Крашенинников.

Надвигавшаяся буря 1905 г. выдвинула и у Горького, и у Андреева, и у Версаева целую вереницу образов, связанных с революцией, все писатели предреволюционной эпохи отразили ее дыхание бурно, уделяя больше или меньше внимания текущему моменту, порой заменяя кисть художника мечом воина. Как же отозвался Куприн на эту грядущую бурю? Пусть он ответит самым маленьким стихотворением в прозе, столь не похожим на песню Буревестника Максима Горького:

«У одного гениального скульптора спросили, как согласовать искусство с революцией?—он отвернул занавеску и сказал: «Смотрите»—и показал мраморную статую, изображающую раба, разрывающего свои оковы страшным усилием мышц всего тела. Один из глядевших сказал: как это прекрасно. Другой сказал: как это правдиво! Но третий воскликнул: о, как я понимаю теперь радость борьбы!».

Лучшие рассказы Куприна, как «Листригоны» и «Олеся», правдивы, прекрасны и заставляют понимать радость жизни. А кто умеет заразить этой радостью, тот уже служит революции, сметающей проклятое, мертвое, мучительное прошлое. После войны 1914 г. А. И. Куприн сходит со сцены. После 1918 года он уезжает из России, кипящей в борьбе. Радость борьбы он понимает не в силах и пытается заняться эмигрантской публицистикой. Но этот художник без централь-

ной идеи, этот прирожденный зритель, сильный своей ребяческой наивностью, в своей публицистике становится лишь жалким рупором озлобленной эмигрантки. Связь с классом выброшенным из жизни проснувшись в этом художнике с необычайной силой. Был момент, когда он пытался в советской стране хлопотать об издании газеты при его деятельном участии. Потом он очутился на том берегу. Прежний редактор «Современного Мира» и знатный стал монархистом. Офицерство, которое он заклеил в своем «Поединке», стало вновь его родной стихией. В своем заграничном издании «Поединка» он вычеркнул все, что было сказано резко об офицерах. Это символическое вычеркивание живого и яркого в прежней его литературной работе.

Говоря о Куприне, выдвинувшем тему о чистой любви, мы здесь должны упомянуть о писателе Н. А. Крашенинникове (1882 г.), который раньше А. И. Куприна вплотную подошел к той же теме, начиная с первой своей повести «Лесной сторож» (История первой любви) напечатанной в 1900 г. Его повести и романы «Амея» (1915), «Девственность» (1913), «Сказка любви», «Повесть звездной любви» (1912), «Мечты о жизни» (сборник рассказов) 1911 г., его пьесы, появившиеся в разгар санинства — «О маленькой Тасе» и «Плач Рахили» (1909), являлись горячим протестом против порнографической грязи. Его повесть «Целомурие», напечатанная в 1925 году, вызвала горячие споры о половой проблеме в 1925 г. К сожалению, свою тему Н. А. Крашенинников берет слишком узко, в духе «Крейцеровой сонаты» Л. Н. Толстого. Лучшие произведения этого автора, родившегося в Оренбурге, в беднейшей дворянской семье,—это его очерки, посвященные «Угасающей Башкирии» (1907). Эти очерки встретили самый горячий прием критики. Башкирия навяла ему и прекрасный образ его Амели. На творчество этого художника оказали большое влияние Л. Толстой (об этом красноречиво свидетельствует повесть «Целомурие»), посвященная «Детству и Отрочеству»), а также И. С. Тургенев. В основу произведений Н. А. Крашенинникова положен быт усадьбы, а материал дала хроника дворянской семьи. Новый и свежий материал дала ему Башкирия.

Н. А. Крашенинников остался в Новой России и работает над трилогией из современной жизни («Исход»). Сюда войдут эпизоды из гражданской войны на Северном Кавказе и в Калмыцкой степи.

ЧТО ЧИТАТЬ?

Е. Колтоновская, Возрождение романа (лит. впеч.) (И. Новиков и др.) Р. М. 5/916.

А. Гвоздь. Литер. летопись. С. 3. 11—12/915.

А. Ожигов. Романы пореволюц. краха. (И. Новиков. Г. Чулков. А. Соболев.) С. М. 3/916, стр. 3.

ГЛАВА VIII.

Сергеев-Ценский.

Сергеев-Ценский—певец природы. Мастер пейзажа. Смена его настроений. Переход от Достоевского к Толстому. Уединенный художник пытается подойти к коллективу. Описание шахты и жизни шахтеров.

Бывший офицер С. Н. Сергеев-Ценский неизмеримо глубже и сложнее А. И. Куприна. Он шел от Достоевского и Леонида Андреева к Толстому, от «Мертвецкой» к «Недрам»

Насыщенные красочностью образы С.-Ц. напоминают махровые цветы в теплице. Эту махровость вы чувствуете в его поэтической прозе—музыкальной, живописной, пластичной и благоухающей. Он пишет не повести и романы, а стихотворения в прозе, иногда растянутые на сотни страниц. Его «Недра», «Печаль полей», «Медвежонок», «Движения» и другие рассказы нельзя перелистывать, пробегая глазами, их надо читать медленно, точно скандируя стихи, богатые сравнениями и эпитетами. Это—художник, влюбленный в живописные слова, и не даром он увлекается живописью масляными красками и любит яркую кисть И. Е. Репина. Он не пишет «под машинку» свои произведения, а наслаждается творчеством, на досуге отдается радости творчества.

Было время, когда С.-Ц. слишком много уделял внимания мастерству. Он был еще учеником, но готовился уже стать художником-мастером. Боясь банального, избитого, боясь походить на других, С.-Ц., слишком чувствующий себя, ударялся в противоположную крайность: он становился вычурным. Он увлекался модернистами, поддадал под влияние Достоевского, Леонида Андреева с его риторическим пессимизмом, искал себя среди крайних индивидуалистов и не находил. Пробовал кисти, пробовал краски и эти пробы не всегда ему удавались, и порой получались неприятные кляксы. Некоторые сравнения из его «Берегового» обошли всю печать.

До имажинистов он являлся одним из самых ярких образчиков в прозе.

Период пробы пера и кисти прошел, но осталось расточительное расходование художественных средств. Если наши писатели современные страдают бледной немочью, то С.-Ц.—у мешает полнокровие сил. Его воображение не знает удержу, у него на каждой странице без конца повторяются всевозможные «как», «словно», «будто». Художник не умеет экономить внимание читателя.

Он не умеет остановиться во-время, как умел А. П. Чехов, и в особенности он расточителен, когда поет свои гимны земле.

Одно время любили говорить о романе интеллигенции с народом; у С.-Ц. роман не с народом и даже не с человеком, а с природой.

Свои пейзажи, написанные точно в пору сильнейшей любви, С.-Ц. подносил своей возлюбленной семье, как свадебный подарок.

Таких пейзажистов, как Сергеев-Ценский, у нас немного: Иван Бунин, В. Короленко, Ив. С. Шмелев, Максим Горький, пожалуй, Борис Зайцев, отчасти Кипен, а больше и нет. То, что пишет С.-Ц. о мо-

ре, о лесе, о полях и горах,—это влюбленность в природу, это «слезы восторга», это раскрытие заветной, скрытой от постороннего равнодушного глаза, стыдливой, целомудренной красоты, это «песнь песней»...

Море знойным летом («Улыбки»), море весной («Благая весть»), море зимой («Около моря»), заглянувшее в душу человека («Береговое»), вечно волнует этого приморского жителя. Он может говорить о море без конца, невольно заражая и вас своей влюбленностью. Вас начинает тянуть туда, в тот край, «где лавр и мирт растут», где улыбаются весна. То, что для Б. Зайцева—Италия, то для С.-Ц.—его Алушта.

В описаниях природы у С.-Ц. своя характерная для этого художника черта. У него, собственно говоря, нет пейзажа в ходячем смысле слова, нет картинок природы, вправленных, как в рамки, в главы романа, где царит герой человек, и где все склоняется вперед этим царем природы.

У С.-Ц. единственный герой всех его произведений—это мир природы, у него не человек царит над природой, а природа царит над ним, в ее царство врывается жизнь человека, который «хлопочет, как бы не умереть».

«Лесная топь», «Береговое», «Недра», «Печаль полей»—это не пейзажи, это—огромные, величественные образы непроходимой топи, бесплодного моря, бесплодных полей, животворящих недр; они заглянули в человека, в его душу.

Вспомните рассказ «Печаль полей», написанный ритмично, закончено, с повторением основной мелодии—рассказ прозвучавший, точно печальная симфония... Здесь печаль неплодных полей в годину засухи сплетается с печалью женщины, жаждущей ребенка и рождающей только мертвых детей.

У С.-Ц. природа полна символов, не отвлеченных и схематических, а живых и ярких...

Его «Лесная топь» или «Недра», или «Береговое» музыкально настраивают читателя и говорят гораздо больше того, что написано черным по белому, и это большее недосказанное невольно читаешь между строк.

С.-Ценский не описывает природу, а находит в ней «соответствия», как это делали Бодлэр и наш Тютчев, как это делал М. Ю. Лермонтов, у которого «звезда с звездой говорит».

Берег моря и береговые люди, топь лесная и лесной человек, засыхающие поля и неплодная женщина—сливаются у художника в одно целое и сопряженное. Берег и трясина и засохшее поле прекрасны сами по себе, но в этих образах содержится параллель, в них—ростки новых обобщений и соответствий. Они толкают воображение, они открывают перспективу и ставят вехи для творческой мысли читателя. В этой совместной творческой работе образы естественно раскрываются, становятся огромными обобщениями, образами-символами. Те многочисленные «как», которыми перегружена каждая страница С.-Ц., сводятся к одному большому, поглощающему все эти «как», соответствию.

В прекрасном, изящном рассказе «Недра», в весеннем пробуждении природы художник видит и дает читателям объяснение зарождающейся весенней любви юной девушки.

В «Лесной топи» дикая, первобытная, засасывающая трясина прекрасно объясняет трагическую гибель заблудившейся девушки, изнасилованной и убитой одичавшими людьми.

С.-Ц. не природу ошеловечил, а человека *оприродил*. В этом поглощении человека стихией природы С.-Ц. не знает меры, и чем ближе человек к природе, чем стихийнее, тем он милее С.-Ц., вечно тоскующему по цельности, непосредственности, силе.

С одной стороны—стихийно сильный, духовно слепой, презирающий людишек пристав Дерябин, а с другой—жалкий, быстро загорающийся и все быстрее потухающий офицерик («Пристав Дерябин»); с одной стороны—точно высеченный из камня не человек, а какой-то кентавр-божок, могучий, дикий, лишенный мысли, а рядом—не находящий себе места в жизни молодой инженер Матиец, отравленный намерением и бессильный... («Наклонная Елена»); с одной стороны—пылкий, рвущийся к впечатлениям жизни, дикарь-ребенок, а рядом—вечно рассуждающий его воспитатель («Лерик»). В этом противопоставлении С.-Ц. не находит выхода—тоскует и бежит от человека.

Он не находит выходов, потому что знает человека одиночку, оторванного от людей.

Он не находит выхода, потому что ищет объяснений душевных переживаний человека в соответствиях с природой, а не в изучении общечеловечности, не в изучении человека, живущего среди людей.

Индивидуалист-одиночка, вечно уходящий, как в раковину, в свое уединение, в свою избушку, в собственную дачу «у самого синего моря», он живет, как герой его последнего этюда «У моря» (VIII т.), вне общества, на каком-то необитаемом острове. Это художник-Робинзон, который не знает общественного человека.

Его герои: Бабаев, Дерябин, случайный спутник инженера Матийца—относятся к человеку саркастически, злобно-насмешливо; недаром у С.-Ц. вы не раз в его последнем томе встречаете выражение «саркастический человек».

В самом С.-Ц. пробуждается презрительная насмешка, когда он, вечно стоящий лицом к морю, спиной к человеку, помимо воли встречается лицом к лицу с «человеческой комедией».

Его герои или уходят от людей в природу, как в монастырь, как в раскольничий скит, в хозяйство, или являются «меж людей ничтожных мира, быть может, всех ничтожней»...

Редко кто из наших художников с такой злостью, болью и ядовитостью умел так разоблачить ничтожество человека, жалкого истерика, неимущего, слезливого, озлобленного, античеловечного, как это делает саркастический С.-Ц. В его большой душе, тоскующей по яркому, прекрасному и сильному человеку, живут две души, «друг другу чуждые, и жаждут разделения»: душа Мефистофеля из того же Шигровского уезда, откуда пришел тургеневский Гамлет, и душа Франциска Ассизского.

Мефистофель издевается над человеком и клеймит проклятый мир, презренный мир, а душа Франциска благословляет море и горы, леса и поля, «и в небе каждую звезду, и в поле каждую былинку».

Был период в его творчестве, когда это недоверие к людям привело его к тяжелому отталкивающему рассказу «Мертвешкая», напоминающему что-то сологубовское, к драме «Смерть». Затем начинается поворот художника все больше и больше к живому, человеческому. От Леонида Андреева — к Л. Н. Толстому, от сборников «Шиповника» — к сборникам «Слово»...

С.-Ц. все еще не верит человеку, но сердце его ждет «Благой вести», Франциск Ассизский побеждает армейского Мефистофеля. Душа художника готова принять благой вест.

Душа готова принять *благой вест* и поверить в *преображение*. Свой последний роман, выпущенный уже во время революции в 1922 году, он назвал «Преображением»; впрочем, этот роман уже печатался в журнале раньше. Но художник еще не покинул своего уединения. Он не чувством, а умом пришел к новым выводам. Вот почему так бледны, неубедительны его образы в «Наклонной Елене». Художник неизмеримо сильнее, когда он проклинает человека, чем когда решает его благословить.

Преображение его Матицея, решившего убить себя и вернувшегося к жизни, когда его неожиданно хотел убить шахтер Божок, преобразование надуманное. И когда преобразовавшийся Матиец, увидевший в звероподобном Божке человека-брата, начинает умиляться — вам как-то неловко. Не от сердца, не от чувства это умиление. Матиец — это незаконченный образ, это — намек на переживание художника, это не благая вест, а ожидание благой вест.

Матиец ничего не ждавший от жизни, хотевший убить себя в своем уединении, в минуту смертельной опасности почувствовал, что необитаемый остров давно обитаем, что там живут...

В своем необычно-длинном письме к матери — молодой, только что спасшийся от смерти, Матиец много говорит о будущем.

«У него, — пишет С.-Ц. — появился какой-то неожиданный подъем, странная какая-то уверенность в том, что будущим он вполне владеет, и отсюда ясность и спокойная твердость слова».

...«И даже, года он писал о какой-то «поззии труда, грубо-грубейшего зменого труда», в которую он поверил теперь, то и это в его письме не казалось пустой молодой фразой: было видно, что он что-то *нашел прочное, и, пожалуй, у него больше не «забурится» вагон»* (VII—113—259).

Эту перемену объясняет С.-Ц. тем, будто его герой «возмужал»... Но его герой возмужал, потому что близко столкнулся с людьми, подошел вплотную к ним и научился глядеть на человека не саркастически, а братски. Научился любить не только поля, леса и горы, но только красивую лошадь Зорьку, попавшую в черную, как могила, шахту, а человека, — научился любить в минуту смертельной опасности.

Художник этого не показал, приходится ему верить на слово, а, между тем, у него была благороднейшая тема, которую он просто

загубил. Шахта, где работали тысячи шахтеров, люди в шахте, жизнь местечка, выросшего в голой степи, — все это очерчено бледно, прозаично, без любви и mimoходом, и желание художника поставить юного инженера перед лицом социальных противоречий осталось лишь благим намерением.

После революции 1905 года тесно художнику в мастерской, Робинзону — на необитаемом острове... Сама напряженнейшая жизнь миллионов зовет человека к человеку.

С.-Ц., как и другие наши художники, слышал этот зов, но этого мало, надо пойти навстречу этому зову, надо жить с людьми, бороться за человека, чтобы перейти от изолированного отшельника к обществу человеку.

Тут что-либо одно: или, как прежде, необитаемый остров и яркая индивидуальность перед лицом природы, либо человеческое море и человеческие волны в борьбе за прекрасную новую жизнь. Начиная с 1914 г., Сергеев-Ценский замолк в расцвете сил. В течение пяти лет он не дает ничего нового, он оборвал свою песню на полуслове. Но эта песня далеко не слета. В своем уединении он творит все эти годы *для себя*. Он еще больше замкнулся в свою морскую перламутровую раковину. А миллионы новых читателей ждут отклика на свои переживания. Только покинув свой необитаемый остров, художник найдет и почувствует красоту бурного *человеческого* моря. Нам думается, что этот прирожденный крайний индивидуалист, этот рак-отшельник никогда не покинет своей дачки, к которой он прирос и которая приросла к нему. Он пишет и будет писать *только для себя*. Это — большая роскошь в наши дни. Остров необитаемый так и останется необитаемым, и один Робинзон со своими козами или коровами у самого синего моря будет беседовать с морем, забывши о людях окончательно, заклеив их своим презрением.

ЧТО ЧИТАТЬ?

П. В. Кранихфельд. Поэт красочных пятен. С. М. 7/910, 22 или «В мире идей и образов» т. II, Спб., 912 г., стр. 94—131.
М. Морозов. Поэт безволия. Очерки нов. лит., Спб., 911 г., стр. 71—123.
А. Горнфельд. Путь Сергеева Ценского. Р. Б. 12/913, стр. 31.
Л. Гуревич. Лит. и эстетика. М. 912 г., стр. 146—9 (Верность).

ГЛАВА IX.

Н. Гумилев.

Н. Гумилев ум. в 1921 г. — поэт-скиталец. Идеология и стиль поэта.

Не к Толстому-моралисту, не к женственному Тургеневу, а к пушкинской ясности и четкости шел и Н. Гумилев — этот прирожденный парнасец, лишенный пушкинской знойной страсти. Он скитался всю жизнь, этот русский скиталец из старинной усадьбы, он брат И. Бунина и Б. Зайцева. Он побывал под небом Африки, под небом Египта и Абиссинии, той Абиссинии, из которой вышел предок Пушкина

по матери—этот «Бес арабский». Но знойное солнце пустыни не согрело, не заставило кипеть холодную кровь этого мужественного, всегда хладнокровного искателя «Жемчугов». В 1905 г. он выпустил первую, далеко не совершенную, книгу стихов «Путь конквистадора». С тех пор за 16 лет его творческих исканий, за 16 лет непрерывного роста таланта и непрерывной творческой работы взыскательного художника над стихом, он написал еще 13 книг и трагически погиб в самом расцвете сил, когда ему не было и 40 лет. Он выступил, как ученик Валерия Брюсова, влюбленный в экзотику и очарование стилей.

Но книжник, эрудит, рассудочный экспериментатор Валерий Брюсов остался в своем кабинете среди книг и шкафов, а Н. Гумилев раскинул свой «Шатер» и зажгет свой «Костер» «под небом Африки»... не свое, а «Чужое небо» сумел сделать своим небом и чужую гортанную речь, и чужие краски, и чуждый мир поверий и преданий возвел в перл создания, в «Жемчуга» поэзии. «Звуки песен гортанных и рокот струн» воскрешают в его художественных образах «минувшее, полное чар», которое мы так любим в книгах искателей и открывателей Америки и Северного полюса. «Колдовские страны» оживают в его поэме «Мик», в его книгах «Шатер», «Чужое небо»...

Перед его взором прошло «много их, сильных, злых и веселых, убивавших слонов и людей, умиравших от жажды в пустыне, замерзавших на крошке вечного льда». В его книгах застыл в своей экзотической красе яркий далекий пейзаж. «Пальмы, кактусы, в рост человеческий травы», «сикоморы и розы», — «зебры, львы и слоны, леопарды и змеи, звериные лики и звериные души, вожди в леопардовых шкурах, что во мраке лесов за победой водят воинов»—все эти темы путешествующего поэта разрабатываются им и красочные образы покоятся в его книгах, как в экзотически-ярких залах музеев Востока редкие, увезенные на север предметы чужого культа.

В красивом вступлении к книге «Шатер» поэт пишет:

Оглушенная ревом и шопотом,
Облеченная в пламень и дым,
О тебе, моя Африка, шопотом
В небесах говорят серафимы.

Этот шопот серафимов перенес в свои громкозвучные чеканно-медные стихи поэт, увековечивший африканский пейзаж, увековечивший Сахару, Судан, Абиссинию, Либерию...

Но не только африканское знойное небо застыло в холодных стихах Н. Гумилева, он увековечил образы Венеции, Рима, Пизы, Генуи, Болоньи, Неаполя, он вызвал к жизни бессмертные тени Фра-Бато, Анжелико, Леонардо...

Когда началась война, он почувствовал, что в его груди «мерно бьется» «золотое сердце России». Он дважды был ранен и он написал о войне ряд чеканно-строгих стихотворений («Наступление», «Смерть») без выкриков и без героических фраз... «Это медь ударяет в медь» в тех его стихах, где пишет о подвиге поэт-скиталец, ставший воином:

Но нет, я не герой трагический,
Я ироничнее и суше,
Я злось, как идол металлический
Среди фарфоровых игрушек.

Этот путешественник и воин чувствует самую прочную связь со старым миром, с теми старыми усадьбами, что разбросаны «во всей гниаственной Руси», теми старыми усадьбами, где «на полке рядом с пистолетом—барон Брамбеус и Руссо».

Чуждый сантиментам, «металлический среди фарфоровых», молодой и сильный среди выродившихся и одичавших, он верит этому старому отходящему миру и в годы революции смотрит в лицо судьбы и знает о том, что его ждет гибель вместе со старыми усадьбами и гербами, и идет навстречу этой гибели. В стихах «Заблудившийся трамвай», «Рабочий» он в тех же холодных и чеканных строках говорит о своем конце, о пуле рабочего, которая его сразит. И пишет он об этом рабочем, как мужественный воин о своем мужественном и смертельном враге. Вся его идеология, насколько она выявилась в последние годы, носила печать стародворянской культуры с ее «обожасмым» монархом и ее старинными гербами, геральдическими феодально-средневековыми преданиями, с ее романтикой и «возвышающим обманом», заслонившим «тьмы горьких истин», с ее мечтой о ратном подвиге при защите «престола и отечества». Эта романтика была чужда жизни многомиллионных масс, этой романтике чужд и враждебен тот стальной «невьсокий старый человек» в блузе светло-серой, что стоит пред раскаленным горном. У горна он отливает со «спокойным взглядом» ту пулю, что с землею разлучит поэта-воина и активного защитника свергнутых кумиров, старинных гербов и феодальных преданий.

Стиль и форма произведений Н. Гумилева вполне соответствовали темпераменту и характеру этого поэта. Если Анна Ахматова в своих хрупких фарфоровых стихах, в лице своих фарфоровых героинь воплотила женское начало и надолго лишила индивидуальности поэтесс, зачарованных «Вечером» и «Четками» этой изысканно-тонкой и нежно-скорбной покинутой женщины, то Н. Гумилев в своей меди звенящей воплотил начало мужское, непреклонное и негнущееся.

Он чеканил свои стихи, как Теофиль Готье чеканил свои «Эмали и камни». И недаром самая содержательная, самая значительная книга Н. Гумилева это—увесистый том в 246 страниц, перевод книги французского парнасца «Эмали и камни». Теофиль Готье явился истинным учителем Н. Гумилева. Стихотворение «Искусство» более, чем перевод, и более, чем манифест Теофила Готье. Это—поэтика Гумилева, который говорит:

Искусство тем прекрасней,
Чем взятый материал
Бесстрастен:
Стих, мрамор или металл...
... Все прах!—Одно, ликуя,
Искусство не умрет,
Статуя
Переживет народ.

И на простой медали,
Найденной средь камней,
Видали
Неведомых царей.
И сами боги тленны,
Но стих не кончит петь.
Надменный,
Властительней, чем медь,
Работать, гнуть, бороться,
И легкий сон мечты
Вольется
В нетленные черты.

Н. Гумилев оставил нам свой звенящий стих, который будет жить «надменный, властительней, чем медь», сохраняя следы упорной работы над металлом и упорной мечты о возврате старого. Безстрашием веет от холодного «Костра» Н. Гумилева и застывшей медью кажется его «Огненный столп», сборник, где увековечены такие нетленные и совершенные произведения, как «Слово», «Звездный ужас», «Мои читатели». Сквозь огонь и бури современности прошел этот безстрастный, закованный в железные доспехи, рыцарь средневековья и наложил свою печать на все свои книги.

Заключительные выводы.

Если проследить развитие творчества выходцев из дворянского гнезда, начиная от жизнерадостного, здорового, реалистического, ясного творчества А. Пушкина до последних произведений Ивана Бунина, Зинаиды Гиппиус, Д. Мережковского и других, вплоть до реакционного романа бывшего земского начальника Родионова — «Наше преступление» — и произведений эмигрантского периода, то резко бросается в глаза упадок в области формы, измельчание сюжета, измельчание героя, упадок настроения, поворот от реализма к мистицизму, растущая народобоязнь и несомненное поправление. От стихов Кондратия Рыльева до «Последних песен» Зинаиды Гиппиус или последних сборников Гумилева — дистанция огромного размера. Связь с усадьбой и усадебной литературой наложила печать на творчество всей этой группы, выступающей на протяжении 100 лет.

Влияние Пушкина, Толстого, Тургенева господствуют в их среде. Они все в большей или меньшей степени *эпигоны*. По мере ослабления связи с прочным бытом растет влияние и модернизма. Это особенно ярко сказывается у З. Гиппиус, Н. Гумилева, Б. Зайцева, Сергеева-Ценского.

Настроения их неустойчивы. Революции 1905 и 1917—21 г. явились громадными толчками в смене этих настроений.

Перед революцией 1905 года И. Бунин писал: «Пора сменить хозяев в нашей стороне»... «Я жду веселых звуков топора». «Я жду, чтоб жизнь, пусть даже в грубой еще силе вновь расцвела из праха на могиле»... После революции, после того, как черноземные «сны» стано-

вятся явью, антидемократизм Ив. Бунина проявляется все резче и резче и в его «Деревне» — Дурновке и в его «Ночном разговоре». После 1917 года начинается самая непримиримая борьба за рубежом против новых «хозяев в нашей стороне».

«Увижу ли, друзья, народ не угнетенный», — писал в 1819 г. в своей «Деревне» А. Пушкин и резко выступил против «барства *дикого*», присвоившего «насильственной лозой и труд, и собственность, и время земледельца»... Когда безмолвствующий народ, наконец, заговорил и стал устраивать «иллюминации» и «выкуривать» «дикое барство». «вольнлюбивые мечты» стали быстро испаряться. Все громче и громче начинают говорить истинно-русские люди и члены союза объединенного дворянства, а земский либерализм начинает после 1905 года поход против демократического третьего элемента и против социалистических тенденций гегемона революционного движения — пролетариата.

В своих замечательных «Воспоминаниях» С. Ю. Витте пишет классические строки о постепенной эволюции вольнолюбивого дворянства на протяжении ста лет.

«Дворянство увидело, что ему придется, — пишет С. Ю. Витте, — делить пирог с буржуазией, — с этим оно мирилось, но ни дворянство, ни буржуазия не подумали о сознательном пролетариате. Между тем, последний для сих близоруких деятелей вдруг, только в сентябре 1905 г., проявился во всей своей стихийной силе. Сила эта основана и на численности, и на малокультурности, а в особенности на том, что ему терять нечего. Он, как только подошел к пирогу, начал реветь, как зверь, который не остановится, чтобы проглотить все, что не его природы. Вот, когда дворянство и буржуазия увидели сего зверя, то они начали вятиться, т.-е. начал производиться процесс поправления... Одним словом, дворянство 100 лет добивалось конституции, но только для себя, и вся часть дворянства, которая носила в себе только проглоченную пищу, а не идеи, когда она увидела, что конституция не может быть дворянской, явно или стыливо, тайно, начала исповедывать идеи таких каторжников (они и на это неспособны, а просто сволочи), как Дубровин, Пуришкевич и пр.» (т. I, стр. 437).

Процесс поправления, с одной стороны, и деклассирование — с другой, после революции 1917 года с гибелью помещичьего землевладения захватил самые либеральные слои дворянства.

Так как аграрный переворот совершенно уничтожил хозяйственную базу дворянства и нанес помещицкому классу смертельный удар, дворянин-художник пропел свои «последние песни». Великая русская литература впитала в себя общечеловеческие ценности, завоевания в области художественной техники, приняла огромное наследие дворянской культуры, но свою дальнейшую судьбу связала с новыми классами, с новыми героями и новыми песнями.

То, что пишут в последние шесть лет писатели-дворяне на том берегу, доходит в Россию советскими урывками и носит резко политический характер. Но Бунин, Мережковский, Гиппиус, аполитичнейшие писатели в дореволюционную эпоху, в настоящее время убивают свое творчество грубой политической тенденцией, их политическое само-

определение убило их огромную творческую силу и лишило объективной ценности произведения, совершенно искажающие живое лицо новой России. «Никогда не нужно отчаиваться в народе». — говорит герой Э. Верхарна трибун Эрнстен, — они же в народе *отчаялись*, они перестали чувствовать новую Россию... Они, эти вечные скитальцы, стали более чем когда-либо *чужими среди своих*, и сидят они на реках вавилонских, сами не свои, и уже не воспеть им песен новых «на земле чуждой». В своей идеологии — Бунин, Куприн, Гиппиус, Мерешковский, вернулись под сень старой формулы: «Православие, самодержавие, народность». Под сень формулы, которая еще 100 лет тому назад, в николаевскую эпоху, уже была мертва и свидетельствовала о том, что господствующий класс почувствовал свою обреченность. Теперь воскрешение этой формулы, это воскрешение андреевского Елеазара — мертвеца в брачных одеждах.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ.

ГОРОДСКАЯ РОССИЯ.

Город и деревня. Расслоение деревни. Новый разночинец. Новый подход
Под знаком критики.

Город разрушил поэзию усадьбы и превратил исконного вотчинника в бездомного, неприютного скитальца, город расшатал обаяние мужицкой избы, внес раскол в сельский мир и внес смуту в романтизм народника-разночинца и представителя второго периода.

Город не только превратил усадьбу в поэму запустения, жизнь медвежьих углов в собрание анекдотов, старый быт в музей старины. Город разрушил патриархальный уклад деревенской избы. Город внес разложение в крестьянскую семью, сделал ненавистной власть хозяина-домовладыки; перессорил отцов, живущих по-старине, с детьми, потянувшимися на фабрику. Город противопоставил покровительству Микола Милостивого и грозного Ильи Пророка покровительство капитала, снабжающего кредитом, противопоставил стихийным силам неба могущественные силы товарно-капиталистических отношений. Разговоры об урожае и неурожае, о плохой и хорошей погоде заменены распросами о ценах на рынке. Зашатались устои, рухнул сплошной быт.

Разночинец-народник Г. И. Успенский (1840 — 1902) принужден был признать власть капитала, разрушившего мечты народников, мечты на славянофильской подкладке об особенных путях России, мечты о том, что у нас «элементы будущего справедливого строя уже налицо, и нам суждено возвестить всему миру спасения весть». Этим протестантам против гнилого Запада с его ядом капитализма и вывариванием мужика в фабричном котле Г. И. Успенский советовал *не подводить под одно всех деревенских жителей* и все деревенские мнения и желания. «Деревенская жизнь», — говорит он в 1882 г. в «Русской Мысли» (кн. I, стр. 229), — вступает в совершенно новый фазис, становится в совершенно новые условия, под совершенно новые влияния и давления, благодаря которым возникают совершенно новые явления огромного расстройств всего организма, а вы не хотите вникнуть во всю глубину этого расстройств, отделяясь небрежным возражением: «все кулаки» и до такой степени влюблены в народ, что не можете перенести гру-

бого с ним обращения... «В межевых ямах и столбах вы видите спасение и блестящее будущее» (т. 3, стр. 89—90).

Эти новые явления, показавшие расстройство всего организма, разрушившие патриархальный мир, делали то, что старые термины «народ», «интеллигенция», даже «разночинец» стали наполняться новым содержанием. Внутри народа росла борьба между умственными мужичками, хозяйственными, мечтающими о кредите, о дешевом батраке, мужичками, идущими заодно с батюшкой, лавочником, сведущим человеком, заодно с порядком, и — бесхозяйными, безземельными, безлошадными односельчанами, продающими свою рабочую силу.

В это тяжелое, переходное время, когда стало ясно, чего не нужно, а то, что нужно, представляло темный, неразрешимый вопрос, сама разночинная интеллигенция начинает дробиться на мелкие струйки, и уже по-разному говорят о народе: и разночинец А. И. Эртель, и сын уездного судьи В. Г. Короленко, и сын лавочника разночинец А. П. Чехов, и сын мелкого чиновника Г. И. Успенский.

Старому тенденциозному народничеству приходит конец: в душе прежнего народника — разлад, недоумение и проклятые нерешенные вопросы. Остро чувствуется пропасть между социалистическим идеалом народника и зоологической правдой крестьянина. О «ссоре с меньшим братом» рассказал В. Г. Короленко в своем глубоко пережитом и вдумчивом рассказе «Художник Алымов», который опубликован в 1923 г. в XV т. полного собрания сочинений, Государств. изд. Украины. Говоря о народниках, художник Алымов, сам бывший народник, раздражается речью-исповедью:

«Мне иногда кажется, что все эти молодые люди были только птицами, буревестниками, отмечавшими своими беспокойными движениями глубокие изменения общественных настроений. Теперь вот мы уже понимаем, что все это *мираж*, что *трещина* ушла уже очень далеко в будущее, в какую-то неведомую нам страну, в которой не осталось ни одной из наших бытовых форм. Это будущее не получит уже ни одного бревнышка из современной деревни и не увидит ни одной черты из теперешней беспортошной таинственной мудрости. Теперь, когда я вижу пиджак в деревне,—я говорю себе: вот шаг к будущему» (стр. 53).

В 1886 г. в «Северном Вестнике» было напечатано письмо-документ народника Яковенко к вождю народников — семидесятинику Н. К. Михайловскому: «Говорится о народе, при чем понятию «народ» не указано точного содержания»,—пишет Яковенко.—«Призываются люди к расплате, указывается на несомненную громаду их долгов, при чем точно не устанавливается, кто должен расплачиваться, и в чем должна состоять эта расплата. Призываются люди к служению народу, выступают, как верховный критерий, интересы народа, при чем это служение допускается только в мере, какая разрешается каким-то другим общечеловеческим идеалом, который тоже является верховным началом. Требуется признание интересов народа в такой степени, чтобы в этих интересах поглощалась и тонула личность служащего, и при этом мнение этого же самого народа не признают состоятельными и т. д. Вот

какого рода несообразности получились у меня в конце-концов. Где же *ключ ко всей этой путанице и ко всем этим противоречиям? Покажите, как вы выходите из них?* Этого требуют от вас вся тяжесть и вся серьезность переживаемого момента, этого требует от вас и та непобедимая апатия, та безысходная тоска, которая овладевает теперь часто лучшими людьми нашего общества и которая есть, в известной мере, результат раздвоенности, вносимой в душу и мысль современного человека требованиями, с одной стороны, народных интересов, а с другой стороны—общечеловеческого идеала, как верховного критерия. Скажите же ясно, определенно и решительно ваше правдивое слово по этому поводу!»

Но «ясного, определенного и решительного ответа» уже не было у старого народничества, ибо там, где когда-то все было живо, теперь— по признанию Н. К. Михайловского,—«было поле, усеянное мертвыми костями».

Писатель, пропитанный дворянской культурой, кающийся дворянин и бурсак-разночинец, уступает место новой писательской среде. Эта среда по составу своему разночинна, как и среда второго периода. Но разночинец первого призыва обращен лицом к деревне, к народу в целом, находится в непримиримой вражде с писателем-дворянином. Разночинец новый уже не влюблен в народ беззаветно и слепо. «Похоже, что были влюблены и разлюбили»,—говорит новый разночинец, А. П. Чехов.

Уже Г. И. Успенский писал о борьбе внутри общины, уже Эртель рассказывал в письме к Петрову (1898), что «мужички едят друг друга с превеликой готовностью». Короленко в своей книге «В голодный год» говорит: «Полумистическое представление о каком-то особенном «народном укладе», где богатый или средний член общины охотно и сознательно берет на себя бремя своего неимущего собрата,—увы!—только фикция (вымысел). Факт тот, что в обществе кипят уже разлад и антагонизм (противоречие интересов), что теперь это явление проступает с особенной яркостью, что с ним надо считаться» (стр. 31). Короленко уже видит разложение в народной среде. У Эртеля и Короленко нет уже прежней связанности-тенденциозности в подходе к народу. Они внутренне свободны и идут не от готового программного вывода, а от жизни, от изучения быта. Они идут, как люди города, внося новое отношение к действительности. Они были связаны со старой средой народников-семидесятников («История моего современника»), но шли к новому через усвоение городской культуры. Они, усвоившие ценные приобретения двух первых периодов культуры и демократизма—любовь к свободному искусству и правдоискательство, — они ближе к новому поколению разночинцев, чем к старому, ближе к Чехову и Горькому, чем к Решетникову и Златовратскому. Эртель и Короленко не связаны органически с прежним поколением, они тесно примыкают к новому.

Если выходец из усадьбы не сумел найти для себя места в действительной жизни и ушел в мир религиозных изысканий и мистических переживаний, то разночинец нового призыва, вместе с развитием города, вместе с развитием капиталистических отношений, впитал в себя новые настроения, новые идеи и явился выразителем новейшего

городского периода русской литературы. Только после революции 1905 года разночинца-демократа и разночинца-буржуа все более и более оттесняют на задний план представители крестьянской и пролетарской интеллигенции, в связи с изменением социальных отношений и экономической базы.

Политическая атмосфера 80-х годов после убийства Александра II оказала большое влияние на весь тон литературы 80-х годов... Но самый уклон настроений и симпатий, содержание идей, господствовавших в эпоху «безвременья», определялись хозяйственным строем России, вступившей «на путь буржуазного развития».

В этот городской период резко выявляются в расщелившейся литературе три течения:

1) одно пытается связать отжившие полукрепостнические формы с некультурным, отсталым, темным слоем мешан;

2) другое, подобно второму слою дворян в 20-е годы, видит спасение страны в ее развитии, в уничтожении пережитков прошлого, превращении помещицкой России в буржуазную на европейский лад и зовет итти «на выучку к капитализму», к «мудрому мешанству Европы»;

3) третье течение идет к социализму через европеизацию и демократизацию страны.

Отдельные писатели часто как бы раздваиваются и занимают колеблющуюся позицию между разными течениями.

К новейшей городской литературе мы должны отнести и творчество Ф. М. Достоевского, несмотря на то, что выступил он в печати в 1845 году, умер в 1881 году (28-го января), в последние месяцы царствования Александра II. Достоевский необычайно близко подошел к нашей эпохе конца старого века и начала нового, когда столкнулись византийский национализм и мечты о всечеловеческом братстве. Этот мятущийся художник, полный двойственных переживаний, автор «Двойника», «Подростка», «Бесов», предвосхитил идеи Ницше о сверхчеловеке, Шпенглера о закате Европы, предвидел величайшее потрясение наших дней и дал оружие смертельно враждующим станам.

Если эпически-величавое творчество Льва Толстого, этого деревенского жителя, ушедшего в 1910 году из старой барской усадьбы, — *эпизод* к литературе дворянского периода, то бурное, полное противоречий, творчество Ф. М. Достоевского, гениального представителя столичной интеллигентной бедноты, — *пролог* к новейшей городской литературе, воплотившей трагизм в переживаниях людей «конца века». Недаром четверть века со дня смерти Ф. М. Достоевского совпала с 1906 годом, с разгромом революции 1905 года, недаром столетие со дня рождения его отпраздновала в 1921 году новая Россия, новая рабоче-крестьянская интеллигенция. Лев Толстой пришел к непротивленству Каратаевых, Ф. М. Достоевский пришел к бунту Карамазовых.

ЧТО ЧИТАТЬ?

Мартов, Ю. Общественные и умственные течения в России 1870—1905 г.г., изд. «Книга», 1924 г., 201 стр.

ГЛАВА I.

НОВОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СЛОВО.

Ф. М. Достоевский.

(1821 — 1881)

Новый писатель. Город и Достоевский. Городская беднота. Связь Достоевского с этим социальным слоем. Ожидание катастрофы. Социальный роман. Два периода. Колебания Достоевского. «Двойник». Эпилептический характер.

Если творчество деревенского жителя Льва Толстого, яснополянское отшельника, явилось Ясной Поляной русской литературы, то бурное творчество Ф. Достоевского, нервного сына города, пронизано, как молнией, предчувствием близкой и неминуемой катастрофы. Больница для бедных, эшафот, мертвый дом— вот тот ад, через который прошел этот Данте XIX века, написавший свою «Божественную комедию».

В Москве, по Цветному бульвару идет он от Марининской больницы, что на Божедомке. Тревожно озираясь, к чему-то грозному чутко прислушиваясь, исполненный трепетного ожидания.

Таким изобразил его художник-скульптор в 1919 году, таким он вошел в русскую литературу. Не «москвич в Гарольдовском плаще», а москвич в халате каторжника, воплотивший тревогу наших грозных дней, «непрерывное беспокойство духа», прошел через боль и надрыв, через напряженность страсти, через вопиющую нужду, оскорбление и унижение, через бунт и смирение. В письме к А. Майкову он писал о себе: «везде и во всем я до последнего предела доходил, всю жизнь за черту переходил». Это— гениальный духовный отец Леон. Андреева с его «последним ужасом», это — человек крайностей, у которого в душе вечно бог с дьяволом борются. Всей своей жизнью, всем пережитым он подготовлен был к тому, чтобы противопоставить деревенски-уладебным Обломовым-Тентетниковым-Лаврецким своих нервных, уподочных и припадочных, всегда немного сумасшедших, всегда неуравновешенных, истерических героев, людей шумного города, измученных социальными противоречиями, преступавших и преступивших черту, богоборцев и раскаявшихся, в больничных и арестантских халатах Раскольниковых, Рогожиных, Верховенских, Ставрогиных, Карамазовых, Смердяковых... Никто не подходил так близко к нашей бурной и нервной, катастрофичной и динамичной эпохе, как этот современник Гоголя, Григоровича, Тургенева и Толстого.

«С самого начала он выступил как *новый писатель*», — говорил Н. Страхов о Ф. М. Достоевском, и он был глубоко прав: автор «Бедных людей», «Униженных и оскорбленных», «Записок из Мертвого дома», создатель «Двойника», «Подростка» и «Бесов», и «Преступления и наказания», «Идиота» и «Братьев Карамазовых» принес в русскую литературу, действительно, новое слово, новый стиль, новые приемы работы, вызвал к жизни новых героев с новой психикой, выступил, как

художник нового мироощущения, нового мировоззрения и нового мироизображения, если можно так выразиться.

Это обусловлено было органической связью художника с современным городом, принадлежностью к новой социальной среде, напряженностью революционной эпохи, которая властно захватила Ф. М. Достоевского. Революции 30-го, 48-го, 71-го г.г. на Западе, революционное движение в 40-е, 60-е, 70-е годы в России, яркие противоречия социальных отношений в городе—все это ударило «по сердцам с неведомой силой», даже по спокойным сердцам уравновешенных людей, а по сердцу Ф. М. Достоевского, в особенности. Болезненно, истерически чуткий, необычайно мнительный, самолюбивый и скрытный, наделенный эпилептическим характером, надорванный исключительно мрачными обстоятельствами личной жизни, этот мученик и мучитель впитал в своем творчестве все противоречия, всю напряженность, всю боль конца XIX века.

Он сам остро чувствовал себя писателем новой социальной среды, постоянно противопоставлял себя Гоголю, Грибоедову, Герцену, Льву Толстому, Салтыкову-Щедрину, Грановскому и, полный классовой ненависти, обнажал, обличал, изображал в целом ряде пародий барские черты дворянской интеллигенции. В деспотически-научном ханже Фоме Фомиче Опискине («Село Степанчиков») он издевался над Н. В. Гоголем—автором «Переписки с друзьями», в эпосе «Щедрадаров или раскол в нигилистах» он резко высмеивал Щедрина¹⁾, он создал злые карикатуры на И. С. Тургенева (Кармазинов в «Бесах») и на П. Грановского (Верховенский-отец в «Бесах»). Он сознавал, что выходы из дворянского гнезда связаны с чуждым ему мироощущением и мирозерцанием.

В письме к Н. Страхову в 1871 году, говоря о творчестве И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевский совершенно в духе марксистов, как это ни звучит неожиданно, писал строки, которые мы однажды уже цитировали:

«А знаете, ведь, это все помещичья литература. Она сказала все, что имела сказать (великолепно у Льва Толстого). Но это в высшей степени помещичье слово было последним. Нового слова, заменяющего помещичье, еще не было, да и некогда. Решетниковы ничего не сказали, но все-таки выражали мысль о необходимости чего-то нового в художественном слове, хотя и выражали в безобразном виде».

Автор «Бедных людей» знал прекрасно, что ему выпало на долю сказать это нечто новое в художественном слове, не помещичье, не деревенское, не усадебное, не изысканно-изящное.

И он сказал в своеобразном виде, бросая вызов старому эстетическому канону, старым понятиям о красоте, издеваясь «над иными любителями благородного слога», учившимися «придавать слогу красоту»...

¹⁾ См. неизданную статью Щедрина, напечатанную в 1908 году в журнале «Минувшие Годы», январь: «Г.г. семейству М. М. Достоевского, издающему журнал «Эпоха».

Это был подлинный сын города с его быстрым темпом, суетой и сутолокой того города, где

Улица быстрым потоком шагов,
Плеч, и рук, и голов
Катится с яростным шумом
К мигу безумий,
Но вместе
К совершеньям, надеждам и мести...

«В городе я невменяем»,—жаловался Лев Толстой и спешил назад в свою усадьбу, в которой провел 75 лет из 82-х. «Для меня и для моих героев нет жизни вне города»,—мог бы ответить Ф. М. Достоевский, проведший в городах по крайней мере 9/10 своей жизни.

Лев Толстой не выносит газет с их телеграммами и новостями и в письмах к Фету советовал их не читать. Ф. М. Д. жадно впитывал хронику городских происшествий, и его герои придавали огромное значение газетному материалу, впитавшему суету современного города, его мятущуюся душу, его уголовную хронику.

«Волнуйся и спеши», по ночам работает он над своими романами в какой-то нервной лихорадке, с необычайной быстротой и напряженностью. Герой романа «Униженные и оскорбленные», молодой литератор, в котором нетрудно узнать Достоевского, рассказывает, что 3½ печатных листа писал два дня и две ночи.

Усадебный писатель заполняет досуг и медленно, с любовью, наслаждаясь игрой сил, работает над семейной хроникой, по много раз возвращаясь к одному и тому же, перечитывая, переписывая. Городской художник Достоевский, вечно торопившийся к сроку, иногда большие романы заканчивал в месяцы, в горячке острого вдохновения, и вносил в свои романы кинематографическое мельканье событий и лиц.

Целый ряд исследователей с самых разных точек зрения—Владимир Соловьев, В. Ф. Переверзев, Л. П. Гроссман—отмечают, как основную черту художника, динамизм его творчества. Переверзев называет Достоевского художником не форм, а движения. Все они признают, что автор «Бесов» воплотил в своих романах, переполненных неожиданными происшествиями, не статику, а динамику жизни, не установленный веками быт, а движение, сокрушающее на своем пути незыблемые основы. Усадебному быту, застывшим формам, унаследованным от предков родовым чертам Достоевский противопоставил шумный столичный город, где все в брожении, ничто не установилось, все еще только становится, где движение не может и не хочет влиться в старую готовую форму, где лица мелькают, как в калейдоскопе, и где задача художника угадать выражение этих лиц в главном мгновении, в момент величайшего напряжения души. Портретным галереям Гоголя, Тургенева, Толстого, увековечившим фамильные, родовые черты, Достоевский противопоставил главные трагические моменты в жизни его героев, мелькающих в уличной толпе, показывающихся на минуту в окне столичного небоскреба.

Город наложил свою печать на самую композицию этих сложных, запутанных романов, с бесконечным сплетением улиц и переулочков,

Вырезку из газеты, уголовную хронику, философский трактат, напряженность переживаний—все бросает художник в кипящий водоворот движения, в хаос столкновений, происшествий, в огонь бурных трагических страстей, сливает в одно целое самые разнородные части и дает новое, необычное произведение, полное лихорадки и трепета быстро текущей жизни.

Ясному, стройному и медленному течению событий, развертывающихся в хронологической последовательности на протяжении многих лет, при смене детства, счастливой юности, зрелого мужества, Достоевский противопоставляет необычность запутанных происшествий, иногда на протяжении одного или нескольких дней, и начинает зачастую свои романы, полные приключений, «с середины», с конца... Точно на улице города вас останавливает трагическое кровавое происшествие, и вы, вмешавшись в толпу, с конца начинаете подходить к началу запутанных и полных напряженнейшего интереса событий. Постепенно жизнь чужих, незнакомых людей выбивает вас из колеи и заставляет забыть обычные городские спешные дела и спуститься в самую преисподнюю, в самый ад современного города с его подпольем. Не наследственными липами, а кровью пахнет на улицах города, увековеченного этим трагическим художником. Не философией сквозь сон, не рассказами старой няни «про старину», не милыми сказками бабушек, ублаживающими сон Обломовых и Гамлетов Щигровского уезда, а грозными и бурными, человеческими трагедиями веет от романов Достоевского, этого единственно трагического писателя в русской литературе. Даже дети в этих романах—Илюшечка Снегиревы и Нечотки Незвановы—проходят перед вами, как герои трагических происшествий. И разве Илюшечка, сын избитого Митей Карамазовым штабс-капитана Снегирева, которого называют школьником «Мочалкой», разве этот маленький мученик с детским трагическим воплем: «Папочка, как он тебя унизил», не является воплощением трагизма городской жизни? Романы «Преступление и Наказание», «Идиот», «Бесы», «Братья Карамазовы», «Подорожник» являются сложным сплетением трагических происшествий, где уголовщина авантюрного уличного романа претворена этим Данте современности в божественную комедию или, вернее, трагедию современного города и приобрела вещей, значительный смысл. Блестящий диалог на религиозно-философские темы, тончайший психологический анализ, сложная мотивировка человеческих поступков, откровения и прозрения гения превращают запутанные, замороженные событиями, уголовные хроники Достоевского в величайшее достижение нашего века.

Самый уклон в сторону кроваво-трагических происшествий, так явно выразившийся в его «Преступлении и Наказании» и «Братьях Карамазовых», несомненно, подсказан был семейной хроникой семьи Достоевских. Сам Ф. М. Достоевский не любил распространяться о кровавых происшествиях, потрясениях семьи и его самого, но теперь дочь его, Л. Ф. Достоевская, в своей книге, сперва появившейся на немецком языке, а в 1922 году выпущенной Госиздатом¹⁾ на русском языке

¹⁾ «Достоевский в изображении его дочери Л. Достоевской»—под редакцией и с предисловием А. Г. Горнфельда—1922 г.

с предисловием Горнфельда, сообщает мрачные, кровавые акты, толкавшие мысль художника в сторону преступлений и наказаний, в сторону карамазовщины. Л. Ф. Достоевская рассказывает о ненормальной скупости и тяжком алкоголизме отца Ф. М. Достоевского, ее деда. Этот алкоголизм «был роковым почти для всех его детей. Его старший Михаил и самый младший Николай унаследовали эту болезнь». «Эпилепсия моего отца»,—говорит она,—«очевидно, следствие той же причины. Но самой несчастной была бесспорно моя тетка Варвара» (стр. 19). Варвара Михайловна вышла замуж за богатого человека, который после смерти оставил ей много домов. Но «бедная женщина, к сожалению, страдала отвратительной, бесспорно болезненной, скупостью». Она рассчитала всю прислугу, не отапливала квартиры, ничего не варила себе... Во всем околотке знали об ее скупости и богатстве. Слухи о богатстве скрыти повливали на фантазию одного молодого крестьянина, служившего в качестве швейцара у жильцов Варвары Михайловны. Он усвоился с одним бродягой, и они вместе убили несчастную больную женщину».

«Смерть отца Ф. М. была еще трагичнее. Это произошло задолго до убийства Варвары Михайловны.

«Мой дед»,—пишет Л. Ф. Достоевская,—«обращался всегда очень строго со своими крепостными. Чем больше он пил, тем свирепей становился, до тех пор, пока они, в конце-концов, не убили его. В один летний день он отправился из своего имения Дарового в свое другое имение, под названием Черемашни, и больше не вернулся. Его нашли позже на полути задушенным подушкой из экипажа. Кучер исчез вместе с лошадей, одновременно исчезли еще некоторые крепостные моего деда. Во время судебного разбирательства крепостные моего отца показали, что это был акт мести.

«Моего отца не было дома во время этой ужасной смерти... Это преступление, совершенное во время его юности столь любимыми братьями Дарового, произвело глубокое впечатление на юношу... Семейное предание гласит, что с Достоевским при первом известии о смерти отца сделался первый припадок эпилепсии... Он помнил всю жизнь и анализировал причины этой ужасной смерти» (стр. 16—17).

Анализ человеческой преступности позднее продолжает Ф. М. на каторге, проводя целые годы среди убийц.

Таким образом, одна из основных тем—преступление и наказание—была дана переживаниями Ф. М. Достоевского. Эта тема трактуется Ф. М. Достоевским на фоне города, обстановка которого, его нервная напряженность, его насыщенная уголовщиной атмосфера способствует более яркому выявлению темы.

Все почти повести, рассказы и романы Достоевского развертываются в городской суматошной обстановке, и не только «Двойник» является «Петербургской поэмой», а от всех почти произведений Достоевского веет Петербургом с его туманными и белыми ночами и призрачной жизнью... Достоевский не просто городской художник, он художник, увековечивший Петербург. «Петербург» Андрея Белого только квинт-эссенция романов Достоевского, положенных Белым на музыку.

Дома, высокие, черные, закоптелые заслонили от взоров художника деревенский пейзаж. Герой Достоевского, живущий на дне каменного колодца, может сказать с полным основанием: «солнце всходит и заходит, а в тюрьме моей темно». В подвалах, на чердаках, в душных комнатах, где без воздуха «чижики мрут», ютятся, как в норах, нервные, взвинченные, всегда странные, всегда чудаковатые люди, немного сумасшедшие, давно разлюбившие солнце... Не дома особняки, а углы в огромных небоскребах, набитых жильцами—в центре внимания художника.

Макар Девушкин, герой первой повести «Бедные люди», живет подле кухни, «занимает уголок такой скромный», в этом уголке «немного гнилой, остро уснащенный запах». Герой повести «Хозяйка» — Ордынов, молодой человек, «крайне впечатлительный», отличавшийся «обнаженностью и незащищенностью чувства», хочет снять «угол в каких-нибудь бедных жильцов», герой «Двойника» Голядкин, сошедший с ума титулярный советник, напоминающий гоголевского Поприщина из «Записок сумасшедшего», живет «в Шестилавочной улице, в четвертом этаже одного весьма большого капитального дома». Господин Прохарчин—этот городской Плюшкин из чиновников—два десятка лет «гноил угол», он не любил, «чтобы кто-либо совал любопытный нос к нему в угол».

Бедный студент Раскольников, вечно старавшийся «прошмыгнуть» мимо квартирной хозяйки незамеченным, нанимал каморку от жильцов под самой кровлей пятиэтажного дома. Эта комната «более похожа была на шкаф, чем на квартиру». («Преступление и Наказание»). В таких же каморках ютились сын Версилова, создавший «философию угла» («Подросток»), ютились Кириллов, Шатов («Бесы»).

Все они не просто городские жители, а *интеллигентные пролетарии*, одиночки, мечтающие в своих углах стать Ротшильдами или Наполеонами. Эту городскую, столичную бедноту — самолюбивую, уязвленную в гордости, открытую и мстительную, у которой «нет действительной жизни», а есть «философия угла», есть грезы среди сырых стен,—эту бедноту по преимуществу изображает новый художник, *плоть от плоти и кость от кости столичной бедноты*, тоже вместе со своим «Игроком» мечтавший о стотысячном выигрыше¹⁾.

И если Помяловскому «надоело подчищенное человечество» и он чувствует ненависть плебея к благородным господам и к благородному слогу, то и Достоевский на весь мир смотрит сквозь обиду и раздражение обездоленного, оскорбленного столичного бедняка. И неудивительно: он сам слишком остро чувствовал на себе тяжкое иго беспросветной, мертвящей нужды. Только в последние годы, уже незадолго до смерти, вырвался он, наконец, из цепких лап кредиторов...

Бедность стояла у колыбели его в Москве, бедность провожала его в Петербург и в европейские столицы.

Как и Н. А. Некрасова, судьба его вела «сквозь бездны нищеты, труда и голода», но прежде, чем Некрасов выступил «за отческий порог» и узнал голодную нужду и тяжкий труд, он провел почти 16 лет в деревне, в помещичьей усадьбе, а Достоевский растет в Москве, в Мариинской больнице «для бедных», в тесной квартирке бедного штаб-лекаря, в полуметра летской, и постоянно слышит мрачно предостерегающий голос отца: «умру я, будете нищими».

С 1837 года юноша попадает в Петербург, в военное инженерное училище. Начинаются трудные годы учения среди чужих людей (37—43) и жизнь впроголодь, и мечты о писательстве... С 1844 года начинается борьба за существование молодого журналиста, который отбросил карьеру чиновника и, залыкаясь в котлах у ростовщиков, занимая по пяти рублей, стал пробивать себе дорогу писателя. О постоянной нужде Ф. Достоевского рассказывают все биографы. Эта нужда и вечные угрозы долговому отделению заставили уже известного писателя в 67 году уехать на четыре года за границу от кредиторов, но, вернувшись в Россию в 71 году, Ф. Достоевский снова попадает в цепкие когти своих друзей. А. Г. Достоевская в своих «Воспоминаниях»¹⁾, в главе о возвращении на родину в 71 году, рисует колоритную фигуру одного из ростовщиков в момент дружеской беседы с Ф. Достоевским.

— Вот вы—талантливый литератор, а я хочу показать, что я, маленький немецкий купец, могу знаменитого русского запрятать в долговую тюрьму и, будьте уверены, я сделаю это,—говорил своему должнику «господин немецкий купец» Гинтерлох.

Таких Гинтерлохов было много на пути Ф. Достоевского.

В обстановке мертвящей нужды работал он над своими повестью и романами, иногда под угрозой неустойки. Роман «Игрок» помог ему окончить к сроку стенографистка Анна Григорьевна Сниткина, та самая, которая стала его женой в 1867 году.

«Пусть знает Боборыкин», — писал Достоевский Н. Страхову в 1863 году,—«так же, как знают это «Современник» и «Отечественные записки», что я еще (кроме «Бедных людей») во всю жизнь ни разу не продавал сочинения, не взяв вперед деньги. Я — *литературный пролетарий*, и кто захочет моей работы, тот должен меня вперед обеспечить».

Бедность стояла за спиной художника и подталкивала его. Это он остро, мучительно чувствовал и жаловался брату еще в 1859 году:

«За что же я-то с *моими* нуждами беру только 100 рублей с листа, а Тургенев, у которого 2.000 душ,—по 400. *От бедности* я принужден торопиться и писать для денег, следовательно, портить».

Этот истинный «литературный пролетарий», по словам Врангеля, «годами был лишен самого необходимого» и таких же уединившихся, обособившихся пролетариев, задыхающихся под гнетом вечной вопиющей нужды, рисовал в течение всей своей жизни.

Но Достоевский дал не только роман современного города, но также выдвинул на первый план интеллигентного пролетария, как сво-

¹⁾ См. неизданное письмо Ф. Достоевского 63 г.,—Париж, 1-го сентября, Константиновой, «Минувшие Годы», август 1908 года. В письме рассказывается об игре в Висбадене в рулетку.

¹⁾ См. «Достоевский. Статьи и материалы», под редакцией Долнина, «Петербургская Мысль». 1922 г. «Воспоминания Достоевской», стр. 447—502.

его излюбленного героя, он дал социальный роман, он выдвинул в этом романе *социальный* вопрос.

Острое ощущение нужды Ф. М. Д. совпало с эпохой, когда в Европе был остро поставлен этот проклятый вопрос. Как раз свою первую повесть «Бедные люди» молодой автор писал в 44—45 г.г., а напечатал ее в Некрасовском «Петербургском сборнике» в 46 г., почти накануне социальной революции во Франции, в тот период, когда В. Г. Белинский был захвачен «идеями идей—социализмом».

Эпоха 40-х г.г. помогла столичному литератору, представителю столичной бедноты, перейти от личных переживаний к социальной проблеме во всей ее широте и задуматься над вопросом социального неустройства и переустройства.

В 40-х годах «звуки сладкие и молитвы» уступают место *социальности*, провозвестником которой явился неистовый Виссарион. «Шинель» — Н. Гоголя, «Антон Горемыка» — Д. Григоровича, «Петербургские углы» — Н. Некрасова были пропитаны этой социальностью. Первый опыт Ф. М. Д. — «Бедные люди» — В. Г. Белинский восторженно приветствовал, как попытку создать социальный роман.

Социалистические романы Жорж Занд, социалистическое учение Ш. Фурье, социалистическая агитация Белинского помогают молодому художнику осознать вечно тревожный и новый вопрос, большой и острый не только для 40-х годов, но и для второй половины XIX века и для наших дней, в особенности. Социальная революция 48-го года всколыхнула «проклятьем заклеянный весь мир голодных и рабов» и, конечно, глубоко взволновала страстного ученика Белинского. Под знаком социальной революции развертывается творчество Достоевского, под знаком социальной революции вступает он в кружок Буташевича-Петрашевского в 48—49 г.г. Так, среди социалистов-фурьеристов читает он знаменитое письмо Белинского к Гоголю, полное революционного возмущения и ненависти к господству крепостников с их «насильственной лозой» и к николаевщине, с знаменитой триадой «православие, самодержавие, народность».

В своем показании, написанном в 49-м году в Петропавловской крепости, Ф. М. Д. писал о зарождении своих настроений:

«На Западе происходит зрелище страшное, разыгрывается драма беспримерная: трещит и разрушается вековой порядок вещей. Самые основные начала грозят каждую минуту рухнуть и увлечь в своем падении всю нацию. 36 миллионов людей каждый день ставят на карту всю свою будущность, имение, существование свое и детей своих! И эта картина не такова, чтобы возбудить внимание, любопытство, любопытательность, *потрясти душу!*».

Много раз позднее вспоминал Ф. М. Д. об этом своем душевном потрясении, об увлечении социализмом. «Мы еще задолго до Парижской революции 48-го года,—читаем мы в «Дневнике» 73 года,—были охвачены обаятельным влиянием социалистических идей. Я еще в 46 году посвящен был во всю святость коммунистического общества Белинским».

Когда умерла знаменитая Жорж Занд, социальными романами которой зачитывались люди 40-х годов, в «Дневнике» Достоевского 76 г. были напечатаны горячие, взволнованные воспоминания о том, чем была эта социалистка для него в юности. Он рассказал, что, прочитав шестнадцать лет ее повесть, он «был потом в лихорадке всю ночь». Автор «Бесов», автор «Дневников» набросал за 4 года до своей смерти знаменательные строки о том, что Жорж Занд пришла в эпоху, когда явились новые попытки выразить новые желания, новые идеалы. «Передовые умы,—писал Ф. Достоевский,—слишком поняли, что обновился деспотизм, что новые победители (буржуа) оказались еще, может быть, хуже прежних деспотов (дворян), и что свобода, равенство и братство оказались трюмками фразамы—не более. В эту-то эпоху возникло, действительно, новое слово и родились новые надежды. Явились люди, прямо возгласившие, что дело остановилось напрасно, что ничего не достигнуто политической сменой победителей, что дело надобно продолжать, что обновление должно быть радикальное, *социальное*».

Новое слово Достоевского было не только слово городское, слово интеллигентного пролетария, это была новая попытка в России выразить новые надежды, новые идеалы радикального социального обновления. И пусть позднее Ф. Достоевский из Павла стал Савлом и проклял социализм,—он явился создателем социального романа, он заставил почувствовать всю остроту социальных противоречий.

Социальный вопрос, темы о бедных людях, об униженных и оскорбленных, о жертвах Мертвого дома, о голодном студенте Раскольникове, убившем старуху-процентщицу, о Сонечке Мармеладовой, продающей себя для спасения нищей семьи и пьяненного отца, о штабс-капитане Снегиреве и маленьком мальчике его Илюшечке, о голодном ребенке, который тщетно прижимается к иссохшей груди матери, не были выдуманы художником: он их выстрадал, выносил под сердцем, они стояли в порядке дня.

«Почему бедны люди, почему бедно дите, почему голая степь, почему не поют песен радостных... почему они почернели так от черной беды, почему не накормят дите», — спрашивал себя во сне Митя Карамазов,—герой последнего романа, написанного в 1880 г.

Этот сон всю жизнь снится Ф. М. Достоевскому, всю жизнь порывался он «всем сделать что-то такое, чтобы не плакало больше дите, не плакала бы и черная, иссохшая мать дитяти, чтобы не было вовсе слез от сей минуты ни у кого, и чтобы сейчас же это сделать, не отлагая, и несмотря ни на что, со всем безудержем карамазовским».

Остроту социального вопроса он любил особенно ярко подчеркивать, пользуясь изображением страшных мук обездоленных, обиженных, истерзанных социальной неправдой детей («Преступление и наказание», «Братья Карамазовы», «Подросток», «Нечотка Незванова»). Этот прием помогал сильнее ударить по нервам и ярче осветить вопиющую несправедливость социального строя.

Плач голодного ребенка не могла заглушить никакая метафизика Ф. Достоевского, никакие обличения нигилистов и социалистов: измученное, посиневшее лицо этого ребенка, прижимавшегося к иссохшей

груди матери, почерневшей от голода, проступало сквозь мистические туманы, сквозь проповедь покорности и смирения. Сон Мити Карамазова был сильнее, убедительнее славянофильских поучений старца Зосимы.

Но, конечно, мы должны признать, что, начиная с шестидесятых годов, сознание художника все более и более работает над религиозной проблемой, и этот переход к «вопросам с другого конца» совершился после пережитой художником личной катастрофы.

И здесь сказал свое новое слово и по новому, по своему этот реалист «в высшем смысле слова», этот великий знаток душевного надрыда, душевной боли и мозгового выверта, этот изобретатель упадочной души.

За 35 лет своей творческой работы художник пережил два основных периода, обозначившихся в его произведениях: от 46 до 62 года и от 63 по 80 год. Первый период связан с горячим протестом против социального неустройства, против социального неравенства, против унижения бедного человека. Если болящая совесть диктовала кающимся дворянам образы их горемык, то оскорбленная честь и гневное возмущение вдохновляли Ф. Достоевского. В этот первый период, особенно плодотворный до ареста в 1849 году, Достоевский печатает повести и рассказы: «Бедные люди» (46), «Двойник» (46), «Господин Прохарчин» (46), «Роман в 9-ти письмах» (47), «Хозяйка» (47), «Слабое сердце» (48), «Елка и свадьба» (48), «Белые ночи» (48), «Неточка Незванова» (49). Затем через десять лет после долгого вынужденного молчания печатает произведение «Дядюшкин сон» (59), «Село Степанчиково и его обитатели», популярный роман «Униженные и оскорбленные» (61) и, наконец, те «Записки из Мертвого дома» (61—62), которые Лев Толстой ставил выше всего, что было написано в русской литературе.

Герои Ф. М. Достоевского в этот период увлечения социальной проблемой—бедные люди, униженные, оскорбленные, отверженные, несчастные, преступные—жертвы социального неустройства. Угод, чердак, подвал, долговая тюрьма, Мертвый дом—вот тот мир, в котором они живут.

Арест по делу петрашевцев в апреле 49 г., обряд смертной казни 22-го декабря 49 года на Семеновском плацу, в Петербурге, каторга в омском остроге (50—54), военная служба в Семипалатинске (54—59) отделяют Ф. Достоевского от первого периода.

Уже в 1855 году он пишет стихи на смерть Николая I, того самого императора, который едва не расстрелял мирных пропагандистов идеалов Фурье и в том числе поэта Плещеева и самого Ф. Достоевского. Возвращение в Петербург (59) после десятилетнего отсутствия, после эшафота, Мертвого дома и казармы было возвращением Елеазара, пробывшего во власти смерти долгие годы.

Этот мнительный человек, которого доводил до обморока вид плохорной процессии, и который, ложась спать, оставлял записку с предупреждением на случай летаргии, был вырван из жизни, утратил под ногами почву и, потеряв связь с действительностью, обратился к рели-

гии. Через мысль о смерти, о гибели, о конце, о том, что «все потерял», пришел он к кресту.

В. В. Т—ва (Починковская) вспоминает рассказы Ф. Достоевского о том, как их, петрашевцев, привозили на Семеновский плац, ставили к столбу и читали над ними приговор к смертной казни. И как потом, сидя в крепости, получил он от брата письмо и началось в нем «духовное перерождение». И он вполне согласен с мистическим восторгом на лице тут же читал ей свои «любимейшие» стихи Огарева:

Я в старой библии гадал,
И только жаждал и вздыхал,
Чтоб вышла мне по воле рока
И жизнь, и скорбь, и смерть пророка.

Сидя в крепости, Ф. М. Достоевский писал своему брату в ожидании страшного дня смертной казни: «Та голова, которая создавала, жила вышею жизнью искусства, которая свыклась с возвышенными потребностями духа, та голова уже слетела с плеч моих».

Разве не пережил он свою смерть?!

Разве не смотрел он,—автор «Записок из Мертвого дома»,—на каторгу, как на место, где был «похоронен живой и зарыл в могилу»?

Он заглянул за черту, преступил границу, он пережил минуты часы величайшего одиночества и величайшего отчаяния. Евангелие, перенесенное ему в Тобольске женой декабриста, явилось его единственной книгой на каторге, последней надеждой утопающего, как и евангелие для Сони Мармеладовой, читавшей Раскольникову главу о воскрешении Лазаря. На эшафоте перед лицом смерти, на каторге перед лицом 250 озверелых клейменых людей он пережил то, что так ярко изобразил в романе «Идиот», в рассказе князя Мышкина о последних минутах приговоренного к смерти.

«Нарисуйте эшафот так,—говорит князь Мышкин,—чтобы видна была ясно и близко одна только последняя ступень. Преступник ступил на нее: голова, лицо бледное, как бумага, священник протягивает крест, тот с жадностью протягивает свои синие губы и глядит, и—все знает. Крест и голова,—вот картина, лицо священника, палача, его двух служителей и несколько голов и глаз снизу,—все это можно нарисовать как бы на третьем плане, в тумане, для аксессуара... Вот такая картина» («Идиот», гл. V).

Последняя ступень приговоренного к смерти, крест и голова—вот символы, раскрывающие смысл творчества Ф. М. Достоевского после каторги, когда измученный, смертельно бледный, отчаявшийся человек протягивает свои синие губы ко кресту, как к последнему прибежищу.

В первые годы по возвращении из каторги прежние друзья уже не узнают Ф. М. Достоевского, но душевный переворот еще не закончен, еще не осознан художником. Завершение этого переворота критик А. С. Долинин относит к осенним месяцам 1863 г. перед возвращением Достоевского из заграничной поездки. В эти месяцы созрели замыслы двух произведений «Записок из подполья» и «Игрока». Записки из подполья—поистине «жестокая пародия» на прежние общественные идеалы

Достоевского. Эта пародия явилась потрясающим документом и характерно, что этот документ художник хочет называть «исповедью». Как раз в эти осенние месяцы 1863 г. происходит у Достоевского разрыв с курсисткой Аполлинарией Прокофьевной Сусловой или знаменитой «Полиной», имя и образ которой мы встречаем в «Игроках». Интереснейшие материалы опубликованы об этом Доллиным в книге «Достоевский — Статьи и материалы II», в 1925 г. в статье «Достоевский и Сулова». Интимная близость Достоевского и Сусловой началась еще зимой 1863 г. В 1863 г. Полина очутилась одна в Париже. В отсутствие любимого ею Достоевского она увлекается пошлейшим и ничтожнейшим французиком-студентом, который ее бросил вскоре. Приехавший Достоевский узнал от Полины о катастрофе; чисто-сердечное признание любимой женщины его потрясает. Но тогда же Достоевский предлагает ей ехать в Италию вместе, обещая быть по отношению к ней — «как брат». В этой мучительной поездке, когда художник переживал далеко не братские чувства, как это видно из опубликованного дневника Сусловой и других материалов, были задуманы и «Записки из подполья» и роман «Игрок». Тяжесть переживаний и утраты еще более обостряется в следующем году новыми тяжелыми утратами, новыми долго-незаживающими ранами. В 1864 году умирают один за другим два близкие ему человека: 16-го апреля умирает М. Д. Достоевская (Исаева) — первая жена, а 10-го июня — брат и друг Михаил Михайлович, с которым шел рядом Ф. М. Достоевский, с которым издавал в 61 году журнал «Время», а в 64 году — журнал «Эпоха».

«Я остался вдруг один и стало мне просто страшно, вся жизнь переломилась «надвое», — жалуется он. Художник, попавший после смерти брата в кабалу к его кредиторам, буквально приходит в отчаянье. «Судьба меня задавила... хоть бы снова в Сибирь», — пишет он страшные строки... Все чаще повторяются припадки падучей... В «Записках подполья», оконченных в 1864 г., была последняя ступень, здесь была голова обреченного, но не было еще креста. В романе «Преступление и наказание» (66) был уже крест, хотя Раскольников еще не признал его.

Пребывание за границей в 67—71 г.г. помогло художнику оформить и осознать свое настроение, найти себя и обновиться душою. Об этом обновлении, о подведении итогов пишет он А. Майкову уже в 67 году. Там, в Европе, где «дорогие лежат покойники», он продумывает до конца свои мысли о предназначении России и о будущем Европы, там Достоевский, которого «всю жизнь бог мучил», находит оправдание богу, ту самую теодицею, к которой стремился Иван Карамазов, и там уже в 67 году у него возникает замысел огромного романа-эпопеи «Атеизм», в пяти частях. В центре этой эпопеи он хочет поставить уже пожилого человека 45 лет, утратившего веру в бога. Он шныряет по новым поколениям, по атеистам, по славянам и европейцам, по русским изуверам и пустыножителям, по священникам, сильно, между прочим, попадает на крючок иезуиту-пропагандисту полку; спускается от него в глубину хлыстовщины и под конец обретает Христа и русскую землю, русского Христа и русского бога («Ради бога, не говорите

никому, а для меня так: написать этот роман, да хоть бы и умереть — весь выскажусь»... — писал Ф. Достоевский А. Майкову).

Его захватывала мысль порассказать только то, что русские пережили последние 10 лет в своем духовном развитии. В этом романе хотел он в первой части изобразить детство героя, во второй части обрисовать монастырь с Тихоном Задонским. В центре намечался образ мальчика в 13 лет, совершившего уголовное преступление. История жизни этого мальчика, выросшего на наших глазах, должна была стать «житием великого грешника», итогом всего творчества Достоевского, всей его жизни. Вместо этого романа, план которого опубликован теперь профессорами Н. Бродским, Л. П. Гроссманом, В. Комаровичем, Ф. М. Достоевский пишет романы: «Бесы» (71), «Подросток» (75), «Братья Карамазовы» (79—80 г.), разбивая на куски свой огромный замысел.

Разгром коммуны во Франции в 1871 г., Нечаевское дело в России в 71 году об убийстве студента Иванова кружком Нечаева, который считал, что во имя революции «все дозволено», революционное движение в России под знаком атеизма, все это снова выдвинуло перед Ф. М. Достоевским вопрос о революции, о социализме. Но теперь художнику кажется, что Европа и молодая Россия подходят к своей последней ступени, к великому краху. Судорожно он притягивает крест. Пред лицом новых грядущих бурь он пишет свои дневники 73—76 г., свои письма, заметки в записных книжках, романы, и всюду ему видятся последняя ступень, крест и голова обреченного.

Художник, отчаявшийся, утративший почву, ушедший в душевное подполье, становится в последние 15 лет своей жизни почвенником, националистом, византийцем; он отправляется в крестовый поход против нигилизма, он, когда-то ученик Белинского, теперь прокликает Белинского, и в письме к Н. Страхову в 71 г. называет Белинского «порозным и смрадным явлением русской жизни». Он политически примыкает к Смерцкому и К. П. Победоносцеву, он философски идет вместе с Аполлоном Григорьевым, Н. Страховым, Леонтьевым, Владимиром Соловьевым. Мистицизм последнего, тогда еще «молодого философа», все более захватывает Достоевского. В своих воспоминаниях о Достоевском Н. Стахов пишет:

«В 1879 году, в июне месяце, была сделана вместе с В. Соловьевым поездка в Оптину пустынь, где они оставались почти неделю. Отражение этой поездки читатель найдет в «Братьях Карамазовых». Уже в 78 году Достоевский часто беседовал с В. Соловьевым на религиозные темы. Религиозное мировоззрение, традицию верующего народа противопоставляет Ф. Достоевский безнародному, беспочвенному нигилизму, наполеонствующим сверхчеловекам — Раскольникову, Петру Верховенскому, Ставрогину, Кириллову, Ивану Карамазову. Из атеизма выросла в представлении Достоевского формула: «Бога нет, — значит, все дозволено». Из атеизма Петра Верховенского вырос Федька-каторжник, а из атеизма Ивана Карамазова вырос Смердяков — отпрыск и вырожденцы народа... С беспощадной жестокостью рисует Достоевский Версилова в романе «Подросток», того Версилова, душа которого опустошена веч-

ным отрицанием. Этот русский европеец говорит языком Шпенглера и задолго до этого модного в 1920—21 году философа предвидит «заходящее солнце последнего дня европейского человечества» и чутко вымлет «Над Европой как бы звон похоронного колокола» («Подросток», т. IX, стр. 437, изд. 1906 г.).

С необычайной силой тот же Достоевский создает образ предшественника Фридриха Ницше, богоборца Кириллова, который убивает себя, чтобы стать богом. Всем этим беспочвенникам и атеистам противопоставлены Сонечка Мармеладова с евангелием в руках, дворовый Макар Иванович, странствующий по монастырям («Подросток»), сын дворового Шатов, отрекшийся от своего атеизма («Бесы»), старец Зосима, воплотивший в своем образе черты Тихона Задонского и Амвросия Оптинского, того старца Амвросия, к которому ездил Достоевский с Владимиром Соловьевым. Беспочвенникам, нигилистам и их последователям—лакеям Смердяковым—противопоставлены верующие бабы, великому инквизитору с его формулой: «чудо, хлеба и авторитет» противопоставлен кроткий всепрощающий Христос, тот самый тотчевский царь небесный, который исходил край родной долготерпенья «в рабском виде».

Квинт-эссенцией новых настроений явилась речь Ф. Достоевского на пушкинских торжествах, произнесенная 8-го июня 1880 года, та речь, в которой писатель обратился к интеллигентному скитальцу с грозным призывом: «смирись, гордый человек!»

В свои религиозные темы, в которые этот художник вносил экзальтированность, истушенность средневекового проповедника, Ф. М. вложил кой-что и унаследованное от своих предков. Совсем недавно, в 1923 г., в «Литературной Мысли», № 1, появилась интереснейшая заметка С. Любимова: «Ф. М. Достоевский» («Вопрос об его происхождении», стр. 208—210). В этой заметке сообщается, что отец Достоевского происходил из духовного звания, окончил Подольскую семинарию и уже потом поступил в военно-медицинскую академию. Родной его, по предположению Любимова, была Подольская губ., которая присоединена к России только в 1795 г., т.-е., когда М. А. Достоевскому было 6 лет. Все население Подолия в момент присоединения ее к России исповедывало унию. Униатское духовенство, из среды которого вышел М. А. Достоевский, занимало середину между польским или *ополячен-ным панством* и малорусским крестьянским населением, примыкая ближе к первому.

С. Любимову кажется несомненным южно-русское происхождение Ф. М. Достоевского от предков, жизнь которых протекала в духовной и материальной борьбе за веру и национальность. Глубокое и тщательное изучение документов, относящихся к истории Юго-Западной России за XVI—XVIII века, могло бы дать более или менее полную картину жизни и деятельности различных представителей рода Достоевских, по какой-нибудь линии предков Ф. М., сумевших в течение долгого времени сохранять свою религию и национальность, но затем все же принужденных войти в религиозный компромисс и потерявших, благодаря несомненной полонизации, свою прежнюю крепкую связь с народом.

Быть может, южно-русское происхождение Ф. М. Достоевского и не совсем утраченные и скорее заглушенные его племенные свойства и сочувствия, наследственная борьба за православие, преемственно веденная многими поколениями его предков, смешанное воздействие двух культур—западно-латинской и восточно-православной, боровшихся между собой в продолжение ряда столетий в юго-западном углу России, помогут разгадать и объяснить некоторые стороны многогранной и глубокой деятельности великого писателя («Лит. Мысль», I, стр. 210).

Если в первый период, через голод и нужду, творец социального романа пришел к проклятому вопросу о социальном неравенстве и к мечте о социальном переустройстве, то во второй период, пережив ужас смерти, мрачное одиночество среди каторжников, ужас перед новой революционной эпохой, он пришел к иступленному отрицанию революции, атеизма, нигилизма, социализма. Елеазар, побывший во власти смерти, великий грешник из подполья проклинает бывшие и будущие революции, наступление которых он предвидит, проклинает революционеров всех классов, ибо все они хотели осуществить революцию в области материальных, экономических отношений, отменяя религию, и все они были поэтому беспочвенны и обречены на гибель, по мнению Достоевского.

В материалах к роману «Бесы» Шатов, сын дворового, издается над миллионом терзаний барича-декабриста Чацкого: «он был барин и помещик,—говорил о Чацком Шатов,—и для него, кроме своего кружка, ничего не существовало, вот он и приходит в отчаяние от московской жизни высшего круга, точно, кроме этой жизни в России, и нет ничего. Народ русский он проглядел, как все наши передовые люди; и тем более ненависти не к порядкам русским, а к народу русскому. О народе русском, об его вере, истории, обычаях, значении и громадном его количестве он думает только как об оброчной статье. Точно так думали и декабристы, и поэты, и профессора, и все реформаторы до царя-освободителя. Он тнул оброк, чтобы жить в Париже, слушать Кузена и кончать чаадаевским или гагаринским католицизмом... «Бьесь об заклад, что декабристы,—говорит тот же Шатов,—непременно освободили бы тотчас русский народ, но непременно без земли— за что им, непременно, сейчас народ свернул бы голову и тем бы доказал им, что не одно московское общество составляет Россию, к великому их удивлению».

Не менее беспощаден был Достоевский к людям 40-х годов—Грановскому, которого изобразил в Верховенском-отце, к Тургеневу (Кармазинову в романе «Бесы») и другим. «Нельзя любить то, чего не знаешь, а они,—читаем мы (в «Бесах») о людях 40-х годов,—ничего в русском народе не смыслили. Все они и вы вместе с ними просмотрели русский народ сквозь пальцы, а Белинский—особенно, уж из того самого письма его к Гоголю видно».

Шатов говорил о том самом письме, которое в 49-м году читал с таким нервным подъемом сам Ф. Достоевский, ученик Белинского, на собраниях у Петрашевского.

С еще большей ненавистью обрушивается Ф. Достоевский на людей 60-х годов, на беспощадных отрицателей-нигилистов. В них он видит детей предшествующего поколения. Петр Верховенский-Нечаев сын Стефана Трофимовича Верховенского-Грановского.

Петр Верховенский, Иван Карамазов, Раскольников отравлены трихинами материализма, в них вселелись «бесы», терзающие тело России. В нигилисте Базарове Достоевский видит «смесь Ноздрева с Байроном»... Революционеры-разночинцы так же беспощадны, как революционеры-дворяне.

С меньшей ненавистью относится Достоевский и к представителям четвертого сословия на Западе. В письме к Н. Страхову из Дрездена в 71-м году о Парижской коммуне он злорадствует по поводу разгрома коммуны, прошедшей мимо религиозных вопросов... Он предсказывал неоднократно и после разгрома коммуны, что «грядет четвертое сословие, стучится и ломится в дверь и если ему не отворят, сломает дверь»... «наступит нечто такое, чего никто и не помыслит», — в тревоге восклицает он.

Прочитав за несколько месяцев до своей смерти в «Новом Времени» от 28-го октября 1880 г. заметку Гюбнера о социалистическом движении во Франции, Ф. М. Достоевский заметил в своей записной книжке: «Конец мира идет. Конец столетия обнаружится таким потрясением, какого еще никогда не было. России надо быть готовой, не двигаться, взирать и ждать. Только бы Россия не увлекли в союз! О, ужас! Конец ей тогда! Совсем конец! Нет у нас социализма, совсем нет. Есть только несколько птенцов «гнезда Петрова». Здоровая же часть России не двигается, а она бесчисленна».

Ужасом перед движением на Западе, ужасом перед движением в России, ужасом перед творчеством новых форм жизни, философией застоя и византийского смирения веяло от мрачного пророчества Ф. Достоевского о конце мира, о конце России, о начале конца. Во всем, что писал Ф. М. Достоевский, как грозный призрак, как мучительный кошмар встает знакомая картина: последняя ступень... крест... и голова приговоренного к смерти.

Излюбленный прием византиствующего художника заключается в том, чтобы привести беспощадного отрицателя и революционера-нигилиста к самому краю, к последней ступени, и заставить его пережить полный крах своей формулы: «все дозволено». К полному краху приводит он Раскольникова, Ивана Карамазова, Шатова, Ставрогина, Версилова. В своих романах к полному краху он хочет привести работу атеистов: В. Белинского, Н. Чернышевского, Добролюбова. Он не видел, вернее, не хотел видеть, что отрицатели Белинский, Чернышевский и Добролюбов были людьми высочайшего практического идеализма, до которого он, Достоевский, с его религиозным утверждением, никогда не доходил.

Они все утверждали, что бога нет, но они, эти самоотверженные общественники, знали, что отсюда до вывода: «значит все дозволено» — очень далеко. К этому выводу приходил не только Смердяков, но и сам Ф. Достоевский, этот одиночка и крайний индивидуалист, подобно

Горяничкову из «Мертвого дома», бежавший от человеческого коллектива в философию угла. Он забывал, что, кроме страха божия, удерживающего от преха, есть глубокое органическое чувство связи с социальной группой, что сознание единения с людьми создает высокие характеры, полные героического альтруизма и подвижнического исполнения долга. Из революционеров он выбрал Нечаева, образ действия которого встретил резкий отпор со стороны виднейших представителей революционного народничества. Он прошел мимо таких светлых личностей, как Лизогуб, образ которого увековечил Лев Толстой, как Веймар, Софья Бардина, Вера Фигнер, он прошел мимо той девушки «строго монашеского облика», о которой пишет Глеб Иванович Успенский, этой святой Глеб русской литературы. Художник, клеймивший революционеров во имя кроткого Христа, во имя христианской морали, глубоко возмущает Н. Страхова, единомышленника своего, совершенно нехристианскими действиями на каждом шагу. «Движение истинной доброты, искра настоящей сердечной теплоты, даже одна минута настоящего раскаяния — может все загладить. И если бы я встретил что-нибудь подобное у Достоевского, я бы простил его и радовался на него. Но одно возведение себя в прекрасного человека, одна головная и литературная гуманность — боже, как это противно», — так писал о своем друге философу Н. Страхову Льву Толстому в 1883 году. Достоевский нашел бога, доказал себе его бытие, пришел к теодицее, но остался глубоко отъединенным от людей человеком, прикованным к собственным болезненным переживаниям. Страх смерти, страх перед революцией приводили Ф. М. Достоевского к проповеди *косности* и покорности, к отрицанию движения. Эта проповедь совершенно противоречила *динамизму* — основной черте его художественного творчества, его бурным, страстным, стремительным образам. Никто из русских художников не дал столько материала и столько толчков для революционной атеистической мысли, как этот византиец.

Деление творчества Достоевского на два периода несколько искусственно и не может быть проведено резко до конца. И в первый период им выдвигалась религиозная проблема, ибо этот «мученик бога» постоянно возвращался к этому вопросу, и во второй период резко и ярко выступали перед ним проклятые противоречия социального строя. И всегда он остается художником города, и к своему религиозному утверждению он приходил через ад современного города, со всеми его ядами, со всем его развращающим душу отрицанием. И в каждом действующем лице, начиная от Макара Левушкина, Голядкина, Ползунова, Прохарчина, Ордынина и кончая Раскольниковым, Иваном Карамазовым, Версиловым, Кирилловым, Шатовым, вы чувствуете душу города сквозь болезненно-нервные переживания интеллигентного пролетария. На протяжении 35 лет ярко выделлась в его творчестве одна черта, которую заметили уже Н. Страхов, Чешихин-Ветринский и др. и которую уяснил В. Ф. Переверзев. У всех его героев, как наследственное родимое пятнышко, бросается в глаза их душевная раздвоенность. И в первый и во второй период нас поражает двукратность каждого из действующих лиц его романов, внутренняя их раздвоенность и противоречивость.

Роман «Двойник», рассказавший о мелком забитом чиновнике, титулярном советнике, в душе которого жили и боролись два человека—Голядкин старший и Голядкин младший, дерзающий и смиренный,—этот роман, написанный в 46 году, явился увертюрой ко всем последующим произведениям. Дифференцированная личность, глубоко страдающая от внутреннего раздвоения, от душевного разлада и полной несогласованности переживаний, настроений, поступков, идеологических построений,—вот герой Ф. М. Достоевского, этого художника душевного уклада и распада. Прав был В. Ф. Переврзев, когда в своей книге «Творчество Достоевского» (эта книга переиздана в 1922 г.) во главу всего творчества этого художника поставил загадочный образ его «Двойника».

Роман «Двойник», написанный в 46 году, рисовал замечательную и характерную для художника фигуру мелкого чиновника—обитателя петербургского угла, в душе которого жили и боролись две души, друг другу чуждые: душа наглого, властного Голядкина-младшего и трепещущая душа смиренного и покорного Голядкина-старшего. Разлад двух душ забитого человека привел к полному распаду личности, к безумию. Достоевский ради двойника Голядкина, Голядкин ради Раскольникова, Раскольников ради Ставрогина, Ставрогин ради Ивана Карамазова и всех братьев его... Все они двойники, все они подлинны дети своего духовного отца.

Раскольников никак не может решить, кто же он: Наполеон или вошь? Подросток, сын Версилова, то мечтает стать Ротшильдом, то отстаивает свое пролетарское достоинство. В переживаниях Ивана Карамазова раздвоенность с изумительной силой проявляется в его галлюцинациях, когда Иван Карамазов ведет беседу с чортом, олицетворяющим другую ипостась души того же Ивана Карамазова. Ту же раздвоенность мучительно переживал истеричный Версилов, отец подростка. Когда на него накатило в минуту нервного припадочка, он схватил образ, которым его благословляли при вступлении в брак, и расколол его на две половины. Для всех и для себя он дал символическое изображение своего духовного облика, тоже расколотого надвое. Эту же расколотость, полярность, переходящую в полный распад, с особой силой изобразил Ф. М. Достоевский в незабываемом образе Ставрогина, в котором сплелись Иван-царевич и Гришка Отрепьев. Эту расколотость мучительно чувствует сам Ставрогин и эту расколотость чутьем угадывает полубезумная его жена, сестра капитана Лебядкина. «Исповедь Ставрогина», опубликованная впервые в 1921—22 гг., является изумительным документом человеческого распада. В жизни Ставрогина переплетаются монастырь и притон, порыв к подвигу и расстлание десятилетней девочки. Эту девочку сечет мать на глазах Ставрогина, и он знает, что сечет безвинно, и он может остановить экзекуцию и не хочет. После экзекуции Ставрогин насилует несчастного ребенка, он знает, что после расстлания девочка идет покончить с собой, и он ничего не делает, чтобы остановить. Его именем действует Петр Верховенский, в его интересах Федька-Каторжник совершает убийство Лебядкиной. Одна часть души глубоко возмущается всей

грязью, всем ужасом преступления, а другая половина подталкивает руку убийцы. Садическая извращенность, и половое бессилие, и, наконец, самоубийство, отвратительное самоубийство Ставрогина, накинувшего на шею предварительно намыленную веревку,—таковы результаты этого страшного распада.

Раздвоенность и противоречивость налагают печать и на идеологию героев Ф. М. Достоевского. Все они страдают необычайной широкостью и шаткостью своих воззрений. Из этой широкости и «шаткости» выросли безудержные Митеньки Карамазовы и колеблющиеся Шаговы. Когда Иван Карамазов написал свою статью о церковных судах, она равно понравилась и церковникам, и атеистам.

Все эти носители душевного разлада и распада—яркие предтечи упадочников в творчестве Шибышевского, Леонида Андреева, Федора Сологуба, в блестящей диалектике развивают аргументацию в сторону самых противоположных решений.

У них «Мысль»—и рапира, и змея. И трудно сказать, что они убедительнее обосновывают: бытие бога или атеизм, отрицание революции или ее утверждение. Все эти мученики и мучители, то покорные, то бунтующие, то трепещущие твари, то дерзающие Наполеоны в своем отношении к женщине, в своей иступленной любви, с элементами и садизма, и мазохизма—поражают сходством своих основных черт, как поражают сходством черты Грушеньки и Настасьи Филипповны. Болезненная жестокость, нервная взвинченность, истеричность, упадочность, припадочность, сумасшествие,—таков скорбный листок мрачных, удивившихся обитателей этой больницы для бедных, сооруженной изживением Ф. М. Достоевского для его двойников.

Те же черты душевной расколотости и жизни «надвое» Ф. М. Достоевский ощущал в себе и страдал от внутренней дисгармонии, и мечтал о цельности и благоговел перед гармоничным Пушкиным, который мог бы сказать своему почитателю: «Ты мною спастись хочешь».

В письмах к г-же НН (1880), которая жаловалась на свою двойственность, автор «Двойника» отвечал: «Вот и поэтому вы мне родная, потому что раздвоение в вас, как и во мне и во всю жизнь во мне было. Это большая мука, но в то же время и большое наслаждение».

Эту муку наслаждений переживает мрачный и скрытый Достоевский в пансионе Тушара и в инженерном училище, еще «подростком», и затем юношей.

От этой раздвоенности и душевной противоречивости происходила противоречивость в оценках Достоевского, как художника и человека. Друзья и враги видели в его широкой душе и грех содомский, и лик мадонны.

14-го февраля 1881 года Н. Страхов в петербургском славянском благотворительном обществе в своих «Воспоминаниях» о своем друге благоговейно говорил: «были минуты, когда он выражением лица и речью походил на кроткого и ясного отшельника. Да, он был христианином, он знал тот идеал, к которому нужно стремиться прежде всего».

А через два года, в 1883 году, в страшном письме Льву Толстому, тот же Н. Страхов сближает Ф. Достоевского со Свидригайловым и Ставрогиним, с героем «Записок из подполья», совершенно и категорически отрицает в нем христианина и рисует его жестоким, безнравственным, эгоистическим человеком. Это письмо было опубликовано в «Современном Мире», в 1912 г., в переписке Н. Страхова и Л. Толстого. Анна Григорьевна Достоевская, прочитавши это письмо, с негодованием отвергла сообщенные Н. Страховым факты, но мы этих фактов приводить не собираемся, вопрос идет об отношении к Достоевскому его близких друзей и соратников. Н. Страхов исповедует перед Л. Толстым, что, работая над биографией Ф. М. Д., «боролся с поднимавшимся в нем отвращением», жаловался, что «не умеет найти точки примирения», что готов плакать; так как воспоминание о Ф. М. Д., которое могло бы быть светлым, только давит его». Эту невозможность найти точку примирения остро ощущали и другие. Лев Толстой то ставил Достоевского, автора «Записок из Мертвого дома», выше даже Пушкина, то называл его «рысакон с заминкой».

«Широк русский человек, я бы сузил»,—говорил Достоевский, это вполне применимо к нему самому. В его проповедь христианской любви и всепрощения часто врывается иступленно изуверское, кощунственное «человек прокляты», в его исповедании православного византийского бога часто чувствуется самое беспощадное отрицание бытия бога, в его отрицании революции вы слышите ее утверждение, гневный призыв к ниспровержению современного строя... Только всегда при этом, как в мире на роле одного из персонажей романа «Бесы», в мотив «Марсельезы» врывается мотивчик «Mein lieber Augustin». В самом Достоевском, отрицателе нигилизма, сидел нигилист с лицом Раскольникова, Ивана Карамазова, Шатова, раскаявшийся нигилист.

В. Ф. Переверзев в своей книге «Творчество Достоевского» раздвоение художника и его героев сводит к социальной основе.

«Достоевский,—пишет он,—поэт города, и не города вообще, а городских углов, где ютятся обедневшее городское мещанство, беспомощно бьющееся с прозябшей нищетой, чувствующее, как у него из-под ног уходит почва и разверзается то городское дно, из которого нет возврата. От этого дна их отделяет один шаг. Оно здесь рядом, слышится его голос и доносится его дыхание. Мир служащей мелкоты, мир неудачников всякого рода, которые одной ногой уже ступили на дно и в отчаянии цепляются, чтобы выбраться оттуда—вот лицо Достоевского».

Здесь несколько огрублен социологический подход. Ф. М. Достоевский—изобразитель переживаний одиночки, интеллигентного пролетария, вечно колеблющегося между верхом и низом, между взлетом и падением—отражал душевные устремления и переживания того круга, к которому принадлежал, но В. Ф. Переверзев недостаточно учитывал индивидуальные черты Ф. М. Достоевского при объяснении раздвоения его психики, не учитывал его болезненности. В 1867 году, выезжая в Женеву, Достоевский писал Аполлону Майкову: «Вы знаете, как я выехал и с какими причинами. Главных причин две: первая—спасти не

только здоровье, но даже жизнь. Припадки уже стали повторяться каждую неделю, а чувствовать и созавать ясно это нервно и мозговое расстройство невыносимо. Расулок, действительно, расстраивался это—истина. Я это чувствовал, расстройство нервов доводило меня иногда до бешеных минут; вторая причина или обстоятельство: кредиторы ждали больше не могли, и в то время, как я выезжал, уже было подано ко взысканию».

О кредиторах говорилось достаточно, но страшнее и назойливее кредиторов были припадки, повторявшиеся иногда два раза в неделю. Те «бешеные минуты», которых не понял Н. Страхов, человек очень умный, но очень не чуткий, как это показало его письмо к Льву Толстому в 1883 году, налагали печать на творчество Ф. М. Д. Этот художник, страдавший эпилепсией, дал целый ряд припадочных героев (Смердяков, Мышкин, одна из жен Ф. П. Карамазова, Мурин из романа «Хозяйка» и т. д.).

Врач Яновский рассказывает о Достоевском, с которым познакомился в 46 году, что он брал у него книги медицинские, особенно те, в которых трактовалось о болезнях мозга и нервной системы, о душевных болезнях...

Что же говорили медицинские книги о припадочных болезнях, об эпилептическом характере? В. Е. Чешихин-Ветринский в своей книге «Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников, в письмах и записках» (Москва, 1912 г., изд. Сытина) приводит из лекций общей психологии Н. Попова определение эпилептического характера.

«Наблюдение показывает,—читаем мы,—что у лиц, которые долгое время страдали эпилепсией, очень часто характер становится крайне раздражительным под влиянием ничтожных причин. Они приходят в состояние аффекта, легко доходящего до степени патологического. Рядом с этим настроением подобных больных делается более и более мрачным, подавленным. Они начинают враждебно смотреть на окружающих, проявляя по отношению к ним поразительную жестокость, становятся подозрительными, недоверчивыми. Очень нередко у них при этом замечается сильное стремление к ханжеству, к религиозности, представляющее странный контраст с остальными свойствами характера, с припадками нравственного чувства. Обыкновенно здесь замечаются резкие колебания. Сразу, без видимой причины, больные делают робкими, боязливыми, лобезными до приторности, услужливыми до идолопоклонства, иногда мы можем наблюдать у них состояние глубокого отчаяния». Выдающейся чертой в характере эпилептиков Н. Попов считает «переменяемость явлений, как в сфере чувств, так и умственных способностей».

Этот диагноз следовало бы иметь в виду и Н. К. Михайловскому, когда он писал свою «Жестокый талант», обвиняя Достоевского в том, что он любит мучить своих читателей, об этом же диагнозе надо было помнить Максиму Горькому, в ряде заметок обличавшему Достоевского в садизме.

Двойственность Достоевского, резкие колебания его настроений, его оценок, переменяемость в сфере его чувств и умственных способ-

ностей противоречивость его точек зрения — в значительной степени объясняются его эпилептическим характером.

Современный город, социальные противоречия города, приближение социальной катастрофы, социальная среда, к которой принадлежал Ф. Достоевский, помогли художнику найти содержание, стиль, найти героев и темы для своих романов, поражающих даже специалистов-психологов и психопатологов глубиной и проникновенностью анализа болезненно-нервной души современного городского человека. «Сын больной эпохи», с душой упадочной, распадающейся, глядит на нас из книг Достоевского. И недаром наши декаденты-символисты считали Достоевского своим родоначальником. От Достоевского идут Розанов, Мережковский, Вольнский, Леонид Андреев, Арцыбашев, Андрей Белый, Ф. Сологуб.

Наши писатели-общественники—Г. И. Успенский, В. Короленко, М. Горький, Н. Михайловский, Г. Плеханов не любили творчества этого «рысака с заминкой»... Реакционеры охотно цитировали «Дневники» Достоевского, его роман «Бесы», К. П. Победоносцев писал о нем Н. С. Аксакову в 81 году, на другой день после его смерти: «В нынешнюю пору как раз он пришелся ко времени. И теперь незаменим и стоял сам по себе». Реакция 80-х годов, в лице представителей власти, охотно искала опоры в его национализме и византизме, в культе страдания и терпения. Общественная реакция 1906 года, через 25 лет после разгрома революции, пыталась найти опору в мистике Достоевского. Это ярко сказалось в предисловии С. Булгакова к юбилейному изданию сочинений Достоевского 1906 г.; это же ярче сказалось в сборнике «Вехи» 1908 г., кровно связанном с романом «Бесы» и с «Двойником» Достоевского. Новая волна интеллигентской мистики после октябрьской революции 1917 года снова ищет в «Дневниках» и «Бесах» Достоевского оправдания своих настроений. Столетие со дня рождения Ф. Достоевского явилось попыткой возродить мистический, византийский, националистический лик художника.

Но Ф. М. Достоевский, как художник, высоко поднимался над своей публицистикой, над своими дневниками.

Он нарисовал потрясающую картину социального неурядиства, он показал, как оскорблен, унижен и обездолен бедняк, он, проповедник смирения, своими яркими образами воззвал к человеческому достоинству и к активной борьбе за брата человека, он, националист, пророчески приветствовал в русском человеке тягу к всемирному братству, всечеловеческому счастью. Это был другой лик, другая ипостась души Достоевского, ипостась глубоко человеческая и глубоко человеческая. Боль за человека, силу великого гнева и огненной любви почувствовали в книгах Ф. М. Д. бедняки современного города, забытые, униженные, оскорбленные. И это восставший обездоленный люд поставил в Москве, подле Трубной площади, недалеко от больницы для бедных, гранитный памятник художнику униженных и оскорбленных, который от человеческого страдания звал к всечеловеческому братству.

Всегда страстный, «настоящий огонь», часто при этом *пристрастный*, охваченный дыханием грозы и бури, Ф. М. Д. вызывал к себе в пылу

борьбы такое же пристрастное отношение. Одни социальные группы видели в нем социального художника и всечеловека-пророка всемирного братства народов, другие группы приветствовали в нем мистика и националиста. Гете недаром говорил:

В пестрой драме всяк свое найдет:
Увидит каждый то, что в сердце принесет.

Но всегда вокруг этого хаотически-смешанного творчества, вокруг пестрой драмы кипела огненная борьба, кипела эта огненная борьба и в мятущемся сердце художника. Этот пафос борьбы делает художника близким эпохам катастрофическим. И недаром 25-летие со дня его смерти совпало с 1906 годом, с разгромом декабрьского восстания, и недаром столетие со дня его рождения совпало с 1921 годом. Из всех современных нам художников Ф. М. — наиболее современный, как это ни звучит парадоксально. Для объективного изучения его творчества еще не настало время, еще слишком тенденциозно и публицистически ставился вопрос: по пути или не по пути Достоевскому с советской Россией. Но сейчас, как никогда раньше, скопляются обильные материалы, которые подготовят почву для научного историко-литературного исследования этого изумительно-богатого творчества.

Ф. М. Достоевский умер 28-го января 1881 года в разгар террористической борьбы, за месяц до 1 марта 81-го года и до вступления на престол Александра III. Он начал писать, когда торжествовали при Николае I формула Уварова: «Православие, самодержавие, народность», он ушел из жизни, когда та же формула вновь возрождалась в последние годы царствования Александра II. Александру III и его сподвижнику и вдохновителю К. Победоносцеву выпало на долю возродить эту знаменитую триаду во всей ее силе и во всем ее бесславии, выдвинуть, как «незыблемые основы» государственной жизни...

ЧТО ЧИТАТЬ?

Достоевская, А. Музей памяти Достоевского в И. Р. Историческом музее в Москве. 1846—1903 г.г. СПб., 1906, стр. 392.

Сokolov, H. A. Материалы для библиографии Достоевского. 1903—1923 г.г. Напечатаны в сборнике Достоевский—статьи и материалы под ред. Долинкина, А. С. 2 том, стр. 121.

Достоевский. Полн. собр. соч.: юбилейное (6), изд. 1906 г. в 14 т. и биограф. очерк С. Н. Булгакова. СПб. А. Достоевской.

БИОГРАФИЯ.

Биография, письма и заметки из записной книги Достоевского, собран. О. Миллером. Воспоминания о Достоевском Н. Страхова, 332 стр. 2) Письма Достоевск. к различ. людям. 3) Польшуков. Объявление о подлинке на журн. «Время» 1862 г. 63 объявления о подлинке на журн. «Эпоха» 65 г. Участие и поминки Достоевского в Славянском благотворительном обществе. Из записной книжки Достоевского, 120 стр.

* С. Любимов, Достоевский. К вопросу об его происхождении (см. альманах «Литературная Мысль», 1923 г., кн. 1, стр. 208—210).

Достоевский в изображении его дочери Л. Достоевской, под ред. и с предисл. А. Г. Горнфельда. Гос. Изд. 1922 г.

А. Г. Достоевская. Дневник. «Новая Москва», 1923. Стр. 390.
А. Г. Достоевская. Воспоминания—под ред. Л. П. Гроссмана. Гос. Изд. Москва, 1925 г., Ленингр., стр. 310.

ПИСЬМА.

* Письма Достоевского к Победоносцеву. «Красный Архив», 1923 г., книга 2.
* Письма Страхова к Толстому.—1883 г., см. «Переписка Л. Толстого со Страховым». 1913 г., на страницах 307—310.
* Ветринский (Вас. Е. Чешкиин). «Достоевский в воспоминаниях, письмах и записках. Содержание: I. Вступительная статья о Достоевском. II. Хронологическая канва. III. Воспоминания и письма современников. IV. Письма Достоевского. V. Заметки и статьи Достоевского. VI. Литература о Достоевском. Изд. Сытина. 1912 г., стр. 333.
«Достоевский». Статьи и материалы, под ред. Долинина. Пет. «Мысль», 1922 г., стр. 516, см. часть III, Письма и воспоминания. 379—507.
Достоевский. II-ая книга. Ленинград. 1925 г., см. стр. 151—283.
Достоевский в изображении его дочери Достоевской, под ред. и с пред. Горнфельда. Гос. Изд., 1922 г., стр. 105.
Дневник Достоевского 73, 77 г.г.

КРИТИКА.

Н. Михайловский. «Жесткий талант», т. V, стр. 1—78.
Д. Мережковский. Толстой и Достоевский. 4-е изд., СПб., 1909 г., т-во «Общественная Польза», в двух томах: Т. I Жизнь и творчество, 1—315. Т. II Религия, часть 1, стр. 1—196, часть 2, стр. 1—221. (Часть 2. О Достоевском).
* В. Вересаев. «Живая жизнь». Часть I о Достоевском и Толстом, изд. 3. «Книгоиздательство Писателей», 1922 г., стр. 217.
* В. Переврзев. Творчество Достоевского, 2-ое изд. 1922 г., Моск. Губ. Изд. С приложением статьи об отношении Достоевского к революции.
Д. Мережковский. Пророк русской революции, 1906 г., изд. Пирожкова, стр. 152 (эта книга предполагалась, как предисловие к юбилейному изданию Достоевского, но Анна Григорьевна Достоевская отказалась напечатать, о чем имеется письмо Мережковского к А. Г. Достоевской—см. т. I юбилейного изд., стр. 1).
М. Горький. Статьи 1905—6 г.г., изд. «Парус», 1918 г., статьи: О карамазовщине, Еще о карамазовщине, Современная действительность и Достоевский.

ПОЭТИКА ДОСТОЕВСКОГО.

Биография, письма и заметки из записной книжки Достоевского, СПб., 1883 г.
* Переврзев. «Творчество Достоевского», Моск. Губ. Изд., 1922 г., изд. 2-е.
Л. Гроссман. Искусство романа у Достоевского—сборник «Свисток», Москва, 1922 г., стр. 73—83.
Документы по истории литературы и общественности Ф. М. Достоевского, изд. Центр-архива. Москва, 1922 г.
Достоевский. Статьи и материалы под ред. Долинина.—«Петербургская Мысль». 1922 г., статьи: Лапшина—Эстетика Достоевского, Виноградова: о Двойнике.
Л. Гроссман. а) Библиотека Достоевского по неизд. материалам, прилож. Книг-во Ивасенко. Одесса, 1919 г., 1—164. б) Творчество Достоевского. Сборник статей и материалов под ред. Л. Гроссмана. Всеукр. Гос. Изд., Одесса, 1921 г., стр. 150, в) Семинарий по Достоевскому. Материалы, библио-

графии, комментарии. Гос. Изд., 1923 г., стр. 118 (в книге имеется хронологическая канва).

Творческие пути Достоевского. Сборник под ред. Н. Л. Бродского—1924 г., Ленинград. К-во Сеятель.

Александр Цейтлин. Повести о бедном чиновнике Достоевского (К истории одного сюжета). Москва, 1923, стр. 62.

Достоевский. Статьи и материалы под ред. Долинина, т. 2, изд. «Мысль». Ленинград. 1925 г., стр. 590—121—1—5. Весь первый отдел посвящен статьям Аскольдова, С.—Психология характеров у Достоевского. Комарович, В.—Роман «Подраосток», как художественное единство. Энгельгард, Б.—Идеологический роман Достоевского. Гроссман, Л.—Стилистика Ставрогина, Долинина—Тургенев в «Бесах».

ГЛАВА II.

Торжествующий мещанин.

Реакционная эпоха Александра III. Первый мещанин мещанской России. Поощрение охранительной, националистической печати. Торжествующее темное мещанство. Ренегаты. «Новое Время» и Суворин. И. Ясинский. Гибель героического поколения. Абрамовщина. Толстовство. Борьба последних семидесятников против обывательщины и нового разночинного слоя за культуру и европеизацию.

В Петербурге на Знаменской площади, находится замечательный памятник, работы талантливого скульптора Трубецкого: на безобразно-неуклюжем, тупорылом коня, похожего на бегемота, на коня бесхвостого, безъязычного, оскопленного, грузным тяжелым мешком навалилась фигура, с тупым и упорным выражением в лице. Седок туго затынул поводья, конь уперся ногами и остановился на месте, как вкопанный. Всем своим видом седок говорит: «осади назад!» Это—памятник Александру III, это — памятник безъязычной. куцой мещански-ограниченной, бесплодной эпохе 80-х годов.

Эта эпоха вполне определенно обозначилась уже через неделю после 1-го марта 1881 года, когда во дворец состоялась совещание под председательством царя и обсуждало куцую конституцию Лорис-Меликова. Самый решительным образом на защиту неограниченного самодержавия встали Строганов, Маков и особенно Победоносцев. Этот отвратительный евнух лишил Россию языка и творческой силы. В своей «тронной» речи истинный самодержец—Победоносцев—говорил о национальной курсе и о гробовом молчании. Славянофильствующий византиец настаивал на тесной связи русского царя с его народом и выступал против средостеня из земских представителей. «Правительство»,—говорил он,—«должно радеть о народе, оно должно признать его действительные нужды, должно помогать ему справляться с безысходной часто нуждой. Вот цель, к которой нужно стремиться, вот истинные задачи нового царствования. А вместо этого предлагают устроить у нас говорильню, вроде французских генеральных штабов. Мы и без того страдаем от говорилен, которые под влиянием негодных, ничего не стоящих журналов, разжигают только народные страсти». Сославшись на то, что по ту сторону Невы лежит тело непогре-

бенного «благодушного» царя, Победоносцев закончил: «Государь! В такое ужасное время надо думать не об учреждении новой говорильни, в которой бы говорились новые растлевающие речи, а о деле—нужно действовать».

Конечно, «крамольный» проект сановного «революционера» был провален, и Победоносцевы, Игнатьевы, Стрельниковы начали действовать. На говорильни был наброшен намордник, были поставлены преграды культурному и политическому развитию страны, был объявлен национальный курс, была отменена подушная подать и была подарена народу «твердая власть» в лице земских начальников, был учрежден Дворянский банк, посредством которого мужичкам продавались дворянские земли по утренним ценам. Усиленно покровительствуют отдельным представителям отечественной промышленности, воспитывать хищничество, подогревают человеконенавистничество городского мещанства, которое разорение мелкой промышленности склонно приписывать конкуренции евреев. Правительство царя, боящегося европеизации России, склбно улучшать быт отдельных кучек и сводить широкие задачи переустройства к шкурному лозунгу: «Господа, обогащайтесь!» Обогащайтесь, но только в рамках старых «патриархальных отношений». Живите по примеру отцов, воздерживайтесь от политики. В то же время поддерживается народное невежество. Из гимназии гонят «кухаркина сына», в деревнях насаждают церковно-приходскую школу и преследуют земскую. Царь ненавидит просвещение; когда ему докладывают о слабом развитии просвещения, он пишет на докладе: «И слава богу». Он знает, что свет и развитие несоместимы с остальными формами жизни.. замуравив себя в гатчинский дворец, царь уходит в семейную жизнь, посвящает много времени ремеслам, физическому труду. «Мой дом—моя крепость», может он сказать о себе. Если Николай I был первым дворянином, то Александр III—*первый мещанин в мещанской России*. Мещанством веет от его облика, от всего уклада гатчинской, замкнутой жизни. Как мещанин, царь проникнут нетерпимостью и национализмом. По словам английского журналиста Диллона. «для него не существует просто людей, а «жиды» и «не жиды», «либералы» и «нигилисты», «добрые патриоты», «православные», «инородцы» Он до крайности нетерпим, и инициатива всех религиозных гонений исходит от него». Уже через месяц после 1-го марта 1881 года начинаются еврейские погромы, и в короткое время их происходит свыше 150. Эти погромы совершаются именем народа и, будто бы, в защиту народа. В своей националистической политике правительство поощряет немногие органы *охранительной печати*, идущие заодно с национальным курсом, поддерживающим тупость и ограниченность отсталых слоев, боящихся будущего, поощряет «Московские Ведомости» Каткова, «Гражданин» Мещерского и «Новое Время» Суворина. Мещерскому ежегодно из особых сумм выдается 80.000 рублей, об этом свидетельствует Витте в своих «Записках».

Суворину даются казенные объявления. Суворин и его «Новое Время»—это гнездо торжествующего мещанства и трусливого ренегатства—явились символом этой эпохи. Сам А. С. Суворин, сын одно-

дворца, бывший народный учитель, бывший сотрудник «Современника», «Отечественный Записок», начинал свою литературную деятельность в эпоху реформ в качестве народника и радикала. В предисловии ко 2-му изданию своих «Очерков современной жизни», «Всякие»¹⁾—той книги, где он вывел под псевдонимом Самарского редактора «Современника»—Н. Г. Чернышевского, той книги, которая была сожжена в 1866 году, он писал 2 марта 1906 года о своей радикальной молодости: «Бывало, по ночам мы втроем, со Слепцовым и Левитовым, провожали друг друга на квартиры, громко распевая на безлюдных улицах:

Долго нас помещики душили,
Становые били...

В «Дневнике» Суворина, опубликованном в 1923 году Л. Д. Френкелем, много раз рассказывается о литературной работе этого журналиста-издателя и редактора, поработавшего свыше 50 лет (см. стр. 82—87, 207—208, 345—346) в периодической прессе. Первые 15 лет работы «Незнакомец» были годами его радикализма, последующие 35 лет были годами ренегатства и эти 35 лет связаны с газетой «Чего изволите» или «Новое Время». В 1876 году, в феврале радикал-народник подписал акт покупки этой газеты у Трубицкого. В первый же год газета приобрела подписчиков 15.000. Русско-Турецкая война была использована Сувориным для завоевания новых подписчиков. Уже в 1877—78 г. началась проповедь человеконенавистничества и зоологического национализма. Вчерашние друзья начали отходить от новоявленного услужливого патриота. Драгоманов поместил резкую заметку о газете Суворина. Число подписчиков росло и уже в 1893 году их было 36.000, а к 1903 г.—100.000. В 1913 году, после смерти А. Суворина, умершего почти 80 лет, вышла книга «Письма А. Суворина к В. В. Розанову». В той книге В. В. Розанов поместил большую статью «Из припоминаний и мыслей об А. С. Суворине» и в этой статье свидетельствовал о влиянии «Нового Времени», где 5—6 строк играли больше роли, чем столбцы в других газетах. «Но вот 35 лет уже—писал В. В. Розанов—как «Новое Время» сделало своими читателями все видное в России, в каком бы отношении оно ни было «видно», все в ней *сильное*, все в ней *влиятельное*, все в ней *образованное и идущее вперед*, все в ней что-нибудь *задумывающее, предпринимающее и решающее*... Газета Суворина уже в 80-ые годы становилась органом *власть имущих*, тех, кому дано было вязать и разрешать, предпринимать и решать. Уже в 80-ые годы в годину погромов, Суворин писал статью под заглавием «Бить или не бить» и проводил в жизнь истинно-русские идеи.

Новоременцы подменили служение народу национализмом, служение литературе—услужением началству, они склонились перед политической реакцией 80-х годов. Они нарушили великий завет журналистики со времен Радищева и Новикова, они стали писать о власти «в улыбабельном роде», они пошли вместе с властью. Они стали под-

¹⁾ «Всякие». 2-е издание, 1909. Изд. Суворина.

держивать в бутербродной печати «национальный курс», «мужичьего царя». Они революционному народничеству противопоставили реакционный национализм, они, выражаясь стихами Якубовича, пытались воплотить «позор и мерзость запустения на месте некогда святом».

Наряду с *нововременством* в 80-е годы выдвигается *абрамовщина* и *толстовство*. Жестокая, безжалостная реакция выкосила железной рукой целое поколение героев: одни были казнены 3-го апреля 1881 г., другие были похоронены на двадцать лет в Шлиссельбурге, на этом острове мертвых, третьи брошены в каторжные тюрьмы и сосланы в Акатуй, на Кару, в Якутскую область. Там их избивали, секли, провоцировали на протесты, расстреливали и вешали; но самое страшное было то, что «лучшие» утратили свой энтузиазм, свою несокрушимую веру в правильность своей точки зрения.

В 1917 г. появились интересные воспоминания В. Н. Фигнер, последнего члена исполнительного комитета Народной Воли¹⁾. Ее арестовали в 1883 г., судили, приговорили к смертной казни, казнь заменили бессрочной каторгой. В своем отрывке «Суд идет!» она пишет: «Я была подавлена общим положением дел в нашем отечестве. Сомнений не было—борьба, протесты были кончены, на много, много лет наступала темная реакция, морально тем более тяжелая, что ждали не ее, а полного обновления общественной жизни и государственного строя. Борьба велась неслыханно тяжелыми средствами, но за них платили жизнью и верили, надеялись, уповали. Но народ безмолствовал и не понимал. Общество молчало, хотя и понимало. Колесо истории было против нас».

Вот, где узел трагедии: он сводился к двум страшным словам—*остались одиночки*. В эти годы поэт Минский поет (в «Белых ночах») песни большого поколения; Чехов пишет о болезни эпохи. В эти годы Г. И. Успенский говорит о всероссийской истерике и о духовном параллелизме; в эти годы жалуется Гаршин на какое-то «одичанье», Щедрин—«на пустомыслие и болтовню», Михайловский—«на сплошное заворачивание фронта».

В эту эпоху безысходности и бездорожья, наряду с нововременством, ренегатством, расцветает *абрамовщина*. Благополучный россиянин возвещает: «Прочь с дороги! Восемьдесятник идет!». Если «Новое Время» провозгласило: «Чего изволите», то «Неделя» стала без конца повторять: «Надо погорзить». Подобно чеховскому бездарному профессору Серебрякову, эта «Неделя» стала поучать надорванного, измученного дялю Ваню: «Надо дело делать». Абрамов стал особенно настойчиво развивать «недельные» мысли о малых делах, «внешних задачах», о практической работе, о постепенных преобразованиях. Абрамов и абрамовцы явились могильщиками революционного народничества, «народникообразные» сменили народовольцев. После подавления коммуны 1871 г. Гамбетта в 1872 г. сказал: «Нет социального вопроса, а есть лишь ряд задач для разрешения»; после 81 года *абрамовщина*

провозгласила: «Нечего ждать, пока условия жизни вне нас изменятся, давайте лучше изменять те условия, которые от нас зависят т.-е. условия *собственной жизни*». Формулу «итти в народ» заменил призывом «итти в кусочки». Неунывающие абрамовцы, подобно екатерининской цензуре, упрекают семидесятников «отцов» в мрачном взгляде на вещи, в «меланхолии», они с восторгом приветствуют каждое отрадное явление, они клеймят кость и дробность раздавленных прессом людей и они возводят в заслугу собственное падение и собственную измолотость. Они мирятся с отвратительной атмосферой, убивающей человеческое достоинство. Если революционеры хотели существующий порядок привести в соотношение со своими идеями, то приспособившиеся абрамовцы—свои идеи приводить в соответствие с порядком. Одни хотели факты изменить во имя идеалов, другие изменяли идеалы во имя фактов. Если нововременцы называли грязное чистым, то абрамовцы называли великое малым, а малое великим.

Наряду с абрамовцами, отрицавшими только прежнее теорию и практику общественного развития и приспособившимися к данной форме, выступает *толстовство*, отрицающее не только данную форму политического и общественного устройства, но и *весь политико-общественный строй* вообще. Абрамовцы великие вопросы разменивали на мелочи малых дел и приглашали итти со ступеньки на ступеньку, «применительно к подлости», как выражался Щедрин; толстовцы от вопросов государства уходили в пустыню, «в келью под елью», общественности они противопоставляют личность, ушедшую в себя. Общественному развитию и переустройству противопоставляют усовершенствование самодовлеющей личности. Революционеры учили: «Измените условия, среду, весь строй жизни, и тогда личность изменится»; толстовцы говорили: «Измените вашу душу, и весь строй станет иным». Они хотели жить вне времени, вне истории, вне среды, они верили в чудо свободной воли. Захоти—и все образуется. Они звали в скиты, они ненавидели город, их пустынножители—анархисты-антиобщественники—проповедывали евангелие покаяния и презрения к городской культуре, к европеизации. Толстовство было уходом от общественности, человек замыкался в себя, в свое личное: «Мне надо самому одному жить, самому одному умереть»—учил Толстой. Великий писатель земли русской уходит от своей радостно-волнующей художественной работы в аскетическую проповедь. Эту свою проповедь он противопоставляет борьбе, неучастию во зле—злу, Каратаева—Стеньке Разину. Против нововременства, абрамовщины, толстовства выступают последние семидесятники—Шелгунов, Щедрин, Михайловский и новые писатели—Короленко, А. П. Чехов.

Шелгунов в своих «Очерках из русской жизни» из месяца в месяц до самой своей смерти борется против восьмидесятничества, и он же первый в 1891 г. приветствует первые проблески нового десятилетия.

Щедрин в «Пестрых писмах» клеймит пестрых людей, пестрые чувства и мысли, пестрые знамена. Он увековечил в своих сказках «премудрых пискарей» мешанства, забывшихся в нору. Он дал изумительно яркую картину того, что делают, как чувствуют и мыслят «игрушечных

¹⁾ Эти воспоминания вошли в книгу В. Фигнер «Запечатленный труд». Изданы в двух частях в издательстве «Задруга» за 1921—22 г.

дел дядюшки» («Сказки»). Он изобразил «Историю одного города» — Глухова, он показал, что делается в «среде умеренности и аккуратности». Он дал потрясающую повесть о мещанстве «Господ Головлевых» (1880), он увековечил образ Иудушек печати и создал незбывлемый образ газеты «Чего изволите».

В. Г. Короленко, представитель более позднего поколения, тоже становится на защиту заветов героического и великого поколения против человеконенавистничества и обывательщины. Этот писатель — сын польки и украинца, писатель с «разноплеменной душой», не в голове только, а и в крови носил любовь к людям-братьям и ко всем угнетенным национальностям. В 1891 г. он пишет свой чудеснейший рассказ «Июм Кипур» (Судный день) о двух шинкарях, русском и еврее, о том, как чорт, явившись в судный день похитить самого худшего человека, принужден был взять русского шинкаря, перешеголявшего еврея. Борьбу против национализма ведет этот смелый защитник на протяжении всей своей жизни. На каждый удар Иудушек из Суворинского дома, где решали вопрос «бить или не бить», где провозглашали «жид идет», на каждый возглас мещанина «бей его», отвечал Короленко своими прекрасными очерками, исполненными великой, чуткой братской любви, отвечал человек-демократ. В. Г. Короленко выступал неоднократно и против толстовства. В прекрасном рассказе «Сказание о Флоре» он дает блестящую отповедь жестокому непротивлению злу, рисуя людей, думающих победить насильников покорностью, и противопоставляя им пламенных героев-борцов против насилия. В рассказе-стихотворении «Мгновенье» он поет гимн героизму и подвигу. В то же время Короленко в рассказе «Нестрашное» повествует о том, как человек, героически настроенный, уходит на время от борьбы в хлопоты «о мнозех службе» и постепенно становится мещанином-обывателем. Абрамовщина как раз и звала pogodить и удалиться под власть этого не страшного, под власть мелочей жизни, которые убивают душу «не большой горой, а соломинкой».

Толстовство, проникнутое силой гениального вдохновителя, оказывало большое влияние на восьмидесятников, даже на Чехова («Моя жизнь»), но постепенно Чехов преодолел это влияние и в целом ряде рассказов ответил на проповедь толстовства. Он рисует непротивленца доктора («Палата № 6»), ушедшего от культуры помещика («Печенеги»). Во всех этих рассказах он выступает, как апостол культурных форм жизни. В письме к Суворину в 1894 г. он пишет, полушутя:

«После того, как я совершенно бросил курить, у меня уже не бывает больше мрачного и тревожного настроения. Быть может, оттого, что я не курю, толстовская мораль перестала меня трогать. В глубине души я отношусь к ней недружелюбно, и это, конечно, несправедливо. Во мне течет мужицкая кровь, и меня не удивит мужицкими добродетелями. Я с детства уверовал в прогресс и не мог не уверовать, так как разница во времени, когда меня драли и когда меня перестали драть, была страшная. Я любил умных людей, нервность, вежливость, остроумие, а к тому, что люди ковыряли мозоли, и что их портянки издавали душливый запах, я относился так же равнодушно, как

и к тому, что барышни по утрам ходят в папилютках. Но толстовская философия сильно трогала меня и владела мною 6—7 лет, и действовали на меня не основные положения, которые были мне известны и раньше, а толстовская манера выражаться, рассудительность и, вероятно, гипнотизм своего рода. Теперь же во мне что-то протестует. Расчетливость и справедливость говорят мне, что в электричестве и паре любви к человеку больше, чем в целомудрии и воздержании от мяса. Война — зло и суд — зло, но из этого не следует, что я должен ходить в лаптях и спать на печи вместе с работником и его женой» (т. 4, стр. 293. «Письма Чехова»).

Важно отметить, что это письмо относится к 90-м годам, когда Чехов предсказывает новые увлечения и новую влюбленность.

В 80-е же годы толстовство вполне отвечало параличу воли, настроению непротивления и уходу от общественной работы в свой угол. 80-е годы — серые, хмурые, сумеречные — дают передовую интеллигенцию, как тыждат могильная плита, убивают веселый смех Антоши Чехонте и приводят к тому, что у молодого 27-летнего писателя в 1887 г. открывается кровохаркание, «раздвинулись частички легких», и он пишет свой прекрасный вещный рассказ «Панихида», рассказ о самодовольном, тупом мещанине-лавочнике, и его молодой дочери-актрисе, которая умирает от чахотки. Чуткая, талантливая, она не могла надыхаться родным воздухом, не могла налюбоваться на все эти березки, овражки, болотца, влюбленная во всю эту хмурую красоту, как не могла налюбоваться и сам А. П. Чехов. Мещанство 80-х годов убило, подточило силы Чехова, убило восьмидесятника Надсона (87), Осиповича-Новодворского (88), отпевшего лишних людей («Ни пава, ни ворона», «Гамлеты — пара на грош»), В. М. Гаршина (88). То же мещанство убило тех писателей-семидесятников, которые после закрытия «Отечественных Записок» (1884) не захотели опускаться знамя героической эпохи перед домом мещанства. Один за другим сходят со сцены идеологи, связанные с традициями «Современника» и «Отечественных Записок», публицисты-народники, художники и поэты-общественники. В 1889 г. умирает Салтыков-Щедрин, в 1890 — Елисеев, в 1891 — Шелгунов, в 1892 умирает народник Каронин-Петропавловский.

Такова была атмосфера политической и общественной реакции в страшные годы безвременья, бездорожья и безысходности. Этой атмосфере отупения не выдерживает В. М. Гаршин и в припадке безумной тоски (24 марта 1888 г.) бросается в пролет лестницы и разбивается на смерть. Об этой атмосфере пишет Чехов в 1892 г. Суворину в своем историческом письме-документе больной души: «Я не брошусь, как Гаршин, в пролет лестницы, но и не стану обольщать себя надеждами на лучшее будущее; не я виноват в своей болезни, и не мне лечить себя, ибо болезнь сия, надо полагать имеет свои скрытые от нас хорошие цели и послана недаром» («Письма Чехова», т. 4, стр. 154). Мы уже знаем, чем была вызвана эта болезнь эпохи. Обращаясь к творчеству Гаршина, мы ближе приглядимся и к самой болезни, которую Г. И. Успенский назвал «параличем воли» и всероссийской истерикой».

ЧТО ЧИТАТЬ?

Диллон. Характеристика Александра III, «Голос Минувшего», 1917 г. № 5—6.

Шелгунов, Н. В. Сочинения, том 3-й, изд. Павленкова.

* Л. Мартов. Общественное движение и умственные течения в период 84—1905 г.г. История русской литературы 19 века, т. 5. Под ред. Овсяннико-Куликовского. Вышло от изд. в 1925 г. в из-ве «Книга».

* Неведомский. 80 и 90 г.г. русской литературы. История России в 19 веке, т. 9. Издание Гранат.

Коган, П. Литературные направления и критика 80 и 90 годов. История русской литературы, т. 5, под редакцией Овсяннико-Куликовского.

Львов-Рогачевский. Из сборника «Борьба за жизнь», ст. Бездорожье.

ГЛАВА III.

В. М. Гаршин.

(1855—1888).

Жертва жестокости. Свойства таланта В. Гаршина. «Талант человеческий». Чутье к боли другого. Связь с коллективом. Чувство безысходности. Отношение Гаршина к мещанину.

Кто из нас не видал в Третьяковской галерее знаменитую картину «Иоанн Грозный убивает своего сына»? Но очень немногие знают, что лицо, вернее скорбный лик сына, смертельно раненого тяжелым жезлом отца-зверя, И. Е. Репин писал с В. М. Гаршина.

Эти кроткие глаза смертельно раненого оленя — глаза Гаршина. Душа этого художника-страстотерпца была «кротости исполнена безмерной», и в этой отзвучивой, нежной и чуткой душе жили и скорбь за всех людей, и нежное желание разделить человеческое страдание, и полная готовность «претерпеть» за брата-человека, «подставить свою грудь», уничтожить на своей груди «красный цветок», воплотивший все зло мира, и, наконец,—мучительное сознание бессилия и безысходности.

Всю свою жизнь, всегда и везде испытывал он боль за других и страстную жажду немедленно отозваться, немедленно покончить со всем злом мира. «И он страдал всю жизнь, не находя исхода», и эти страдания только углубляла и подчеркивала беспросветная, мрачная эпоха восьмидесятых годов.

В прекрасных, незабываемых «мировых глазах» В. М. Гаршина отражалась всегда и боль за человека, и сознание безысходности и чувство стыда за человеческую жестокость.

Человек с такими глазами жил в нашей стране, в стране жестоких людей и жестоких нравов. Жестокий мир, подобно Иоанну Грозному, бил своим тяжелым жезлом по обнаженным нервам художника, бил тяжелым молотом прямо в грудь, бил немилосердно, бил до бесчувствия.

Художник Рябинин, заболевший горячкой после окончания карьеры, изображавшей рабочего котельщика «глухаря», говорит за самого

Гаршина: «Иногда мне даже слышатся удары молота... Я от него сойду с ума».

В. М. Гаршин «сходил с ума» несколько раз или «сходил с рельс», под тяжкими ударами молота. Уже в 1872 году его поместили в лечебницу. В 1880 году он снова попадает в дом умалишенных и, наконец, 19-го марта 1888 г., чувствуя приближение безумия, в припадке безумной тоски он вышел из своей квартиры, спустился этажом ниже и бросился с лестницы в пролет. На вопрос «больно ли ему» — умирающий страдалец ответил: «Что значит эта боль в сравнении с тем, что здесь», — и указал на сердце.

Было бы слишком просто и неверно объяснять безумие Гаршина только наследственностью. Глеб Иванович Успенский, и сам умерший в больнице для душевно-больных, в своем прекрасном очерке «Смерть Гаршина» подчеркивает, что наследственную болезнь художника питали впечатления действительной жизни.

А впечатления эти были мучительны. То молодой студент Гаршин читает в газете известия о русско-турецкой войне и каждый день переживает эти кровавые цифры о тысячах убитых и, ненавидя убийство, идет умирать вместе с народом; то он видит, как издеваются на улице над несчастной проституткой, и он идет в участок и заступает за униженного и оскорбленного человека; то он узнает о покушении Молодцкого на Лорис-Меликова 22-го февраля 1880 года, узнает, что юношу ждет смертная казнь, хочет спасти жизнь обреченного и не может, не выдерживает муки и сходит с ума.

Г. И. Успенский видел Гаршина на другой день после того, как молодой писатель умолял диктатора Лорис-Меликова пощадить жизнь Молодцкого, и Успенский нарисовал потрясающую картину.

Так, переживая чужие страдания, Гаршин всю свою боль и всю свою муку переносил в свои рассказы. В этих простых, нарочито сдержанных, кратких рассказах застыл потрясающий душу «воплъ» страстотерпца.

Герой «Красного цветка» — это он сам в лечебнице, и это он сам, ценою собственной гибели, в припадке безумия срывает в саду лечебницы красный цветок, собравший все зло мира.

Это он сам переболел мукой своего рядового, пролежавшего «четыре дня» на поле сражения.

В письмах к Афанасьеву он рассказывает, что писал свои произведения «одними своими несчастными нервами, и каждая буква стоила ему капли крови».

Одна интеллигентная женщина рассказывала М. Павловскому, как Гаршин писал рассказ из жизни проститутки.

Пришел он к своей знакомой, когда она готовилась к экзамену.

— Вы работайте, а я попишу,—сказал Гаршин.

Курсистка ушла в соседнюю комнату, а Гаршин вынул записную книжку и стал что-то записывать. Прошло некоторое время. Знакомая, углубленная в занятия, вдруг была пробуждена рыданиями, — плакал Гаршин, описывая страдания Надежды Николаевны (героини «Происшествия»).

Вот эти слезы, и капли крови, и страдальческий вопль переживал человек 80-х годов, читая Гаршина, болея вместе с ним душой и вместе с ним ненавидя зло, и вместе с ним старая желанием помочь человеку, и вместе с ним страдая от безысходности.

Талант Гаршина и заключался в необычайной способности ударить по сердцам, лишить сна, заразить любовью даже равнодушных.

А. П. Чехов глубокой и нежной любовью любил Гаршина, так же нежно, как сам Гаршин полюбил уже рассказ Чехова «Степь».

И Чехов изобразил Гаршина в своем рассказе «Припадок» в образе студента Васильева, который чуть не сошел с ума, попов с товарищами в «веселый дом» и увидев там несчастных «веселых женщин».

То, что сказал Чехов о Васильеве, то сказано художником о Гаршине:

«Есть таланты писательские, сценические, художнические, у него же особый талант — *человеческий*. Он обладает тонким великолепным чутьем к боли вообще. Как хороший актер отражает в себе чужие движения и голос, так Васильев умеет отражать в своей душе чужую боль».

В лице Гаршина чудесно соединились и талант художнический, и талант человеческий.

Чужий Гаршин не мог не заметить и не отметить торжествующего мещанина и в инженере Кудряшове, и в журналисте Бессонове, и в художнике Дедове, и в той самодовольной среде, которая доводит Алексея Петровича («Ночь») до решимости убить себя. Он подметил и у Кудряшева, и у Дедова жажду приобретательства. «Разве я один... как бы это помягче выразиться... *приобретаю*», — говорит старому школьному товарищу Василию Петровичу, ничего не понимающему в приобретательстве идеалисту, «из молодых, да ранний» инженер Кудряшев, разжигавшийся на казенных постройках. «Все вокруг и даже, кажется, сам воздух, *тащит*... «Все берут с жизни, что могут». «Пора перестать сентиментальничать». «Вся сила в деньгах, а у меня есть деньги. Что хочу, то и делаю. Захочу тебя купить — куплю» — так рассуждает инженер, строящий у себя в именинном огромном аквариуме, где большие рыбы пожирают малых. «Я люблю эту тварь», — говорит он, показывая охотящихся рыб своему товарищу, — «люблю за то, что они *откровенны*, не то, что наш брат-человек. Жрут друг друга и не конфузятся»... «Съедят и не помышляют о безнравственности. Я только недавно отвык от этой ерунды». «Угрызайся, не угрызайся, а если попадет кусок... ну, я и упразднил угрызения эти и стараюсь подражать этой скотине». Этот аквариум, стоящий человеку-хищнику 30 тысяч, — новая жизнь, в которой хищник нового направления без угрызения совести угрызал и загрызал тех, кто слабее.

Хищническую алчность обитателей мещанского аквариума мучительно созинавал Гаршин, у которого было, на ряду с изумительной отзывчивостью, чувство связи с угрызаемыми. Этот писатель, не умевший и не хотевший жить в одиночку, страстно любивший город и городскую толпу, всегда был связан с огромным коллективом, всегда чувствовал себя частью великого целого.

Этот кроткий человек умел ненавидеть самодовольную, солидную равнодушную, себялюбивую мещанскую публику, которая на выставке картин Верещагина рассматривала, натурально или нет написан халат на раненом, изучала «настойщие, совсем взравдавшие песок, облака», и проходила мимо общего горя. Сам художник еще в юности в картинах Верещагина «увидел смерть, услышал вопль людей, измученных убийством, тьмой лишений». Об этом он писал еще в 1874 г., а через несколько лет в 1877 г. он, раненый, в лазарете пишет свой первый журнальный рассказ «Четыре дня» и задумывает ряд военных рассказов. Во всех этих рассказах, как и в позднейших: «Ночь», «Красный цветок», подчеркивается одна мысль — *надо жить общей жизнью с коллективом, с толпой, с народом, с серым солдатом*.

Студент Горного института, ненавидя убийство, всем существом протестуя против войны, Гаршин бросает экзамены, уходит туда, где «солдат будет умирать за нас», уходит не убивать, а *подставлять* свою грудь, уходит «претерпеть» вместе с народом, претерпеть и, если надо, погибнуть.

В его душе, как это видно из его писем, наступает мир лишь тогда, когда он сливается с общим горем, участвует в общих лишениях. Он обновляется...

В рассказе «Красный цветок», им пережитом в харьковской больнице для душевно-больных, куда Гаршин попал после казни революционера Млодецкого, художник заставлял своего героя жертвовать жизнью за людей, совершить подвиг, который «он был *обязан сделать*», как «честный борец *человечества*».

В рассказе «Ночь», разочарованный в жизни и в людях, Алексей Петрович хочет покончить со своими личными мучениями и убить себя, но колокол, прозвучавший в ночной тишине, напомнил одинокому человеку о мире. Алексей Петрович «*вспомнил толпу, вспомнил огромную человеческую массу, вспомнил настоящую жизнь*» и понял, куда нужно идти, где нужно любить; куда снести повинную голову; он понял, что надо любить не ради своего всепожирающего Я, а ради общей людям правды. Он вспомнил горе и страдание, какие довелось ему видеть в жизни, перед которыми все его мучения в одиночку ничего не значили, и понял, что ему нужно идти туда, в это горе, взять на своего долю часть его, и только тогда в душе его настанет мир.

То же самое переживал и сам Гаршин, написавший свой рассказ в 1880 году.

Мальчиком 12 лет попал он в шумный переполненный человеческими толпами Петербург из южной степи, где с отцом, обедневшим помещиком, в степном безлюдьи на хуторе провел свои детские годы. Там, в степи, ребенком пяти лет читал он «Несчастных» Гого, «Хижину дяди Тома» Бичер-Строу, там, усаев читать по «Современнику», он научился любить людей. В Петербурге он нашел свою духовную родину, сжился с человеческой сутулостью, с горем, с радостями людей. Он не выносил безлюдья, он сливался с человеческой толпой, он называл себя человеком толпы, любил писать толпу и в военных рассказах, и в статьях о картинах Поленова, Сурикова.

Чувство кровной связи со страдающим коллективом в высшей степени характерно для Гаршина. Гаршин одним из первых еще в 1879 году в своем рассказе «Художники» нарисовал незабываемую картину «адской работы», повел своих равнодушных читателей на завод, в мастерскую и показал, что приходится выносить на своих плечах человеку, прикованному к машине, к котлу.

Несчастье художника заключалось в том, что в 80-е годы он видел страдающую, измученную, побежденную толпу, но не протестующую, не борющуюся. На заводах и фабриках он видел каторжный труд, адскую работу, видел «язву растущую», но не видел растущей творческой силы. В этом отношении он разделял муку всего поколения восьмидесятников.

По словам Плещеева, автор «Красном цветке» страдал всю жизнь, не находя исхода». Гаршин явился жертвой безвременья и бездорожья, но он же с необычайной глубиной указал, что вне связи с коллективом нет смысла в жизни.

Гаршин не мог примкнуть «ни к одной стороне», он был «двух станом не борец», но он откликнулся, как страстно любящий человек, на всякую человеческую муку и готов был умереть, чтобы облегчить страдания другого, только бы помочь, только бы сейчас, немедленно уничтожить страдание, покончить с ненавистным злом. С такими настроениями и такой впечатлительностью шел художник в свою мастерскую и работал над своими болезненно-пережитыми образами, с такими настроениями подходил Гаршин к литературе и к задаче художника, питающего духовным молоком человеческую массу, измученную массу, а не счастливых избранников.

И в этом подходе он был художником-демократом в лучшем и благороднейшем смысле этого слова.

Нервному, впечатлительному Рябинину, герою гаршинского очерка «Художники», рассказали, как чинят котлы, как рабочему-глухарю, скорчившемуся в три погибели в котле, приходится выносить грудью удары здорового молота. Рябинин на другой же день отправился на завод в котельное отделение, влез в котел, полчас смотрел, как рабочий держит заклепку клещами. Вылез из котла бледный, расстроенный. Всю дорогу молчал, а придя домой в свою мастерскую художника, немедленно принялся писать рабочего-глухаря. Он писал «ужасную вещь», и собственная адская работа совершенно истерзала его. Он хотел своей картиной *подействовать*, хотел, чтобы все зрители чувствовали за измученную фигуру, чтобы глухарь ужаснулся своим видом чистую, прилизанную, ненавистную публику и крикнул бы всем фракам и тренам, «Я—язва растущая». «Ударь их в сердце, лиши их сна, стань перед глазами призраком. Убей их спокойствие, как ты убил мое». — говорил художник своему детичу.

В измученные глаза, страдальчески смотрящие с полотна, Рябинин вложил «воплю» и этот вопль надрывал сердце и самого художника...

Рябинин не выдержал и заболел горячкой... Это не картина, это — созревшая болезнь. Недаром говорил он, что глухарь стал его кошмаром. Он сам стал глухарем и корчился от неистовых ударов молота

и кричал в бреду: «Перестаньте, за что?» Таким художником-Рябининым был сам Всеволод Михайлович Гаршин. Это заступник всех, кого бьет тяжелый молот жизни. В глаза всех своих любимых героев-печальников, заступников вложил он рябининский «вопл» и каждым своим образом он кричит жестоким людям: «перестаньте, за что?» Это «перестаньте», «за что» до гробовой доски кричит писатель, в котором человек не отделен от художника. И если он мальчиком 12 лет плачет, видя, как дядя бьет по лицу крепостного, то его герой Иванов («Из воспоминаний рядового Иванова») хватается за руку зверя Венцеля, когда тот истязает солдат. Если он в 75 году бросает все и идет «подставлять свою грудь», то ведь то же делают и герои рассказа «Четыре дня» и герои рассказа «Трус». Если он в 1880 году является в участок в Москве к обер-полицеймейстеру Козлову и протестует против ужаса домов терпимости, заступает за несчастных унижаемых и оскорбляемых женщин, то также заступает за них и его герой Иван Иванович («Происшествие»), Лопатин («Надежда Николаевна»). Если Гаршин-человек врывается ночью к Лорис-Меликову и хочет удержать его руку, остановить казнь революционера, если после казни Млодецкого он семь недель разъезжает по Тульской губернии больной, без шапки и проповедует необходимость всеобщего счастья и зовет бороться со злом, то те же чувства, те же настроения переживает и его герой в «Красном цветке», те же настроения вложил Гаршин в сказку о срубленной пальме.

Прежде А. П. Чехова нервный В. М. Гаршин создал рассказ «короче воробьиного носа». И не преданноно он избрал эту форму, а невольно она вырвалась из его души, как короткая, потрясающая душу вопль в современном шумном городе с его сутолокой и быстрым темпом жизни. Гаршин порой хотел написать что-либо крупное. В 1885 году он говорил Латкину в своем письме: «Для меня прошло время страшных отрывочных воплей, каких-то стихов в прозе, какими я до сих пор занимался». Но вещи даже в четыре печатных листа не подходили к его душевной напряженности и не удавались ему. Стремясь ступить, «ожать рассказы, Гаршин никогда не пишет длиннейших полотен с сотнями лиц, как это делает Леонид Андреев в рассказе «Красный смех». Гаршин берет не горы трупов, не моря крови, не повторяет без конца «безумие и ужас», а с необыкновенной сдержанностью и простотой рисует «только маленький кусочек земли на котором 4 дня лежит раненый Иванов. Этот маленький кусочек земли связан со всей войной, со всем строем жизни, страдания одного Иванова вас потрясают. Еще больше потрясает художник и заставляет пережить ужасы войны не на полях сражений, а в комнате умирающего от гангрены студента Кузьмы, сердце которого переполнено юной влюбленностью. «И все же это одна лишь капля в море горя и мук, испытываемых опромной массой людей», — говорит друг умирающего Кузьмы. Эту одну лишь каплю показал нам В. М. Г. в своих страшных отрывочных воплях. Не криком выражал художник эти вопли: чем более кричала его истерзанная душа, тем сдержаннее он писал. И эта сдержанность еще более усиливала впечатление, полученное от челове-

ской гаршинской муки. Рассказы В. М. Г. звали человека на помощь, звали к заступничеству.

В. М. Г.—человек нам дороже многих художников. Некрупный талант художника освещен неугасимым огнем, мученическим горением огромного, единственного по красоте, мученического сердца.

Одна из лучших литературных характеристик В. М. Г. сделана другим художником, художником-подвижником В. Г. Короленко («Литература XIX века», изд. «Мир»).

Этот близкий Гаршину по душевной красоте писатель в самую мрачную эпоху, убившую и Гаршина, и поэта Надсона, и ряд других, выступил, как «рыцарь без страха и упрека». И если Гаршин, подставляя свою грудь, изнемогал под ударами реакции, В. Г. Короленко умел добиваться всегда практических результатов

ЧТО ЧИТАТЬ?

В. М. Гаршин. Собрание сочинений. Приложение к «Ниве» 1910 г. Воспоминания. Там же статья Успенского, Г. И.: «Смерть Гаршина».

КРИТИКА:

Короленко, В. Г. «Гаршин». «История русской литературы 19 века», изд. «Мир», т. 4.

ГЛАВА IV.

В. Г. Короленко.

(1853—1921 г. 25 дек.).

Писатель-подвижник. Борьба против произвола. Чехов и Короленко. Связь Короленко с представителями героического поколения 70-х годов. Новый подход к «народу». Практическая постановка вопросов. Герои его рассказов—правозаступники. Художественные приемы В. Короленко. Музыкальный подход. Чехов о приемах своего предшественника. В. Г. Короленко-публицист. Черты того же подвижника.

Лучше, чем кто-либо из русских писателей, В. Г. Короленко почувствовал и осознал значение писательского подвига и раскрыл нам всем его красоту и поэзию в незабвенных характеристиках и воспоминаниях, посвященных Н. В. Гоголю, Л. Толстому, Глебу Успенскому, В. Гаршину, Н. Чернышевскому.

Автор «Огоньков», «Мгновенья», «Сказанья о Флоре», «Бытового явления» был прирожденным борцом за правое дело на земле, за новое небо и новую землю, был прирожденным защитником всех обиженных и униженных.

Подвижничество было в крови В. Г. Короленко, было в его натуре. И если об отце писателя—уездном судье—все жители уездного городишка, и «люди дурного общества», и «жители окраин», и губернские власти знали, что никакие силы не заставят его покрывать душой и поступить против совести и закона, то в В. Г. Короленко весь читающий мир знал, что никакие силы не заставили бы этого праведного судью изменить «заветам борьбы за правду».

Всю жизнь он вел упорно, настойчиво, твердо тяжбу русской литературы против произвола. Горячий порыв защищать честь и достоинство, свободу и жизнь человека и гражданина пробуждается у сына уездного судьи с детских лет, крепнет в ученические годы и годы странствования и превращается в основное стремление всей жизни. Об этом красноречиво говорит замечательный человеческий документ—его книга «История моего современника».

Третий том этой книги обрывается на событиях 1881 года. Этот том вышел из печати в конце 1921 года, когда Короленко был уже «без языка». Только что отпечатанная книга доставила ему большую радость... Четвертый том только что начал умиравшим, который в силах был еще писать, хотя уже не мог говорить. Им написаны первые две главы. На этом оборвалась жизнь почти семидесятилетнего писателя, которого мы не привыкли считать стариком. Сорок лет, последовавших после 1881 года, наиболее богатых, значительных и поучительных, не освещены для нас в «Истории моего современника», но эти сорок лет прошли на глазах всей страны, и мы знаем, что до последних лет этот стойкий человек сохранил свой духовный облик, красивый и цельный!

Сын польки, говоривший и читавший по-польски, он учился в польском пансионе в 1863 году, когда жиитомирские власти стали действовать в духе Муравьева-вешателя, тащить в тюрьмы, разорять семьи поляков, ссылать их в Сибирь, издеваться над верой польского народа... Порыв защищать тогда впервые проснулся в «разноплеменной душе» мальчика.

Когда, однажды, в польском костеле под звуки органа запели запрещенный польский гимн, и кто-то крикнул «казаки!», десятилетний мальчик, стоявший подле матери, в своем горячем воображении представил целую картину: «У алтаря на возвышении,—читаем мы в «Истории моего современника»,—стоит священник, у его ног женщины и среди них—моя мать. Казаки выстраиваются в ряд и целятся. Но в это время маленький мальчик вскакивает на ступеньки и распахивая грудь своего казакина, говорит громким голосом: стреляйте в меня!.. Я православный, но я не хочу, чтобы оскорбили веру моей матери».

...«Казаки стреляют... Дым... Огонь... Грохот... Я падаю... но как-то так счастливо, что потом все жмут мне руку; поляки и польки говорят: «Этот сын судьи, и его мать—полька. Благородный молодой человек!».

Против муравьевского начала в русской жизни поднялось другое—короленковское.

Рассказывая об этой детской грезе, Короленко, улыбаясь, называл себя «маленьким романтиком», но этот же маленький романтик в скором времени видит себя во сне Наполеоном, который приехал в Россию в сером походном сюртуке, треугольной шляпе, со шпагой, чтобы сделать какое-то важное дело и кого-то непременно защищать»...

И снова мечты «маленького романтика» о защите связаны с мечтой о жертвенном подвиге.

В груди десятилетнего мальчика уже билось сердце не маленького романтика, а большого человека, готового на подвиг.

Вот он, студент-«петровец», выступает вместе с товарищем В. Н. Григорьевым с протестом против полицейских приемов, вошедших в практику Петровско-Разумовской академии, после знаменитого нечаевского процесса. Его ссылают.

Вот он в 1881 году отказывается присягать, как ссыльный, Александру III и попадает за это в Якутскую область.

Вот он в Полтаве в 1905 году во время еврейского погрома идет на рынок в толпу громил и предотвращает еврейский погром; он рискует жизнью.

Ясный, цельный, прямой рыцарь без страха и упрека, без фразы и позы прошел Короленко свой жизненный путь. И был ли он «сибирским туристом», или странствовал по Керженцу, или жил в Полтаве, или устраивал столовые в голодном Лукояновском уезде, но всюду был на своем посту, на посту *человека-подвижника*.

Уже в юности он сказал себе, что не будет ни Шпильгагенским Лео, ни Рахметовым—Чернышевского и нарисовал себе в мечтах подчеркнуто-реалистически свой портрет: «он не герой, широкой известностью не пользуется, но когда он входит в общество людей, преданных важному и опасному делу, то на вопрос незнающих его знатоche отвечают: это, человек умный, на него можно положиться».

И вот этот-то человек, правдоискатель, правозащитник, пришел на смену лишнему человеку—скитальцу Алеко, который «для себя лишь хочет воли». Этот нужный человек хочет воли для всех, он отбросил плащ Чайльд-Гарольда, Печорина, Онегина, он, подобно горьковскому Кожемякину из городка Окурова, стал летописцем жестокостей глухой уездной России с ее «несуществующими» городками, с лесными, таежными косноязычными людьми, которые не говорят, а «тоноают».

В. Короленко выступил как «корреспондент» в 1878 году, как художник—в 1879 году и за 43 года своей работы, не ища известности, завоевал мировую известность, как человек и писатель-подвижник. И в человеке, и в публицисте, и в художнике билось одно сердце. Среди гамлетизированных, дребезжащих, расколотых сердец, это сердце поражаало своей здоровой цельностью и чуткой отзывчивостью.

В число художников, у которых нет чего-то, вместо опьяняющего алкоголя в творчестве—сладкий лимонад, А. П. Чехов зачислил Надсона, Григоровича, Репина, Шишкина и, без всякого основания, В. Г. Короленко, ибо у Короленко была цель жизни, он знал куда он-идет, он недаром тревожил наше воображение и волновал наши сердца, он был человеком *иного закала*. Правда, и ему как А. П. Чехову, в 80-е годы пришлось ехать «по черной, как чернила, реке», но он всю жизнь настойчиво «налегал на весла», зная, что, все-таки, «впереди огни», и к этим-то огням он звал.

Если мягкий и нежный А. П. Чехов, родившийся в 1860 г., проводит свое детство в эпоху уже определившейся правительственной реакции, то сын судьбы, предки которого были вольного казачьего рода, Короленко, родившийся в 1853 году после разгрома Севастополя, постоянно слышал в детстве, как все повторяли с радостным ожиданием: «Щось буде?!».

Если А. П. Чехов в 1871 году был мальчиком, которого отец заставлял сидеть в лавке и петь раннюю на клиросе, то Короленко-юноша, захваченный известиями о революционном движении, отчетами о знаменитом нечаевском деле, поступает студентом в технический институт, а затем в Петровско-Разумовскую академию, когда уже раздался призыв «итти в народ».

На всю Россию прозвучала речь Спасовича в процессе Нечаева, и в этой речи говорилось об *интеллигентных пролетариях*. И вот *юноша Короленко в 1871 году ведет сам жизнь интеллигентного пролетария* и голодает у себя под крышей «чердак № 12». Он содержит себя сам корректорской работой. И он никогда не уходит в свой угол, в свое личное, он всегда связан с коллективом. Если Чехов учился в университете от 1879 года по 1884 г., зреет духовно в самую мрачную эпоху, в сумерки хмурых людей, то Короленко те же годы проводит в ссылке, отстаивая на каждом шагу права и достоинство человека и гражданина, за что и пересылают его все дальше, и дальше, из Глазова в Березовый починок, оттуда в Тобольск, а потом в Якутскую область. В ссылке содержит он себя шитьем сапог и в Глазове считается первым сапожником. Если Чехов начинает писать юношей 19-ти лет в «Осколках», «Будильнике», «Стрекозе», напущенный Лейкиным, то Короленко несет свою первую вещь «Эпизоды из жизни *искателя*» своему любимому писателю Н. К. Михайловскому. Пролетарий-корректор становится художником в 1879 году.

Один связал свое творчество с героическим поколением и переброял мост от Рахметовых и шпильгагенских Лео к *практическому осуществлению* лучших заветов своей эпохи. Другой—связал свою судьбу с Ивановым, дядей Ваней, Астровым, тремя сестрами. А. П. Чехов тоскует по европейской культуре и о том, что в России настоящая культурная жизнь и не начиналась, о том, что на весь уездный городишко один честный человек, а В. Г. Короленко, явившийся этим единственным честным человеком, верит, что вот-вот увидит на Руси новое небо и новую землю и всю жизнь стремится воспитать по возможности больше честных и твердых людей.

Один пассивно созерцает «нестрашное» и болеет душой и залдыхается в сумерках «хмурых людей», другой активно борется и радостно отзывается душой на каждый огонек, хотя и знает, как далеко эти огоньки.

Сам А. П. Чехов почувствовал в Короленко человека человека другого закала и под его влиянием пишет «Степь» и вступает на большую дорогу большого художника. Об этом он намекает Короленко в первых же своих письмах к нему.

«Из всех, ныне благополучно пишущих, россиян, — исповедуется он в 1887 году перед автором «Соколинца», с которым «заключил в душе союз», «я самый легкомысленный и несерьезный. Я на замечания. Выражаясь языком поэтов, свою чистую музу я любил, но не уважал, изменяя ей, и не раз водил ее туда, где ей не подобает быть. Вы же серьезны, крепки и верны».

Как художник «серьезный, крепкий и верный» выступает Короленко уже в своем первом рассказе «Эпизоды из жизни искателя».

Салтыков признал этот рассказ «зеленым» и не принял в «Отечественные Записки», хотя Михайловский прочел и одобрил. В этом «зеленом» прелестном рассказе, сохранившем весь аромат юности и овеянном розовым туманом героического романтизма, уже зазвучала нота подвижничества. Эпитаф из Н. А. Некрасова, любимого поэта юности-семидесятника, говорил о тернистом, крестном пути подвижничества.

Средь мира дального,
Для сердца вольного
Есть два пути:
Завесь силу гордую,
Завесь волю твердую—
Каким итти.

Рассказ рисовал юношу на распутье. С одной стороны, «милый приветливый доми», окна с цветами и за одним из них — она. Жизнь сулит юноше сонное счастье в уютной голубятне... С другой стороны, в предутреннем мраке встают перед ним темные хаты, и, своим напряженным взором искателя правды и подвига, он видит, «что творится внутри этих бедных хорошо знакомых лачуг». Юноша при первых проблесках утра принял твердое решение и нашел свою дорогу, она вела его не к «голубятне», не к правильно и уютно устроенной жизни, а к хатам, к избам. С твердой решимостью он примыкает к тем людям, которые, как студентка Зиновьева или жена Голубева, обаятельная, милая женщина, охваченная жертвенным порывом, «все чужого горя ищут».

Юношеское романтическое решение искателя, за плечами которого стоял в розовом тумане мечты чистый ангел неведения, сталкивается позднее с суровой действительностью. Он переживает период беспощадного отрицания и мрачного скептицизма и рассказывает об этом в очерке «С двух сторон». Он опустился на самое дно народной жизни и увидел там «подлиловцев» из Березовых Починок, Макара из Якутской области, сонного, ленивого Тюлина на берегу Ветлуги, «жулика» Прохора среди студентов, влюбленных «в народ», но темные хаты, домики жителей окраин все резче и ближе выступают на пути его творчества, и его «искатели» становятся защитниками гонимых и подвижниками.

Подвиг, защита, борьба, гибель в борьбе—это настоящая жизнь; покорность, прозябание в уютной скорлупе—это смерть. Таковы темы художника.

«Мгновенье» смертельной схватки для художника выше, значительней всей тусклой однотонной будничной жизни. «Кто знает — не стоит ли один миг настоящей жизни многих годов прозябания», — говорит Короленко, когда его герой, повстанец из рассказа «Мгновенье», бросается с утеса в бурное море в грозную ночь, чтобы ценою жизни купить миг свободы.

Этот праздник души, эту радость подвига, эту жажду защищать художник учит сохранять всегда и везде... Об этом празднике души забыл Будников из рассказа, и настроения и мелочи жизни поглотили его. В стране ночи и стужи, у полярного круга, где стынет кровь, где «лес и камни, и люди, как камни», не должна замерзть совесть.

Чуткий, отзывчивый, жаждущий воли и мечтающий о белом свете среди камней и лесных людей, объюктившийся ямщик Микеша верит в справедливый закон, верит в какого-то своего объюктившегося бога. «Хоть худенький-худой, а все же сколько-нибудь делами править»... Этому Микеше («Государевы ямщики») резко противопоставлен поляк Островский—«Униат», посланный за веру и утративший веру в человека и в белый свет, ибо не встретил в трудную минуту человека-брата. Убийца, острожник, варнак стал этому человеку ближе, чем седой патриарх ямщиков, толкующий о боге, но не поддерживающий мудрым советом человека, бесплодно, по неведению, бывшего на земле, которая не могла родить хлеб, «ибо клочок земли находился у самого входа в узкое ущелье».

Кругликов в рассказе «Ат-Даван», читая с любимой девушкой о храбром рыцаре Венециане, о маркграфине бренденбургской, о свирепом Сераксире, мечтал о романтическом подвиге. Но пришел момент, когда его невесту, Веру Павловну, родители предпочли отдать генералу, начальнику Кругликова, пришел момент, когда рыцарь Венециан мог храбро отстоять маркграфиню... но рыцарь оказался лакеем генерала и, рабски подчинившись начальнику, пришел вместе с ним сватать свою невесту.

И не стало розовой мечты, и не стало счастья... Ушла от него его маркграфиня, бросила за окно всех Сераксиров, да и «храброго» Венециана. А счастье было так возможно, и его надо было завоевать смелым подвигом.

В рассказе «Мороз», так тепло и человечно написанном, рассказывается, как в сорокаградусную стужу путники проезжают мимо усталого, замерзающего прохожего, не отозвавшись на призыв о братской помощи. Но вот эти путники отогрелись в теплой избе и все, что в их душах так неприятно застыло и окоченело, теперь растопилось и распустилось. За окном снежная буря, там замерзает покинутый человек, а здесь в тепле развертывается трагедия оттаявшей совести, и эта совесть властно зовет на защиту человека.

Этот призыв разлит по всей природе. Мать-коза, подставляющая свою грудь в защиту козлят, старый бродяга-Буран, «правильный» человек, умирающий на воле и отдающий последние остатки своей жизни за артель бродяг соколинцев, «убивец» Федор, проливший кровь за мать с детьми, Гамалиот, оставший за народ против римлян, бывший человек из «дурного общества», обличающий представителя власти Яшка-стукальщик, Сократ, объявляющий борьбу старым богам и смертью защищающий новый закон—все это ступени одной великой лестницы подвига... И по этой лестнице ведет вас художник к новому небу и новой земле

Но любимый герой В. Короленко вносит в жизнь *свое* отношение к жизни, *короленковское*, он умеет претворять романтический порыв в *практическое дело*. Студент в очках в рассказе «Ат-Даван», Маруся и ее крестьянский муж в «Марусиной заимке» не просто мечтают, а действуют, осуществляют мечту.

Сквозь розовый туман, через беспощадный скептицизм к подвигу всей жизни, от золотой грезы к мрачной, суровой действительности, освещенной неустанной, упорной борьбой, ведет художник. Студент в очках не так красив, как храбрый рыцарь Венециан, но Вера Павловна смело связывает свою судьбу с ним. Мужик, работник Маруси, корявый уродливый Тимоха, полавший на поселение «за мир и землю», не так отважен и деятелен, как разбойный, удалой красавец, игрун и бродяга Степан, но мужик-землероб помогает искривленной лиственнице выпрямить свою вершину, а вокруг Марусиной заимки вырастает целый поселок.

Активный герой противопоставлен художником народной массе. Все эти простые, темные люди живут особой жизнью. Художник пристально изучает эту жизнь, отбросив готовые формулы и голую тенденцию беллетристов-народников, отказавшись от «одноцветных квалификаций».

Короленко побывал на Волге, Ветлуге, Урале, Дунае, прошел через Кронштадт, Глазов, березовый Починок, Амгу, Юрьевец, Керженец, Арзамас. Он всюду замешивал в самую гущу толпы, был с народом «на затмении», на голоде, шел «за иконой», был у мощей Серафима Саровского.

Полярная ночь и последний луч угасающего надолго солнца, лес и камни, серый камень, выпивающий кровь и силы хрупкой Маруси, черная, как чернила, река, среди черных скал, темная ночь и мрачная тайга... Грозная снежная буря, леденящая стужа... Но страшнее будней и мелочей, духовная темнота окружающих—вот тот мрачный суровый фон, на котором ярко вырисовывается образ мужественного человека, загорается огнем подвига, огнем гнева, огнем любви огнем отваги...

В момент праведного гнева, даже пьяный, грязный, косноязычный Макар, обьякутившийся мужик, становится прекрасным, красноречивым, становится поэтом и бесстрашно говорит с Тойоном на страшном суде и заставляет плакать и сурового, седого Тойона, и божьих работников в белых одеждах. Сонный Тюлин преобразается и становится прекрасным, когда «Река играет». Философ Сократ говорит правду самому Зевсу Громовержцу, перед которым трепещет языческая Эллада...

И всякий раз, когда художник подходит к изображению вспышки самоотверженности, героической решимости, его образы расцветают, как папоротник в ночь под Ивана Купала, его речь становится музыкой, его душа, прекрасная, стойкая, гармоническая, начинает петь героическую песню, исполненную высокой захватывающей поэзии. Эту песнь подхватывает природа, ей вторят и огонь в юрте, и восходящее солнце на небе.

И эту песню поет Короленко *по-новому*... Мечта о герое, о подвиге была сродни поколению семидесятников, с историей которых была неразрывно связана «История моего современника». Перед ним проходили подлиповцы, якуты, вотяки, волжские крестьяне и поволжские кустари, уральские казаки и задунайские сектанты, и повсюду он видел темный, запуганный люд, который на дне озера ищет несуществующий град Китеж, который у мощей и икон страстно ждет чуда и на затмении готовится к страшному суду. К этому люду, захваченному полными «затмением», совершенно не подходила формула народников: «крестьянин—социалист по натуре». Темные, забытые, запуганные, ожесточенные, они с тревогой и опаской поглядывают на людей в очках и с трубой, на «остроумов», и во время затмения через час ждут кончины мира.

«Ох, скоро ль будет день на святой Руси,—подумал я невольно,— читаем в очерке «На затмении»,—тот день, когда рассеются призраки недоверия, вражды и взаимных недоразумений между теми, кто смотрит в трубы и исследует небо, и теми, кто припадает к земле и в исследовании видит оскорбление грозного бога».

Короленко видит и раскрывает не только *рознь между интеллигенцией и народом, он в самой народной массе видит рознь*.

В «Марусиной заимке» он наглядно показывает рознь между землеробами и скотоводами, между оседлым Тимохой и воинственным бродягой Степаном.

В 1892 году в книге «В голодный год» он приходит к выводу, который был обоснован позднее марксистской печатью, а в 1883 г. был сделан в книге Плеханова «Наши разногласия».

Не только в публицистике, но и в своем художественном творчестве Короленко сумел отвлечься от романтической фикции и противопоставил ей реальные факты, сумел отвлечься от публицистического представления о каком-то особом народном укладе. *Всю свою жизнь он срывал романтическую оболочку и обнажал реальное ядро жизни*. В народной доктрине была эта оболочка, и Короленко нанес ей удар.

В воспоминаниях о Короленко Максим Горький говорит о горячих спорах, закипевших о Тюлине, герое «Река играет».

Культуртрегеры утверждали, что Тюлин настоящий мужик, способный к строительству новых форм жизни, не имеющий склонности к расширению своего интеллекта, называли его «Обломовым в лаптях».

Радикалы, привыкшие к литературному мужику, кричали, что Тюлин—выдумка, что европейская культура нам не указ, и что Поликушка с дядей Минаем создаст культуру оригинальней западной.

«Мне лично этот большой и красивый писатель, — пишет Горький,—сказал о русском народе много, чего до него никто не умел сказать».

Это же могут признать многие из поколения марксистов 90-х годов.

Но, рисуя народную первобытную патриархальную массу, связанную с патриархальным укладом, с «властью земли», с земледельче-

ской, зоологической правдой, Короленко сумел показать в этой массе те национальные черты, которые общи квалифицированному интеллигентному «искателю», и бродяге-страннику. Его перевозчик напоминает барина Обломова, его Яшка-стукальщик «подследственного отделения» вечно обличает «беззаконников» и отстаивает «прав-закон», подобно самому Короленко, сыну уездного судьи. Его странники у Светлояра «вышнего града всзыскют» так же страстно, как и революционеры, идущие в народ к своему Светлояру, к своему граду Китежу. И это духовное родство подчеркивает художник в своем прекрасном очерке «Светлояр». Только мистике и романтике, мечте о несуществующем граде за темным лесом он противопоставляет твердую решимость строить новый город «из того же грубого леса», стеной которого окружен Светлояр.

Свою новую тему, свои новые мысли и новых героев, свое новое отношение к жизни, благое и ценное при создании нового неба и новой земли, Короленко всегда облекал в прекрасную, изысканную форму, смешивая правду жизни с художественным вымыслом. Этого вымысла не было у бытописателей-народников, писавших грубую правду, как она есть. Решетниковы, Левитовы, Успенские, Помояловские давали человеческие документы, они не умели возвести правду жизни в перл создания. На это указывал в своих письмах И. С. Тургенев. Короленко, боготворивший Тургенева, шел и здесь своим путем. Его «Лес шумит», «Огоньки», «Тени», «Соколинец», «Старый звонарь» — не хроникерское бытописание, а творческое художественное воссоздание жизни в преображенном виде...

А. П. Чехов недаром, читая «Слепого музыканта», напечатанного в «Русских Ведомостях» в 1885 г., изучает манеру художника.

«Ваш «Соколинец», — пишет он Короленко, — кажется самое выдающееся произведение последнего времени. Он написан, как хорошая музыкальная композиция, по всем правилам, которые подсказываются художнику его инстинктом».

Максим Горький в своих воспоминаниях о Льве Толстом рассказывает, что Л. Толстого интересовал вопрос: музыкант ли Короленко?

Сам В. Г. Короленко в письмах к Гольцеву рассказывал, как он упорно, подвижнически работал над формой, над музыкальной композицией своих произведений, которые и звучат у него, и поют, и заражают нас своей музыкой.

«Мне надо, чтобы каждое слово, каждая фраза попала в тон, к месту, чтобы в каждой отдельной фразе, по возможности, даже взятой отдельно от других, — слышалось отражение главного мотива, центрального, так сказать, настроения. Иногда это мне удается сразу, с одного размаха, а иногда подолгу не могу выждать соответствующего настроения. Тогда я откладываю работу, пока основной мотив как-нибудь не зазвучит в душе» (архив Гольцева, письмо 1897 г., стр. 147).

«Лес шумит», «Река играет», «Старый звонарь», «Слепой музыкант» — втушены музыкальным настроением. Каждая фраза полесской легенды звучит на фоне шумящего бора. Даже темному, грязному, полаякуту Макару восход солнца кажется песней.

Эту песню, эту красоту святой фразы, выражаясь чеховским языком, вы чувствуете уже в первом юношеском рассказе Короленко, написанном в 1879 году до выступления А. П. Чехова, этого поэта-лирика и художника настроения.

«Все вокруг было тихо, но в этой тишине слышалось не спокойствие сна. Нет, какой-то сосредоточенной страстью дышала эта ночь и точно сдерживала дыхание. Шлоسة, слегка сверкая и искрсясь светом лунного сияния в мелком щебне, тонуло в золотистом тумане, теряясь в подернутой сизой пеленой далекой роще. За рощей чуть вырисовывались очертания высокой колокольни, и только крест ее сверкал переливами золотого сияния. Это была колокольня С-ского собора. И там же, за этой рощей, видели мы маленький спящий городок, белеющие стены скромного домика. И вот один из них милый, приветливый домик, окна с цветами, и за одним из тех окон, в угловой комнатке, в эту самую минуту она, моя Соня, грезит во сне».

Читаем это место — и вспоминаем невольно Треплева и Тригорина из «Чайки» и художественную манеру Тригорина.

Художнику необходима была сосредоточенность и чутко настроившаяся тишина для того, чтобы выждать, найти настоящий тон и облечь настроение в музыку звучащих слов.

В холодную черную ночь, среди мертвого затишья, изнемогая в борьбе с молчанием и мраком, прибегал художник к спасительному средству — богу юрты, огню, и пред лицом этого бога задумывал, замыслил под ритмический гул тайги свои гневные сказания, легенды, сны. И недаром, по возвращении из ссылки, из Якутской области, он разом печатает в 1885 году: «Сон Макара», «В ночь под светлым праздником», «Соколинец», «В дурном обществе», «Старый звонарь».

Бог юрты — огонь и бог художественного творчества — замысел превращаются в музыкальную композицию и спасают художника от мрачного отчаяния. Ритм, разлитый в природе и в душе художника, подсказывал ему ритм его чудесных рассказов, точно сыгранных Иохимом на чудесной дудке («Слепой музыкант») или Опанасом на бандуре («Лес шумит»). На чужой стороне чуж-чужанин уходил в свою родную стихию и свою мечту о подвиге, облекал ее в светлую ризу чарований красных вымыслов.

Темнота, чернь глухой тайги не смела внести чернь в светлую душу художника. Он защищал этот мир огнем своего творчества, своего художественного подвига.

Бродяга Василий Соколинец рассказывает в юрте у огня, как он бежал с Соколиного острова. Постепенно рассказ превращается в какую-то песню и начинает звучать. Вспоминает Василий о смерти старика-бродяги, о себе, о том, как на ходу спал и видел во сне свое вольное беззаботное детство, горенку родительскую, мать, которая ему волоса чешет и гладит, и отца-начетчика в очках над старой книгой, освещенной свечей. А мать будто песню поет.

«Проснулся я от того сна — рассказывает Соколинец, — кажись, нож бы в сердце, так в ту пору. Вместо горенки родительской — глухая тропа таежная. Впереди-то Макаров идет, а мы за ними гусем.

Ветер подымается, пошевелит ветвями и стихнет. А вдали сквозь деревья море виднеется, а над морем край неба просвечивает, — значит скоро заря, и нам куда-нибудь в овраги хорониться. И никогда-то, — может и сами слышали, — никогда оно не молчит, море-то. Все будто говорит что-то, песню поет, али так бормочет... Оттого мне во сне песня все слышалась».

Короленко, художнику-творцу музыкальных композиций, тоже в минуты творческих снов все песня слышалась. Эту песню слышал он, когда покидал Березовый Починок, и хозяева, искренно опечаленные, провожали теперь уже близкого, родного им человека, который пришел к ним на чужую сторону как чуж-чужанин. «Ночь была тихая, темная. С противоположной стороны Камы несся знакомый мне гремящий шум бора», — читаем мы в 3-м томе «Истории моего современника». Этот знакомый, протяжный шум бора наваял художнику впоследствии музыку полесской легенды «Лес шумит».

Художнику В. Г. Короленко, завоевавшему в 1885 году известность, предстояла великая будущность, но жизнь перенесла его из одинокой юрты в большой город Нижний-Новгород, действительность с ее запросами, с ее жалобами дня отступила со всех сторон прежнего бродягу, и сосредоточенный художник, работавший упорно над каждой фразой, уступает место бытописателю, публицисту, корреспонденту, который превратил свое перо в оружие.

В. Г. Короленко, художник, подвижнически отказывается от величайшей радости, от своих песен, проникнутых тем ритмом, что разлит в природе.

В 1917 году общество «Культура и Свобода» ко дню 65-летнего юбилея писателя выпустило сборник «Жизнь и литературное творчество В. Г. Короленко». В этом сборнике сын покойного С. А. Венгерова, Вс. Венгеров, пользуясь обширными материалами отцовского архива, дал очень обстоятельный библиографический указатель произведений В. Г. Короленко и литературы о нем. Приведенный перечень произведений Короленко дает красноречивую картину работы: из 463 номеров, ^{9/10} — корреспонденции, бытовые очерки, публицистика. От 78 до 88 г. художественные произведения занимают преобладающее место и 18 названий падает на это десятилетие; от 88 до 98 г. художественных произведений написано всего 7, в следующее десятилетие — 3, а в последнее десятилетие написаны 3 тома «Истории моего современника», где художник уступает место бытописателю, который пишет только то, что видел, не облекая это виденное в светлую ризу вымысла.

Правда жизни, проклятые вопросы действительности требовали всего человека, заполняя всю душу его. Выжидать музыкального настроения не было времени, если не бежать от жизни. Еще в конце 70-х годов, в разгар революционного движения, Короленко до ссылки в Сибирь, почувствовал властный призыв жизни.

«Я писал как-то, — читаем мы в «Истории моего современника», — о том, что у меня в юности была привычка облекать в слова свои впечатления, подыскивая для них наилучшую форму, я не успокаивался,

пока не находил ее. В этот период моей жизни привычка эта если не исчезла, то ослабела. Господствующей, основной мыслью, своего рода фоном, на котором я воспринимал и видел явления, стала мысль о грядущем перевороте, которому надо уготовать путь».

Этот основной фон противоречий действительности с ее резкой дисгармоничностью постепенно в последующие десятилетия овладевает сознанием художника. И если фон гармоничной природы подсказывал художнику его музыкальные композиции, то фон дисгармонической действительности диктовал ему публицистические статьи, написанные в освещении грядущего переворота, в обличие беззаконников, в защиту того, что Яшка-стукальщик называл «прав-законом». Художник-подвижник уступал место публицисту-подвижнику.

В юбилейном сборнике «Русских Ведомостей» (1863—1913) В. Г. Короленко поместил драгоценную страничку из своей автобиографии. В этом документе повествуется, как корректор «Новостей» стал в 1878 г. задорным, язвительным корреспондентом, и как этот молодой писатель упорной настойчивостью выработал у себя «ответственный стиль» с помощью профессорской газеты «Русские Ведомости».

Когда В. Г. К. ссылали в 1879 г., он был уверен, что скоро прекратится произвол, и на Руси будет «новое небо и новая земля». По возвращении в Нижний из Якутской области в 1885 г. он не утратил этой бодрости, хотя и знал, что новое небо и новая земля не так близки, как он думал раньше.

Короленко около 10 лет работает в волжских газетах, с пером в руках отстаивая каждую пядь нового неба и новой жизни. «В Нижнем я корреспондент», — с гордостью говорит он о себе. «Безжалостное» перо упорного настойчивого обвинителя власти и защитника трудовых масс завоевывает корреспонденту всероссийскую известность

Если в художественном творчестве против литератора-восьмидесятника, литератора-обывателя выступил в лице В. Г. К. литератор-подвижник, то в газетной работе провинциального литератора-обывателя, чиновника особых поручений при губернаторе отгеснил на задний план В. Г. К. — корреспондент-гражданин, правдоискатель, взыскующий высшего града, грозный и праведный судья. Его заметки уже не бросают в корзины профессора из «Русских Ведомостей», он уже умеет писать ответственным слогом, он умеет призывать, как власть имущий, к ответу самодержавную власть. Каждое его выступление является событием в нашем глухом оном отечестве, ибо каждый раз корреспондент разрушает глухую стену молчания.

Короленковские корреспонденции — это новая глава в истории провинциальной прессы. Короленко-корреспондент — это новый тип газетного работника. Этот скромный работник покончил с литературной обывательщиной, он убил ее своим бесжалостным пером.

«Глад, мор, нашествие иноплемеников и междоусобная брань», все невзгоды русской жизни, все египетские казни старой России — нашли в литераторе-подвижнике своего изобразителя.

В 1891 году корреспонденции о голоде в Лукояновском уезде, в 1895 г. — о мултанском жертвоприношении, о тяжком обвинении властями целого народа (вотьяков) в людоедстве, в 1903 г. — корреспонденции о кишиневском погроме, в 1905 г., после 17-го октября письма к «жителям окраин» о национальной травле, в 1905 же году блестящие статьи о «9-м января», в 1906 году открытое письмо Филонову, истязателю «коленопреклоненных бунтовщиков», несчастных участников сорочинской трагедии... Да разве можно здесь перечислять все выступления В. Г. Короленко, о которых говорила не только Россия! Его корреспонденции о «Сорочинской трагедии» перепечатывались европейской прессой.

Дело Глускера, дело Бейлиса, дела пытаемых, истязуемых, дела смертников, приговоренных к казни военными и гражданскими властями—все это нашло отклик в душе «корреспондента», который действительно писал «кровью своего сердца».

В своей публицистике он умел по-гаршински, на небольшом клочке земли в три аршина, раскрыть трагедию всей русской жизни: Лукояновский уезд, «Дом № 13» в Кишиневе, Сорочинцы, Лукьяновка в Киеве во время дела Бейлиса, генерал Ковалев и нравы военного сословия, советник Филонов и тысячи этих советников, матросы, которых ведут на казнь, а они поют «последний нынешний денечек»— всего один уголок русской жизни, но в этом уголке встает весь ужас той российской действительности, которую Белинский называл «гнусной». За «Историей моего современника» встает история «эпохи», история целого поколения.

Для того, чтобы в течение 45 лет упорно и настойчиво обличать преступления власти, оторванной от народа, нужна была огромная нравственная сила подвижника, и с этой силой считалось даже самодержавие. Перед «мягкой твердостью» этого безаветного мужественного человека пасовали даже тюремщики, истязали и палачи нашего доброго старого времени.

За обличительные выступления ссыльного В. Г. пересылают из одной дыры в другую. И вот в Перми он узнает, что власти пересылали его, прибегнув к подложному обвинению в побеге. Бесжалостное перо корреспондента сообщает все это в газету «Молва». В лицо урядникам, исправникам, губернаторам, в лицо самодержавия бросает ссыльный обвинение в подлоге. Корреспонденция вызывает целую бурю.

«Скажите, господин Короленко, вы о двух головах, что позволяете себе печатать такое письмо... Ведь... это... прямо публичное обвинение вятской губернской администрации в злоупотреблении высочайшим указом и даже... в подлоге»...

Все, что писал Короленко, поражало всегда своей объективностью и обосновательностью. За его плечами стояли не партия, не кружок, а бесправный обездоленный люд. Это был не партиец, а партизан, уверенный в правоте своего дела и умевший доказать эту правоту. Он умер бы, если бы это потребовалось, защищая правоту дела не из партийной дисциплины, а по требованию своей совести, не знавшей и не хотевшей знать компромисса.

Когда Короленко вернулся из Якутской области в Нижний, революционное народничество было раздавлено. «Пали все лучшие», или томилась в централах, в Шлиссельбурге, на Каре.

«Я сказал себе,—пишет Короленко:—ни партий, ни классов, которые бы вели сплоченную борьбу за права общества и народа нет, создавать их не мое призвание, мне остается выступить партизаном, защита права и достоинство человека всюду, где это можно сделать пером. И с первых же дней я опять стал писать одновременно и рассказы, и публицистические заметки, и корреспонденции».

В «Русском Богатстве» кипит борьба против «псевдомарксистов».

Н. Михайловский мечет громы и молнии против нового поколения, против вересаевских Наташ, которые «суются в... воду, не зная броду, и все ищут себе спасительного дела»... Но вот умирает один из первых марксистов Н. В. Водозовов, светлый, благородный юноша, привлекший всех и своею одаренностью, и своим пламенным энтузиазмом. И что же? В «Русском Богатстве» посвящает ушедшему марксисту трогательную статью В. Г. Короленко.

С редкой чуткостью, правдивостью и объективностью рассказывает он о встрече с Н. В. Водозовым, в его лице приветствует новое поколение, идущее на очередную смену, и с радостью пишет: «Опять вера в жизнь и веяние живого духа».

Так чутко и так объективно к очередной смене мог отнестись писатель «партизан», для которого на первом плане интересы великого дела любви, а не виды партии, не тактические соображения.

Все выступления этого партизана отличались обаятельной нравственной чистотой и красотой. Он, поступивший в технологический институт в 1871 году после нечаевского дела, он, студент-петровец, в 1872—73 гг. проводивший много часов в том самом парке, где было совершенно неужное убийство студента Иванова по требованию Нечаева, с первых же лет своей сознательной жизни останавливается перед вопросами: имеет ли право революционер жить и действовать по иезуитской формуле «цель оправдывает средства», можно ли жить голым отрицанием и не доводит ли беспредельный скептицизм человека до подлости. В третьей части второго тома «Истории моего современника» есть замечательная глава (VI, Гортянский), где описывается большая сходка на одной частной квартире и споры будущих Раскольниковых о том, можно ли украсть для «дела»; может ли какой-нибудь внук Плошкина, радикально настроенный, «взять для дела» революцию деньги у слабоумного старика.

«Стали подавать голоса. Все один за другим отвечали: «взял бы»... «взял бы».

Когда очередь дошла до Гортянского, румянец на его щеках загорелся сильнее. Он подумал еще и сказал:

— «Да, вижу: надо бы взять... Но лично про себя скажу: не мог бы. Рука бы не поднялась».

И Короленко пишет замечательные строки, дорисовывающие его собственный облик, облик рыцаря без страха и упрека, облик сына уездного судьи, отличавшегося дон-кихотской честностью:

«На меня этот ответ и тогда произвел сильное впечатление, и впоследствии его ответ «рука не поднимается» — вспоминается много раз. Россия должна была пережить свою революцию, и для этого нужно было и базарное бесстрашие в пересмотре многих традиций, и бесстрашие перед выводами... Но мне часто приходило в голову, что *очень многое было бы у нас иначе, если бы было больше той бессознательной, нелогичной, но глубоко внутренней нравственной культуры, которая не позволяет некоторым чувствовать слишком легко, почти без сопротивления следовать за раскольничьими формулами.*

Этот писатель, шедший всю жизнь путем Гортинского, а не Верховенского или Раскольникова, был полон бодрой веры в торжество правого дела на земле. Он знал, что человек создан для счастья, что мир везде хорош, что люди увидят новое небо и новую землю. Он, так метко указавший на скептиков Собакевичей, мечтателей Маниловых и самозванцев Хлестаковых, дал пример бодрой, деятельной веры подлинного общественного деятеля. Среди пыток и казней отстаивал он естественные права человека, и среди мрака и отчаяния уверен был, что «скоро будет день на Руси святой».

Есть у него прелестный публицистический очерк «Божий городок». Около Арзамаса он однажды нашел старинное кладбище... На возвышенном месте — какие-то маленькие домики-часовни. Их было когда-то много, осталось всего несколько. Древний старик рассказывает, что здесь покоятся кости народных заступников, сложивших головы на плахе или в застенке... И вот на одном из домиков В. Г. Короленко нашел необычную икону: орудия пытки, гвозди, топоры... И все это на темно-сером фоне туч... Сквозь тучи пробивается бледный луч грядущего утра. В центре столб, у его подножия розги и плети, и на верхушке столба петух, взмахнув крылами, кличет *зорю*. Все творчество Короленко — этот светлый луч и этот призывный утренний клич на мрачном фоне пыток и казней...

Когда Лев Толстой читал «Бытовое явление», он плакал как ребенок, в письме к Короленко с трогательной любовью говорил об этом превосходном по выражению, мыслям и чувству произведении: «его нужно снова издать и распространить в миллионы экземпляров». *Никакие думские речи, никакие статьи, драмы и романы не в состоянии произвести и тысячную долю благотворного влияния, которое исходило из этого произведения.*

Это благотворное влияние испытали, может быть, впервые за все существование русской литературы, жители окраин, жители мултанских, лукояновских, сорочинских, якутских и других самых отдаленных и самых глухих углов уездной России.

Те 150.000 жителей Полтавы, которые провожали гроб своего писателя-подвижника, остро сознавали, что провожали в место последнего упокоения рыцаря чести, человечности и справедливости. Полтавские газеты называли его «печальником», нет, всю жизнь этот добрый и сильный человек был *радоушником* миллионов измученных людей, ибо звал к грядущему дню...

В «Истории моего современника» В. Г. Короленко вспоминает, как хоронила революционная интеллигенция, оторванная от народа, поэта-народника Н. А. Некрасова.

У могилы любимого поэта, примостившись на огаде, стоял и сам будущий автор «Истории моего современника».

Достоевский говорил свою знаменитую речь, которую потом перепечатали в «Дневнике», но перепечатали с *выпуском того самого главного*, что глубоко взволновало революционную молодежь и самого В. Короленко.

Достоевский своим проникновенно-пророческим голосом назвал Некрасова «последним великим поэтом из господ».

«Придет время, и оно уже близко, — говорил Достоевский, — когда новый поэт, равный Пушкину, Лермонтову, Некрасову явится из самого народа».

«Правда, правда, — восторженно кричали революционные народники Достоевскому, и при этом В. Короленко чуть не свалился с огады».

«Я никогда не увлекался писаревщиной до отрицания Пушкина и Лермонтова, — говорит В. Короленко, — но придет время, и оно, казалось, близко, когда станет *новое небо и новая земля*. Придут другие Пушкины и другие Некрасовы. *Содействовать наступлению этого пришествия* — вот что предстоит нашему поколению, а не повторять *односторонность старой культуры*, достигшей пышного, одностороннего расцвета на почве несправедливости и рабства» («История моего современника», II т., стр. 98).

Так думал писатель из разночинцев в 1877 году на похоронах Некрасова о будущей России.

ЧТО ЧИТАТЬ?

Собрание сочинений. Изд. «Нивы» 1914 г.

Письма. (1888—1921) под ред. Модзалевского. Труды Пушкинск. Дома при Росс. Академии Наук. Изд. «Время», Петр., 1922 г., стр. 350.

БИОГРАФИЯ

Н. Шаховская. «В. Г. Короленко» — опыт биографической характеристики. Москва, к-во Некрасова, 1912 г., стр. 183. В книге библиография В. Г. Короленко до 1911 года.

А. Богданович. Биография (1855—1921), вып. I Гос. Изд. Украины, стр. 1—154.

Ильинский. В. Короленко и III отделение в Сборнике «Жизнь и творчество Короленко». Сборник статей и речей к 65-ти летнему юбилею, «Культура и Свобода», 1917 г.

ВОСПОМИНАНИЯ

Максим Горький. «Из воспоминаний о Короленко» в сборн. «Жизнь и творчество Короленко», стр. 52—58. Изд., «Культура и Свобода», 1917 г., Петрогр.

Сборник «Задруга» 1922 г. «Владимир Галактионович Короленко». Стр. 134 (Релько, Горнфельда, Мендельсона, Хорошко, Мякотина, Фигнер, П. Полянского, Петрицева, Мякотина, Розенберг).

«Короленко». Петербургский сборник. Под ред. Петрищева. По изд. «Мысль», Петр., 1922 г., стр. 190. (Протопопов, Штернберг, Иохельсон, Леткава, Фомин, Новорусский, Водовозов, Брюллова-Шаскольская, Прибылева-Кобра, Редько).

КРИТИКА.

Батюшков, Короленко, как человек и писатель, 1—124. Москва, «Задруга», 1922 г.

* Роза Люксембург. «Короленко». Москва, 1922 г., Гос. Изд., стр. 1—53.
Ив. Кубинов. Поэт великой любви. Сборник «Жизнь и творчество Короленко». Стр. 26—39.

* А. Н. Потресов. Короленко-гражданин (там же), стр. 39—42.
* Евгений-Максимов. Революционная идеология в произведениях В. Короленко, там же, стр. 42—52.

В. Львов-Рогачевский.—Последний подвижник великой русской лит.— в сборн. «Литер. Отклики», 1923 г.

БИБЛИОГРАФИЯ.

Кроме биографии Шаховской в книге «В. Короленко», доведенной до 1911 года, имеются:

В. Венгеров. Библиограф. указатель произведений Короленко и литер. о нем, в сборнике «Жизнь и творчество Короленко», вышедшем в 1917 году.

Писанов. «Печать и революция», книга 2, 1922 г. Статья: Обзор новейшей литературы о Короленко.

ГЛАВА V.

А. П. Чехов и новые пути.

(1860 — 1904).

Новые пути, проложенные А. П. Ч. Внутренне-свободный художник. Рассказ-миниаюра. Импрессионизм. Художник настроений. Какими приемами А. Ч. внушал настроение. Музыкальный подход. Чеховская драма.

За несколько недель до своей гибели В. М. Гаршин прочел только что появившийся в «Русской Мысли» рассказ А. П. Чехова «Степь». Гаршин пришел в восторг, он почувствовал свежесть, силу и новизну нового таланта. Он всюду носился с этим рассказом, поздравляя русскую литературу с новым художником, и говорил: «У меня в душе точно нарыв прорвался». Такова была сила нового таланта, такова была новизна формы и приемов нового писателя. Эти новые приемы были подготовлены двумя предшествующими периодами, намечались они у Тургенева в его «Стихотворениях в прозе» (1882) и у Гаршина, появляются и у Короленко («Огоньки», «Игновенья», «Последний луч»).

В лице А. П. Чехова, сына города, новейшая русская литература нашла своего талантливого зачинателя и выразителя. Пушкин послушал по преимуществу художеству, Г. Успенский — по преимуществу правде, Чехов сумел сочетать правду и художество, воздух и растение. Атмосфера политической усталости и новый темп городской жизни надолго печатали на форму и содержание его творчества.

Это сочетание правды и художества характерно для новейшей русской литературы.

В 1889 г. сошел в могилу великий наш сатирик и продолжатель Н. В. Гоголя—Салтыков-Щедрин, закончивший свое творчество «Ле-

стрыми письмами», отразившими пестроту, шатанье, пустомыслие и мелочные интересы 80-х годов. В 1886 г. появились «Пестрые рассказы» А. П. Чехова, художника, который явился продолжателем Н. Гоголя и Щедрина. А. П. Чехов, напечатанный в № 13 «Стрекозы» еще студентом зимой 1880 года свой первый рассказ «Письмо донского помещика Степана Владимировича к ученому соседу доктору Фридриху», писал в 1889 г. А. Н. Плещееву по поводу смерти сердитого старика Щедрина: «Мне жаль Салтыкова. Это была крепкая, сильная голова. Тот *своичной* дух, который живет в мелком, измощенничавшемся душевно рабском интеллигенте среднего пошиба, потерял в нем самого упрямого и назойливого врага; обличать умеет каждый газетчик, издеваться умеет и Буренин, но открыто презирать умел только Салтыков».

А. П. Чехов также выступил против «оволочного духа» и рабской души, против «сплоченной посредственности» мещанства, против «среднего человека», провозвестника обывательщины, против торжествующей пошлости пошлого человека—полунинтеллигента среднего пошиба. Он выступил не с «силой презрения» Щедрина, не с «горьким смехом» Гоголя, а с великой силой печали, с великой тоской по красивой, светлой, культурной, европейской жизни. В этой печали, освещенной мягкой улыбочкой сквозь хмурость, жил трепет чуткой и нежной, какой-то стыдливо-женской любви к хмурым, усталым, измученным людям, к лучшей части культурной, надорвавшей себя работой интеллигенции, к представителям так называемого «третьего элемента»,— всем этим земским врачам и сельским учителям. Антоша Чехонте начал пестрыми рассказами, но уже в 1887 г. он пишет рассказ «Панихида», выпускает серию рассказов «В сумерках». В 1888 г. он ставит драму «Иванов», в которой собрал, стусил «все то, что писалось до него о ноющих и тоскующих людях», желая, по его словам, «положить предел этим писаниям». В 1890 г. вышел сборник его «Хмурые люди». Издерганные, нервные, усталые, истерически-звничные люди, пришибленные эпохой безвременья, бездорожья, безысходности, противопоставлены были А. П. Чеховым самодовольному обывателю-полуинтеллигенту, «человеку в футляре», твердившему «как бы чего не вышло», мещанину, который все свои надежды видел в том, чтобы вырастить у себя в саду тарелку зеленого крыжовника и за тот крыжовник отдать весь мир.

«Продолжительное несоответствие добрых и злых течений нашей жизни разрешалось той ужаснейшей истерикой, которая надолго пришила сплошь все русское общество», — писал Г. Успенский по поводу драмы Чехова «Иванов».

Надорвавшись, как террорист из «Рассказа неизвестного человека», людей, болезненно чутких, Астровых и Ивановых, страдающих от некультурности русской жизни, изобразил А. П. Чехов, как врач и друг, как художник, заболевший болезнью эпохи.

Свои первые рассказы А. П. Чехов насмешливо начинает называть «мухами и комарами» для «Стрекозы» и начинает сознавать свое чеховское, особенное. Уже в 1885 г. он говорит об этом в письме Лаза-

реву-Грузинскому: «Все, мною написанное, забудется через 5—10 лет, но пути, мною проложенные, будут целы и невредимы — в этом моя единственная заслуга».

Разумеется, никогда не забудет хмурая Россия, уездная, провинциальная, своего милого поэта, голос которого тихо звучит в сумерках русской жизни, как голос брата в час глухой. Но Чехов был прав, когда подчеркивал значение проложенных им новых путей. На эти новые пути вела его сама русская жизнь.

До 80-х годов творчество художника-разночинца, беллетриста-народника было подвластно господствующей тенденции эпохи. Тенденция связывала художника определенным партийным каноном, придавала содержанию творчества *направленский* характер и выдвигала на первый план беллетристику «с начинкой»... Перед художником-аскетом на первом плане стоял вопрос о том, что сказать, а не как оформить определенное содержание. Но уже Тургенев в Пушкинской речи констатирует поворот к Пушкину, уже В. М. Гаршин в рассказе «Художники» резко противопоставляет Рябинина, в центре работы которого стоит «что», Делову, которого увлекает в работе мастерство, вопрос, «как» выразить красочность жизни... В. М. Гаршин ищет объединяющего начала и не находит его. Его Рябинин бросил живопись, стал сельским учителем, «но и там не преуспел». В то же время Г. И. Успенский пишет о Венере Милосской замечательный рассказ «Выпрямляла» и подчеркивает не только *направляющую*, но и *выпрямляющую* силу искусства. А. П. Чехов выступает как художник «внутренне свободный», по выражению Максима Горького. Это А. П. Чехов в девятые годы говорит о Фоме Гордееве М. Горького: «Написано, как диссертация, все говорят не просто, а нарочно». Он же в рассказе «Дом с мезонином» мягко высмеивает тенденциозную Лиду, которая ко всем пристаёт с «аптечками и библиотечками» и презрительно язвит свободного художника: «Впрочем, ведь вы — пейзажист». Это А. П. Чехов в «Чайке» пишет декадента Треплева и народника Тригорина: один тенденциозно *вымучивает* из себя новые формы, а другой тенденциозно «по обязанности» пишет на гражданские темы, когда понимает и чувствует только пейзаж...

А. П. Чехов, этот врач, стоявший *вне* религии, с изумительной свободой рассказал о красоте святой ночи и красоте «святой фразы» в чудесном, проникновенном рассказе «Святая ночь».

«Я боюсь тех, кто между строк», — говорит он, — «ищет тенденции и кто хочет видеть меня непременно либералом или консерватором. Я не либерал, не консерватор, не постепеновец, не монах, не индифферентист, я хотел бы быть свободным художником и только, и жалею, что бог не дал мне силы, чтобы быть им». В этом отстаивании внутренней свободы художника Чехов впереди других.

Если Глеб Иванович Успенский, этот художник-аскет, закрывал глаза на пейзаж, умерщвляя свою художественную плоть, писал «обрывки», рассказы-корреспонденции, передавал свои впечатления в «не складной форме» и, по словам Н. К. Михайловского, «довольствовался схимой-схемой вместо приличествующего художнику цветного платья»,

то Чехов сбросил с художника власяницу и вериги и возлюбил искусство со всем богатством его красок и звуков. На творчестве художников-стихотворников лежит печать *деятельности*, там искусство — средство, а образы — оружие; на творчестве Чехова, пришедшего после эпохи готовых паролей, лозунгов и форм, лежит печать *вдумчивости*, стремление заглянуть в жизнь и допросить жизнь. Чехов хотел не *сепаратизма* искусства, не полного *отделения* его от действительности, а добивался всегда его *автономии*, самостоятельности, освобождения от ярлыков, уничтожения схимы-схемы. Он считал главным элементом творчества «чувство личной свободы». Это новое отношение к искусству было тесно связано с эпохой восьмидесятых годов, эпохой бездорожья и безвременья, когда не было огонька, когда так называемое общество расплылось, когда люди стали разъединяться друг от друга, а золотые сердца разбились, и от них остались одни осколки.

Здесь, в этой распыленности и разьединенности, в этом разрыве с недавним властителем дум и чувств, с центральной идеей, было начало чеховщины, но отсюда же вышел А. П. Чехов — свободный художник, свободный от давления тенденции, художник, вырвавший свой талант из плена.

За это *новое отношение к искусству* критика старшего поколения обрушилась на Чехова, как Лида из «Дома с мезонином» обрушилась на художника, рисовавшего пейзаж.

А между тем этот самый «обыватель» нанес с небывалой силой страшный удар обывательщине; этот самый «равнодушный» и «беспринципный» будил от равнодушия спящих и чуть не каждой строкой молился правде и жизни прекрасной и светлой; этот самый свободный от тенденции художник, никогда не писавший в рассказах «о свободе преподавания и дезинфекции тюрем», ярче, чем кто-либо, показал основную тенденцию российской действительности, показал мерзость и запустение знаменитых основ и рассказал об уездной России, в которой на весь город два честных человека. «Начало Руси было в 862 году, а настоящая культурная жизнь и не начиналась» — вот о чем говорят все его рассказы.

Чувство личной свободы только усилило достоверность показаний правдивого свидетеля, всегда говорившего по чистой совести.

Для того, чтобы потрясать сердца, А. П. Чехов никогда не рассказывал о «больших ножиках», как его Пантелей. И если о Л. Андрееве говорил Л. Толстой: «Он меня пугает, а мне не страшно», то о Чехове хочется сказать наоборот: «Он нас не пугает, а нам страшно». Чехов — художник *нестрашного* — воспринимал действительность остро, почти болезненно. Эта действительность влияла на чуткую душу едва уловимыми мелочами.

Повышенная восприимчивость художника, внука бывшего крепостного, совпала с изменившимся темпом жизни после великого сдвига 61-го года, и этот темп не могла замедлить никакая реакция 80-х годов.

Раздробленность и мимолетность переживаний, переход от злобности в центральную идею к настроениям, ускоренное бегство пульса и повышенная, нервная, женская восприимчивость — все это

черты вполне отчетливо отражались на стиле Чехова и приводили его к новым путям и новым формам.

В искании новых путей творчества Мопассана, несомненно, оказало на Чехова немалое влияние. «Мопассан»,—повторял он не раз,— «поставил такие огромные требования, что писать по-старинке сделалось уже невозможным. Попробуйте-ка вы теперь перечитать некоторых из наших классиков, ну хоть Писемского или Островского, нет, попробуйте только и увидите, какое это все старье и общие места».

После Чехова тоже писать по-старинке нельзя.

И у И. Тургенева, и у Короленко, и у Гаршина уже встречается форма рассказа-миниатюры, иногда переходящего в стихотворение в прозе. У Чехова миниатюра господствует.

«Это я открыл авторам путь для маленьких рассказов. Прежде, бывало, принесешь в редакцию рукопись, так ее даже и читать не хотят, только посмотрят с пренебрежением».

В особенности в первый период творчества Чехов проявляет необычайный лаконизм и нервную торопливость.

Эта напряженная «срочная работа» ничего не имела общего с творчеством на досуге. Автор «Пестрых рассказов» не помнит за первое пятилетие ни одного своего очерка, над которым он работал бы более суток, а «Егеря», который понравился Григоровичу, он писал в купальне.

Но характерные черты его стиля: лаконизм, умение одним штрихом выразить главное, тесная связь воспроизведения с только что полученным впечатлением—остались у него на всю жизнь.

Мало того—большие вещи ему не всегда удавались, как и Гаршину, и Короленко, и Борису Зайцеву: то он не мог справиться со множеством действующих лиц, и получалась «толкотня», как было с повестью «В овраге», то его произведение превращалось, по собственному признанию автора, «в какую-то степную энциклопедию», как произошло с его первой крупной вещью, напечатанной в 1888 году в «Русской Мысли» («Степь»).

«Привыкнув к маленьким рассказам, состоящим только из начала и конца», он скучает и начинает зевать, когда чувствует, «что пишет середину».

Художник постоянно «сокращает», «шлифует», постоянно отбрасывает лишнее. «Короче, как можно короче»,—вот основное требование его стиля.

Посмотрите, как учится писать Треллев:

«Афиша на заборе гласила... Бледное лицо, обрамленное темными волосами... Гласила... Обрамленное... Это бездарно (зачеркивает). Начну с того, как героя разбудил шум дождя, а остальное все вон» (XIII—163).

Здесь не только сжатость бросается в глаза, но и отвращение к избитым выражениям, «к словам тяжелым, как булыжник».

Чехов пишет свои рассказы, как писал акафисты иеродиакон Николай в очерке «Святою ночью».

Друг этого иеродиакона, имевшего дар акафисты писать, находил, что писать акафисты—«большая трудность»: «Нужно, чтобы все было стройно, кратко и обстоятельно. Надо, чтобы в каждой строчке была мягкость, ласковость и нежность, чтобы ни одного слова не было грубого, жесткого или несоответствующего...—пробормотал он.—Найдет же такие слова! Даст же господь такую способность! Для краткости много слов и мыслей пригонит в одно слово, и как это у него все выходит плавно и обстоятельно... И всякое восклицание нужно так составлять, чтобы оно было гладенько и для уха вольготнее» (V, стр. 35—36).

Чехов умел находить самые простые и самые необходимые и соответствующие слова: «Мы отдохнем, мы отдохнем», «надо жить, надо жить», «в Москву уедем», «я виноват... я виноват», «я надорвался, «я—человек, который хотел», «я—чайка», «все равно, все равно», «как бы чего не вышло»... Какой большой и страшный смысл вложен в каждое из этих слов-формул, ключей не только к отдельным характеристам, но и к целому периоду!

С этим оружием пришел художник к новым темпераментам, пришел среди сутулоки, гама и грехота столиц. Пришел—и услышали его даже те, кто не хотел его слушать

«В Степи», выжженной зноем, к людям усталым, продрогшим и гревшимся в холодную ночь у костра, подошел незнакомец, помолвленный с любимой девушкой. При первом взгляде на этого незнакомца люди увидели «не лицо, не одежду, а улыбку».

В степи русской жизни, у костра, среди продрогших людей был Чехов, и в каждом житейском случае, в этом незнакомце, подходившем к костру, художник видел не множество подробностей, не внешние черты, а самую душу, самое главное—«не лицо, не одежду, а улыбку», в произведениях его вы точно при свете костра также прежде всего видите «не лицо, не одежду, а улыбку».

Вспомните рассказы А. П. Чехова — «Тоска», «Мечты», «О любви», «На пути».

«Чехова, как художника,—говорил Л. Н. Толстой,—нельзя даже и сравнивать с прежними русскими писателями—с Тургеневым, Достоевским или даже со мной... У Чехова своя собственная форма, как у импрессионистов. Смотришь—человек, будто, без всякого разбора мажет красками, какие попадают ему под руку, и никакого, как будто, отношения эти мазки между собой не имеют, но отойдешь, посмотришь—и в общем получается удивительное впечатление: перед вами яркая, неотразимая картина».

Едва ли кто-либо дал более меткую и ценную характеристику чеховской манеры.

Любимым художником А. Чехова был Левитан, который не только видел, но и чувствовал природу, не копировал ее, а писал по впечатлению, умел подмечать интимную красоту природы, в красках находить стройный аккорд, а в природе—поэтический мотив. С этим поэтом русского пейзажа А. П. Чехов не раз проводил лето в Бабкине. Эту его бережно хранил в своем ялтинском доме.

В повести «Мужики» (XI—115) в апрельском пейзаже вы не найдете ни одного восторженного, риторического слова, нет там прилизанности, нет последовательного описания—всего несколько мазков: громадный залив, на котором там и сям вспархивали дикие утки, помолодевшая церковь, быстро летящие журавли, пламенный закат с пышными облаками, кусты, утонувшие в вешних водах, и Ольга, которую потянуло из Жукова на простор и у которой «слезы текли из глаз», когда она подолгу смотрела на разлив, на солнце... сколько здесь воздуха и весеннего призыва!..

Вы верите художнику, что «весенний закат, пламенный, с пышными облаками» «каждый вечер давал что-нибудь необыкновенное, новое, невероятное, чему не веришь потом, когда эти же краски, эти же облака видишь на картине». Вы верите художнику настолько, что вам, как и Ольге, страстно хочется уйти из *вашего* Жукова и брести по полям и дорогам.

Чехов «мажет красками», дает пятно, создает общее... Но у него есть один прием, чтобы захватить и создать настроение: его сотский и страховой агент не просто шли по снегу, в мятель, под вой ветра «по делам службы»,—они шли и *подпевали* (мы идем, мы идем, мы идем) («По делам службы»).

Чехов тоже не просто рисовал своей импрессионистской кистью, он *подпевал*, он вносил в свои рассказы и драмы определенный ритм, нежную музыку, он подбирал слова и всякое восклицание, чтобы оно «было гладенько и для уха волгожнее».

«В общем,—писал он о «Степи» Плещееву,—она не нравится мне, *хотя и попадают в ней «стихи в прозе».*

Эти «стихи в прозе» не раз выливались в его рассказах и повестях, и эти стихи он сам, очевидно, особенно ценил.

Самые образы, как-будто, неслись издалека к нему на волнах красивой истройной мелодии.

В рассказе Чехова «Черный монах»—и в начале и в конце его—музыка дает толчок к галлюцинации Коврина, но музыка, повидимому, давала толчок и к творчеству А. П. Чехова. Музыку он переносил и в самый ритм произведений, точно переживая вместе с Ковриным веяния «гармонии священной, которая нам, смертным, непонятна и потому обратно улетает в небеса».

Голос художника «дрожит, ласкает», как голос Астрова; он говорит «мягким, душевным, точно умоляющим голосом», как Дмитрий Петрович Силин из рассказа «Страх», — вы сердцем слышите этот голос из сердца.

Музыку вносил художник и в свои пейзажи, и в свои драмы.

Вы знаете, какие строки сам Чехов писал о пейзаже А. В. Жаркевичу в 95-м году:

«Вы природу чувствуете, но изображаете ее не так, как чувствуете. В таких рассказах, как ваш, описания природы тогда лишь уместны и не портят дела, когда они естаты, когда помогают вам сообщить читателю то или другое настроение, как музыка в мелодекламации» («Чеховская библия», «Собрание писем Чехова», т. I, стр. 208).

Вспомните, в какую раму вправлена легенда о «Черном монахе», в какой обстановке появляется впервые этот средневековый монах в черном одеянии, с непокрытой головой, босой и опоясанный веревкой.

Жизнерадостный сад—это арена деятельности живых и кипевшей энергией Песоцких-садоводов, парк «угрюмый и строгий», с прудом внизу, в котором «нелюдимо блестели воды», где царило всегда «такое настроение, что хоть балладу пиши»—это какой-то готический собор, здесь так уместна легенда о «Черном монахе». В этом угрюмом и строгом соборе перутомившийся фанатик науки ведет беседы с «Черным монахом».

У людей и природы—общее выражение лица и общие настроения, и у людей, и у природы свой ритм и своя мелодия, и вы их уловите, прислушавшись к порывистой, горячей речи садовода и к вдумчиво тихим, нежным и медленно произносимым словам Коврина.

Но в пейзаже А. П. Чехова, кроме «пятен» импрессионистской манеры, кроме мелодии, создающей настроение, есть еще черта: художник подчеркивает «*связь*» со всем и со всеми, подчеркивает необходимость и важность этой «связи».

«Прекрасная природа, грезы музыки,—жалуется героиня очерка «В родном углу»,—говорят одно, а действительная жизнь—другое. Очевидно, счастье и правда существуют где-то вне жизни. Надо не жить, надо *слиться* в одно с этой роскошной степью, безграничной и равнодушной, как вечность, с ее цветами, курганами и далью, и тогда будет хорошо» (XI—39).

В другой повести «В овраге» поставлены лицом к лицу овраг, где не умеют отличить фальшивые рубли от настоящих, где убивают ребенка, и природа, с которой порвана связь.

Разве можно забыть образ скорбящей матери Липы, прежней поденщицы, этой кроткой и обреченной мученицы, одиноко идущей ночью с трупиком своего ребенка на руках, в то время, как заливаются соловьи, кричит выпь, что-то гола считает кукушка, а в пруду, «сердито надрываясь, перекликаются лягушки, и даже можно разобрать слова: «И ты такова! И ты такова!»

В этой ночи, проходящей в звуках, точно открывшей свою великую тайну измученной матери, в этой ночи какая-то несказанная красота и материнская нежность. В эту ночь природа говорит человеческими словами, а одинокий человек остро чувствует свою оторванность, отъединенность от мирового концерта.

«Какой был шум, — не выдерживает художник, — казалось, что все эти твари кричали и пели нарочно, чтобы все, даже сердитые лягушки дорожили и наслаждались каждой минутой: ведь, жизнь дается только один раз» (XII—107).

Боязнь всего надутого, искусственного и театрального, лаконизм, импрессионистская манера, стремление к целому, к связи, определили отношение Чехова к старому бытовому театру, к драме действия и привели к театру чеховскому, к театру настроения.

Граф Л. Н. Толстой называл Чехова «несравненным» и в то же время не выносил его, как драматурга, да и в литературе не раз поднимался вопрос, плохой он или хороший драматург, и поднимался в резкой и страстной форме.

«После спектакля ночью и на другой день», — писал А. П. Чехов А. Ф. Кони в 1887 году после постановки «Чайки», — меня уверяли, что я вывел ~~одних~~ идиотов, что пьеса моя в сценическом отношении неуклюжа, что она неумна, непонятна, даже бессмысленна и пр., и пр. Можете вообразить мое положение — это был провал, какой мне даже не снился; мне было совестно, досадно, и я уехал из Петербурга, полный всяких сомнений; я думал, что если я написал и поставил пьесу, изобилующую чудовищными недостатками, то я утерял всякую чуткость, и что, значит, моя машинка испортилась в конце».

В то самое время, когда газетные рецензенты отпевали драматический талант Чехова, А. Кони письмом приветствовал автора «Чайки», а кн. Урусов называл эту драму «шедевром русской литературы», «вещью удивительной» и в письме к К. Бальмонту писал о наслаждении, испытанном им при постановке «Чайки».

Теперь перегибают часто палку в другую сторону, считают драму Чехова последним словом искусства и забывают, что, кроме индивидуальных настроений, кроме интимных переживаний, кроме беседы с самим собой наедине, существуют иные моменты в жизни человека, иные периоды в развитии общественности.

Уже Шиллер подходил к борьбе масс, к их действию, у Эмиля Верхарна главное действующее лицо — масса.

Коллективная психология целых социальных слоев, их соотношения, рабское подчинение и героическая борьба, подъем и упадок настроения масс, — вот моменты новой драмы, которая не нашла еще своего гениального творца, на которую только намекает Э. Верхарн.

Чеховский театр — это театр *подавленной воли*, бездействия и тоскливых переживаний, театр, в котором герои, утерявшие руководящий идеал, во *власти настроений*.

Людей, «бездействующих не от материального изнурения, а от нравственного» («Чуткое сердце», III, стр. 430, изд. Павленкова), изображал Чехов, по словам Успенского.

Для изображения новых переживаний драма действия уже не годилась.

Чехов, кроткий и сдержанный, ненавидел современный ему театр с фабричным производством Крыловых, Шпажинских, Неживых, Гнедичей, Сувориных и других сих дел мастеров.

«Современный театр», — писал он Щеглову 7-го ноября 1888 г. — «это сыпь, дурная болезнь городов. Надо гнать эту болезнь метлой, но любить ее — это невозможно».

Те же мысли вложил художник в уста старого профессора из «Скучной истории», называвшего театр «*дорогим развлечением*», в уста актера Светлолендова из «Лебединой песни», с тоской уразумевшего, что он — «раб, игрушка чужой праздности, шут, фигляр». Защитники драмы действия могли бы сказать, что все эти нападки против драмы

Крыловых и Шпажинских мало затрагивали талантливых и гениальных творцов прежней драмы. Драма Чехова «Чайка» являлась ответом по существу, и недаром она вызвала целую бурю.

Художника занимает внутренняя борьба в душе героя, а не внешняя, зритель перестал ждать «последней ставки», — тревогу в ожидании развязки, катастрофы заменило настроение, на смену действию пришла атмосфера.

Комик Счастливец и трагик Несчастливец, актер, игравший нутром, и актер из неудачников, актер индивидуальный, актер, умевший переодеться, а не перевоплощаться, игравший на свой страх и риск, — отошли в область предания. «Все участники пьесы должны были играть так, чтобы оживали в связи с целым брошенные на полотно импрессионистские образы», чтобы вставало главное действующее лицо, невидимое в пьесе. Все артисты были как бы отдельными чертами этого лица.

Новые артисты нашлись не в Александринском театре, провалившем «Чайку», а в московском Художественном, на занавесе которого, как знамя, изображена летящая чайка.

Уже в первой нелюбимой Чеховым драме «Иванов» были, намечены черты новой драмы.

В этой пьесе главное действующее лицо не Иванов, не Саша, а скука и удушье атмосферы уездного захолустья.

Вместо длинных монологов и возвышенных бесед — один штрих, одно слово, один мазок, как-будто случайно брошенные, а все вместе, подобранное одно к одному, нарастает, как какое-то наводнение.

«Сова кричит», — часто жалуется чахоточная Сара. И эта сова со своим зловещим криком незримо присутствует в драме, как «Некто в сером», и она, олицетворявшая убойственную скуку, страшнее и реальнее, чем «Некто в сером».

Музыка чеховских рассказов точно сконцентрирована в чеховских драмах; там каждое слово звучит, каждая фраза влетает в основной мелодию.

Лица трех сестер можно забыть и смешать, но певучая сила драмы — забываемая, она западает в душу навсегда. Конец трех сестер — это не обычный эффектный финал с громом и треском, это последние умирающие аккорды. Вспомните тот момент, когда уходит полк из глухого городишка. Чебутыкин приносит известие, что Соленный, неделю щеголяющий в плаще лермонтовского героя, подстрелил добродушного мечтателя-барона на дуэли. Ирина, его невеста, тихо плачет и повторяет: «Я знала, я знала... Маша твердит свое: «Надо жить, надо жить». Чебутыкин бормочет: «Все равно, все равно». Андрей везет колясочку с Бобиком. Ольга шепчет, точно в бреду: «Если бы знать, если бы знать... Музыка играет все тише и тише».

Музыка уходящего полка, гитара помещика, бубенчик отъезжающего экипажа и грустные слова старого Фирса: «А меня забыли», звук падающей бабьи в далекой шахте, крики совы, жалобный крик: «Я — чайка», стук топора в вишневом саду — это ключи к чеховской драме настроения, у которой свой основной ритм.

В своей ценной не по выводам, а по воспоминаниям статье, посвященной «Театру», Мейерхольд, когда-то игравший Треплева в Художественном театре, бросает о чеховской драме очень ценное замечание: «Секрет чеховского настроения скрыт был в ритме его языка. И вот этот-то ритм услышан был актерами Художественного театра в дни репетиции первой чеховской постановки и услышан был через влюбление автора «Чайки» («Театр»). Книга о новом театре, стр. 148, изд. «Шиповник»).

Артистов Художественного театра Мейерхольд с полным правом называл создателями «чеховского ритма на сцене».

Этот чеховский ритм на целые два десятилетия стал традиционным и характерным для Художественного театра. Нужно было пятилетие 1917—22 г.г., чтобы основатели Художественного театра почувствовали, что в Новой России, в новую эпоху, перед новой аудиторией, пред людьми действия и нового ритма Чехова нельзя играть. Для жизнерадостной, творческой эпохи пьесы Чехова утратили свою репертуарную актуальность.

ЧТО ЧИТАТЬ?

А. П. Чехов. Собрание сочинений. Издание Маркса, 1902 г., приложение к «Ниве».

Письма. Издание «Книгоизд. писателей». Томы 1, 2, 3, 4, 5, 6.

БИБЛИОГРАФИЯ

Кленский. Библиографический список сочинений А. П. Чехова (1880—1904) В книге: «А. П. Чехов. Затерянные прозв., неиздан, письма, новые воспоминания, библиография». Изд. Атений, 1925 г. Ленингр., стр. 302.

Юрий Соболев. Опыт указателя литературы о Чехове за десять лет (1904—1914) в книге Ю. Соболева «О Чехове». Москва, 1915 г., стр. 71.

И. П. Лысков. А. Чехов в русской критике. Москва, 1915 г., стр. 260.

БИОГРАФИЯ.

Автобиографическая заметка. «Мир Божий», 1904 г. 8, или «Русские Ведомости», 1904 г., № 188.

Э. Мускатблит. «Биография А. П. Чехова»—см. сборник статей — А. П. Чехов—Серия III «Русской Были». Москва, 1910 г., стр. 10—136.

ВОСПОМИНАНИЯ.

Памяти Чехова. Изд. «Общества Любит. Словесн.», 1906 г., стр. 1—182 (воспоминания М. Чехова, И. Бунина, А. Куприна, Лодыженского, А. Федорова).

Чеховская библиотека. О Чехове. Сборник воспоминаний. Москва, 1910 г., стр. 340 (воспоминания Л. Авиловой, Бунина, Белоусова, М. Горького, Елпатьевского, Е. Карпова, В. Короленко, А. Куприна, Лодыженского, Легра, П. Сергеевко, В. Тихонова, М. Чехова, А. Федорова, Брандеса, П. Боборыкина. Итоги юбилея).

В. Львов-Рогачевский. А. П. Чехов в воспоминаниях современников и его письмах. Изд. Т-ва В. Думнов, Москва—1923, стр. 207.

КРИТИКА.

Андреевич. Книга о Максиме Горьком и А. П. Чехове. С.-Петербург, 1900 г., стр. 259.

В. Львов-Рогачевский. «Чехов и его творчество»—в сборнике «Борьба и Жизнь», 1907 г.

И. Струве. На разные темы, 1902 г.: 1) Мужики Чехова; 2) Мужики Чехова и Михайловский.

Чехов в театре. Большое иллюстр. изд. Текст и редакция В. И. Немировича-Данченко. Изд. «Солнце России», Пет., 1917 г.

ПОЭТИКА ЧЕХОВА.

а) Рассказ мн и н а т о р а .

Сборник II «Слова». «Книгоизд. Писателей». Сюда вошли отрывки и заметки, публицистические статьи, письма к Чехову Д. Григоровича, записная книжка Чехова.

М. А. Петровский. Композиция новеллы у Мопассана — «Начала». 1921 г., Книга I.

Н. К. Писанов. Чехов за работой над «Степью».

Письма А. П. Чехова—изд. «Книгоизд. Писателей» I—VI.

Боцяновский. «Чехов и символисты», «Театр и Искусство», 1910 г., № 3. М. Столяров. Новейшие русские новеллисты. Киев, 1901 г.

Коган. Чехов в ряду европейских юмористов. «Русская Мысль», 1906 г., кн. VIII.

В. Львов-Рогачевский. «Чехов и новые пути». «Совв. Мир», 1910 г., кн. 2.

Письма Чехова к Лейкину (т. I, II).

Письма Чехова к Суворину (т. II, III, IV).

а) Чеховский театр.

Леонид Андреев. Письма о театре. Альманах «Шиповника», книга 22. СПб. 1914 г. (О Чехове и о пьесах Чехова во 2 письме).

И. Анненский. Книга отражений. СПб., изд. Башмаковых «Драма настроений».

* Мейерхольд. См. сборник «Книга о новом театре» изд. «Шиповника», СПб., 1908 г. Статьи «Театр» (к истории и технике), глава 2, Натуралистический театр и театр настроений.

Письма Чехова к Мейерхольду. «Ежегодник Императ. Театров». 1909 г., вып. V.

Письма Чехова к Комиссаржевской. Сборник «Памяти Комиссаржевской», под ред. Е. Карпова. СПб., 1911 г.

ГЛАВА VI.

СИМВОЛИСТЫ-ДЕКАДЕНТЫ.

Зарождение группы «Русских символистов». Ее принципы и приемы. Музыкальный метод. Парнасство. Эстетизм. Неприятие мира. Поза и жест декадентства. Неопределенность переживаний. Символ, как основной прием школы. Музыкальное внушение. Новая поэтика.

В 80-е годы допевают свои последние гражданские песни поэты-гражданин А. Н. Плещеев (1825—93 г.г.), неизменно верный общественности А. М. Жемчужников (1821—1908 г. г.), поэт юного большого поколения С. Я. Надсон (1862—87), поэт-народоволец П. Я. (Якубович) (1860—1904), певец гонимого еврейского народа С. Г. Фрун

(1860—1916), перешедший от общественности к крайнему индивидуализму Минский-Виленкин (1855), претеча городских поэтов талантливый К. Фофанов (1862—1911). У всех них, даже у Жемчужникова, господствует настроение гражданской скорби, вернее, безнадежности. Основной припев юного поэта С. Я. Надсона с его «пессимистической просебятиной»: «исхода нет», «исхода мы не знаем». Все эти поэты мучительно переживают оторванность от народа и продолжают депевать «последние песни» Н. А. Некрасова. Лучшие представители поколения, проклятого богом—В. Н. Фигнер, Н. А. Морозов, П. Якубович, Поливанов—на разные лады повторяют: «пали все лучшие», «с умом утомленным, с душою больной в живую могилу мы сходим»... (В. Н. Фигнер). Поэт разгромленных народовольцев П. Якубович (Мельшин), каторжанин, взявший эпиграфом к своим стихам слова: «Я пою великие страдания поколенья, проклятого богом», подвел итог пережитому и воспел энергию отчаяния.

Если С. Я. Надсон в течение 20 лет «центрил» среди юной, совсем еще зеленой молодежи, то революционная поэзия П. Я. (Якубовича), клеймившего восьмидесятников, становится очень популярной в революционной среде в 90-ые годы. Но этот поэт не знает путей к революции после разгрома своего поколения.

И вот в то время, как на Западе, в Европе вместе с концом века и торжеством мещанства наступают сумерки кумиров, и вырисовывается сверхчеловек Ф. Ницше, у нас в России, вместе с концом героической полосы в сумерках общественности, гражданскую, тенденциозную, скорбно-обличительную поэзию сменяет поэзия молодых эстетов, поэтов-стилистов, влюбленных в очарование стилей, поэтов, у которых на первом месте не содержание, не идеал будущего, а изящество выражения.

Уже в стихотворениях 1887 года поэт Минский, в котором видели продолжателя Некрасова, пишет знаменитые строки: «Я цепи старые свергаю, молитвы новые пою»; уже в 80-е годы выступает Ф. К. Сологуб (Тетерников, р. 1863 г.); уже в 1892 году выпускает книгу «Символов» бывший поклонник С. Я. Надсона Д. Мережковский (род. 1866 г.). В начале 90-х годов выступают поэты Коневской, А. Добролюбов, Миропольский, В. Брюсов, Зинаида Гиппиус-Мережковская (1867), К. Бальмонт (1867).

Это поколение новых утонченных поэтов юности не знает, и двадцатидвухлетний Бальмонт жалуется, что нет конца его «тусклым мечтам», устремляет взор «в даль прошедшего» и воспевает «минуты бледного бессилия». Новые поэты уходят от Некрасова, Надсона, от «старых целей», и посвящают свои силы усвоению европейской поэзии последней четверти века. И в особенности в этой области много сделали К. Бальмонт и Валерий Брюсов.

Кипучая жизнь города, треплощая нервы, с ее лихорадочным биением пульса, с ее мигами и мельканиями, с ее пестротой утомляющих впечатлений, с ее остротой переживаний создает утонченных художников, душа которых готова каждую секунду к взрыву, как «склянка с эфиром». В своей «Чайке» А. П. Чехов изобразил в лице

Треплева таких художников с их лозунгом: «нужны новые формы; новые формы нужны».

После того, как утомленный жизнью и сомнениями К. Бальмонт выбросился из окна почти юношей, 22 лет, началась усиленная работа поэта. В письме к одному из друзей Бальмонт пишет: «Вскоре после выхода в свет первой моей книги, я на целый год был прикован к постели, а встал с таким запасом энергии, что в течение одного лета изучил три иностранных языка настолько, что получил возможность читать на них с медленностью и с удовольствием». В это время Бальмонт изучает Шелли, Эдгара Поэ, Ленау. «Цветы зла» Бодлэра, Верлена и др., и в 1892 году выпускает свою первую книжку переводов из Шелли.

О том же периоде в краткой автобиографии в «Книге о русских поэтах последнего десятилетия» Валерий Брюсов рассказывал: «Писать стихи я начал очень рано, но только лет 13 определенно сознал себя поэтом. Знакомство в начале 90-х годов с поэзией Верлена и Малларме, а вскоре Бодлэра, открыло мне новый мир».

Таким же путем, путем переводов, путем знакомства с европейской поэзией, шли и другие символисты. Первые сборники «Русских символистов», тощие брошюрки, появившиеся в 1894 г., были полны переводов произведений французских декадентов-символистов: Лагора, Бодлэра, Верлена, Малларме, Рембо, бельгийского поэта Меттерлинка... Новые поэты начали свои ученические годы с изучения европейских неоромантиков-символистов-декадентов, с усвоения их приемов, их поэтики, их отношения к искусству, к жизни, общественности.

В 1893 г. появилась нашумевшая и высмеянная Н. К. Михайловским книга Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной литературы». В этой книге родоначальник символизма в России доказывал, что в России нет литературы в европейском смысле слова, ибо нет преемственности. При этом он отмечал появление нового течения, которое он видел: 1) в изменении содержания, в стремлении уйти из этого мира в мир потусторонний, 2) в символах, 3) в расширении художественной впечатлительности.

У кого же нашел Д. Мережковский черты этого нового течения? У Толстого, Достоевского, Тургенева и даже у Гончарова...

Символизма не было, надо было его выдумать, надо было его найти у самых чистокровных реалистов: Гончарова и Толстого. Но были порывания к загробным тайнам, были неопределенные настроения, была жажда уйти от действительности, от безысходности, от старых путей и старых форм, был болезненный упадок сил, была нервная городская издерганность, была усталость от общественности, были замогильные темы, была жажда описывать смерть и «гроба тайны роковые», была та «всероссийская истерика», о которой писал Глеб Успенский, была почва, на которой могли пустить корни семена французского символизма, могли расцвести «Цветы зла» Бодлэра, который был воспринят Бальмонтом, как «любовник ужасов, обрывов и химер».

Поэты-урбанисты сменили поэтов-усадебников. Под сенью особняка расцветают российские «цветы зла». В теплицах издательств

«Скорпиона» и «Грифа», при поддержке меценатов Рябушинского и Полякова, стали выращиваться маки и орхидеи новой поэзии. Поэты выступают под кличкой «декадентов». Эта кличка впоследствии внесла много путаницы. В 1895 году группа «декадентов-символистов» тесным, сплоченным кружком начинает свою работу в сборниках и журналах. К этой группе примыкают: Зинаида Гиппиус, А. Добролюбов, Миропольский, Коневской, Минский, Брюсов, Бальмонт, Сологуб, Мережковский, позднее В. Иванов, Зиновьева-Аннибал, И. Анненский, а затем следующее поколение: Андрей Белый, Александр Блок, Эллис, С. Городецкий, Гумилев, В. Гофман, Анна Ахматова и др. 1-го мая 1908 г. во французском журнале «*Mercure de France*» Зинаида Гиппиус, она же Антон Крайний, она же Мережковская, поместила заметку о современной русской литературе, доказывая во след Мережковскому, что «едва ли в России существует литература в европейском смысле слова». З. Гиппиус писала: «Первая попытка создать эстетическую и литературную среду имела место около 1895 г. В 1895 г. основался журнал «*Мир Искусства*» (изд. до 1904), около которого группируется все, что было современного и боевого в русской литературе и искусстве. В редакции мы встречаем таких поэтов, как Бальмонт, Брюсов, Сологуб, которые основывают свой журнал «*Весы*» (в 1904 г.), встречаем таких писателей, как В. Розанов, Мережковский, Минский, преимущественно занятых религиозными и философскими вопросами. Через 15 лет после книги Мережковского «*О причинах упадка*» Гиппиус шла по следам его, но она уже не ссылалась на символизм Толстого и Гончарова, она говорила о целой группе и ее боевых центрах. Основные черты этой группы она видела: 1) в «глубоком уважении к художественной культуре Европы и мира»; 2) в том, что декаденты говорят о новых путях и о свободном искусстве; 3) в том, что они ненавидят реализм; 4) в том, что они «подчеркивают глубочайшее равнодушие в области политики и проповедуют не без преувеличения искусство для искусства».

Все отмеченные Мережковским и Гиппиус черты нового направления были резко и определенно выражены в трех заветах прежнего Валерия Брюсова:

Юноша бледный, со взором горящим,
 Ныне даю я тебе три завета:
 Первый прими: не живи настоящим,
 Только грядущее — область поэта.
 Помни второй — никому не сочувствуй,
 Сам же себя полюби беспредельно.
 Третий храни: поклоняйся искусству,
 Только ему безраздельно, бесельно.

Те же заветы проводятся в рецензиях и заметках Бакулина, Аврелия (псевдонимы В. Брюсова).

В. Брюсов (1873—1924) становится мэтром русских символистов-декадентов и создателем их поэтики, их теоретиком.

В своей «Автобиографии», напечатанной в «Русской литературе XX века» под редакцией проф. Венгерова (стр. 100—118), В. Брюсов дает драгоценный материал, устанавливающий теснейшую его связь с со-

временным городом, с буржуазной средой и с европейским декадентством.

«Родился я»,—пишет он—«1-го декабря 1873 года в Москве, в купеческой семье. Дед по отцу был еще из крепостных и откупился от барина на волю. Пришедши в Москву молодым человеком, дед начал с ремесла печника, но потом, получив маленькое наследство от своего дяди, открыл торговлю пробками... К концу своей жизни дед обладал значительным достатком, купил в Москве каменный дом и по завещанию оставил сверх того более 200.000 руб.

Что касается образования деду, то оно, разумеется, было самое скудное, и он не без труда подписывал свое имя».

...«Совсем иного склада человек был мой второй дед, по матери, занимавшийся преимущественно земледелием: он арендовал имения и вел жизнь помещика, но с ранних лет истинной страстью его была литература. Он писал лирические стихи, поэмы, повести, романы, драмы, но особенно сильным считал себя в баснях. Воспитанный еще в пушкинскую эпоху (он родился в Ельце в 1813 г.), он признавал только Державина, Крылова, Пушкина и поэтов пушкинской плеяды... Отец мой Яков Кузьмич родился в 1848 г., когда дела пробочной торговли шли еще очень скромно. Об образовании отца его родители не особенно заботились: научили его у приходского дьячка грамоте и арифметике и нашли, что этого достаточно. С детства ему пришлось «заниматься при лавке». Отец женился на моей матери (Матрена Александровна, урожд. Бакулина) в 1872 г., когда дела пробочной торговли шли уже хорошо и в расходах можно было не особенно стесняться... С младенчества я видел вокруг себя книги (отец составил себе довольно хорошую библиотеку) и слышал разговоры об умных вещах»

Такова среда В. Брюсова, с которой он кровно, органически связан.

В годы юности умный, начитанный, с уклоном к рассудочности мальчик, увлекавшийся моделями паровых машин, приборами для физических опытов, книгами о путешествиях в дальние страны, о каналах на Марсе, писанием повестей по образцу романов Жюль Верна, попадает в новую среду. Перед ним открывается «мир страсти» Еще в отрочестве начитавшийся «непристойнейших французских романов», он, по его словам, предался с особым увлечением «миру страстей». «Мне было лет 12—13, когда я узнал продажную любовь и заглянул в область кафе-штанганов и веселых домов. Эти соблазны оказались для меня столь неодолимы, что я стал посвящать им значительную часть своего времени»...

Вместо подготовки к скучным предметам в частной гимназии Креймана юноша «предпочитал с несколькими сотоварищами (сказать кстати, в гимназии Креймана попадала большую часть юноши, не ужившиеся в других учебных заведениях) идти в оперетку, в кафе или просто на Тверской бульвар»... К этому добавлял В. Брюсов, что и семья начинала переживать уже трудное время, отец, увлекавшийся спортом и державший скаковую конюшню (в течение нескольких лет и будущий мэтр символистов-декадентов был постоянным посетителем

скачек), запутался в долгах, которые дед отказывался платить. «Ночными приключениями» юного гимназиста никто не интересовался. «Понемногу, пишет В. Брюсов—я отошел от того круга товарищей, с которыми меня сблизила любовь к литературе... и сблизился с другим кругом—любителями кутежей и попок» (стр. 105).

Таким образом, из патриархального круга приобретателей «занимавшийся при лавке» юноша попадает в круг буржуазных сынков-рассточителей, которые «занимались» прожиганием жизни...

Но это прожигание жизни и это распутство в 14—15 лет перемешалось с вольнодумными мыслями начитанного мальчугана... Эти мысли он развивал в своем классном журнальчике, за что и вылетел из 5-го класса... Этот тяжелый урок встряхнул юношу. Он подготовился, поступил в 6 класс гимназии Поливанова, знатока Пушкина и литературы. Здесь он попадает в среду интеллигентных людей, увлекается математикой, философией, пишет стихи, подражая сперва Некрасову, потом Некрасову, потом Лермонтову и наконец Пушкину.

Около 1890 г. Брюсов впервые ознакомился с поэзией французских символистов: с Верлэном, Малларме и Рембо. «Влияние Пушкина и влияние старших символистов причудливо сочетались во мне,—говорит В. Брюсов—и я то искал классической строгости пушкинского стиха, то мечтал о той новой свободе, какую обрели для поэзии новые французские поэты».

Таковы те корни, которые питали творчество будущего поэта-эрудита, окончившего филологический факультет Московского университета и выступившего в 1894 г. со своими переводами из Рембо и Верлэна в нашумевшем сборнике «Русские символисты». Влияние старых людей бакунинской складки, влияние старых классических книг переплелось с влиянием золотой молодежи, в ранней юности утомленной беспутством, переплелось с влиянием декадентских поэтов, отравленных абсентом и влюбленных в огни столичных кабачков.

В 1894 г. пишет Валерий Брюсов свое острооточное стихотворение «О закрой свои бледные ноги» (перепечатанное им позднее в 1-м томе полного собрания сочинений и переводов, стр. 10). Эта строка облетает все газеты и журналы и многие годы о поэзии Валерия Брюсова знают только по этой одной строке. В том же 1894 г. он пишет «Сонет к форме», подражая Бодлэру, его знаменитым «Соответствиям». В том же 1894 г. он дает программное стихотворение «Творчество», в котором были строки:

Тень несозданных созданий
Колыхается во сне,
Словно лопасти латаний
На эмалевой стене.
Фиолетовые руки
На эмалевой стене
Полусонно чертят звуки
В звонко-звучной тишине.
И прозрачные киоски
В звонко-звучной тишине.
Вырастают, словно бетонки
При лазуревой луне...

Рассудочный поэт, привыкший логически мыслить, призывает в мир мечты, фантазии, звуков, сновидений, новых грез, отверженных героев, пронизанных осенним чувством и унынием. Он сознательно, с обдуманном намерением вырабатывает новый декадентский стиль, новую поэтику, основанную на музыкальных созвучиях, новое мироощущение. У символистов-декадентов была юность и на пороге этой юности стоят первые стихи В. Брюсова, эрудита, филолога и декадента по приемам, его 1) «Juvenilia» (юношеские стихотворения) 1892—94 г.г.; 2) «Chefs d'oeuvre» (первая книга стихов 1894—95) М. 1895; 3) «Meeum esse» (новая книга стихов) В. 1897; 4) «Tertia vigilia» (книга новых стихов 1897—1900), М. 1900; 5) «Urbi et orbi» (стихи 1900—1903 г.), М. 1903.

В этот период его путей и перепутий В. Брюсов явился создателем декадентского стиля. Поэт, выступивший еще в 1889 г. в спортивном журнальчике В. Гиляровского со статьей о спорте, в 90-е годы ищет обоснований поэтики новой поэтической школы. В его творчестве в 1-е десятилетие (1892—1903 г.г.) Верлэн с его туманными грезами отесняет на задний план классически четкого Пушкина. В этот период он обогатил поэтику новыми приемами и выявил мироощущение новых групп. И в этом его историческая заслуга.

Утомленный, утончившийся, изысканный, нервный поэт Треллев ловит душой «ускользающие тени угасавшего дня», создает поэзию едва уловимых, вечно сменяющихся городских настроений. Уже Верлэн в своей поэзии учил: «лучшая песня в оттенках всегда»... В его поэзии «словно блещит чей-то взор сквозь вуаль». Для поэзии оттенков, для созвучия красок, для неясных, туманных, зыбких, двойственных настроений «декадентов», влюбленных в тайну нездешнего, понадобились особые приемы, своя поэтика, которую во след европейским символистам разрабатывают наши поэты-символисты. Валерий Брюсов в прекрасной поэме «Мир», как сын города, воспекает детские городские впечатления нового городского поэта, выросшего под сенью амбара.

Поэт все реже и бесстрастнее смотрит «сквозь пыльное окно» на прелести земли, для его нервов «тяжела дневная зелень и слишком сини небеса». Он любит «сумрачные краски», «громады стен в лучах луны». Своей грезой он создал «мир идеальной природы... О, как ничтожны перед ней степи, и скалы и воды». Вопрос пола, неутолимые услады, занимают первое место в первых книгах Бальмонта, и в первых трех книгах «Путей и перепутий» В. Брюсова, и в творчестве Ф. Сологуба. Вслед за Шибишевским повторяет Брюсов:

В любви душа вскрывается до дна,
И сплет в ней святая глубина,
Где все единственно и не случайно.

Из 420 пьес 150 посвящает Брюсов любви, подобно Шибишевскому, он идет дорогой пола к постижению тайны, но в его откровенности нет откровения. Уже у петербургского поэта Фофанова, предшественника Брюсова, огромную роль играет город. В свои стихи этот поэт «переносил нестройный гам столиц, аккорды суеты». При акком-

панamente города поэта Фофанова «дума тревожит, печальная дума, как плеск равномерный тяжелого шума волны, что звучит без конца».

Ученик Верлена, а позднее Верхарна, Валерий Брюсов стал по преимуществу поэтом города. И если Бальмонт, проведший в «деревенском рае» свое детство, постоянно уносится «в великую деревню Россию», к лютикам, ландышам, одуванчикам, камышам и с великой тоской пишет о городе: «Разлучен я с колосьями нив... Я ушел от родимой межи, за пределы и правды, и лжи», то Брюсов сливается с городом. Город для него «чарователь неустанный» и «неслабеющий магнит».

Настроение упадка, изломанности, извращенности, обособленности, стремление итти дорогой Дон-Жуана, который полюбил «чудовищный разврат», со всей его «неутолимой усладой», стремление итти дорогой души — дорогой пола, дорогой экстазов и откровений — ярко проявилось в первых сборниках поэтов декадентов. «Мы были дерзки, были дети», — говорит об этом раннем периоде декадентства Брюсов. Это было время, когда, по меткому замечанию знатока русской поэзии, тонкого эстета Урусова — учителя Бальмонта — этот поэт стремился «изумить мир злодейством» и искажал свою книгу «Горящие здания» «кровожадными гримасами». Для многих упадочничество было *позой и жестом*, как для Онегина байронизм. Москвича в «Гарольдовом плаще» сменил москвич с орхидеей в петлице. Поэты подчеркивали свое декадентски-упадочническое настроение, и вместе с Сологубом прославляли «хулу над миром», кокетничали извращенностью, стояли «по ту сторону добра и зла»; увлекались философией Ницше и его сверхчеловеком, которому все дозволено.

Кто же такой декадент?

Декадент—это сын города с подточенным организмом, вышедший из среды господствующих классов, презирающий мещанскую ограниченность стцов, но не умеющий найти для себя опоры в общественной среде. Декадент—это «сын больной большого века», в душу которого вошли, по выражению Бальмонта, «отравы пьянящие» города. В своей книге «Горящие здания», посвященной «опальным» ангелам, палачам, Неронам, Клеопатрам, мучительному Гою и царственному Бодлэру, Бальмонт определяет декадента, как *утонченного художника, гибнущего в силу своей утонченности*

«Как показывает самое слово»,—говорит он,—«декаденты являются *представителями эпохи упадка*, это люди, которые мыслят и чувствуют на *рубеже двух периодов*, одного законченного, другого еще ненародившегося. Они видят, что вечерняя заря уже догорела, но рассвет еще спит где-то за гранью горизонта декадентов. Оттого *песни декадентов—песни сумерек ночи*. Они развенчивают все старое, потому что оно потеряло свою душу и сделалось безжизненной схемой. Но, предшествуя новому, они сами, выросшие на старом, не в силах видеть это новое воочию,—вот почему в их настроениях рядом с самыми восторженными всплесками, так много больной тоски».

В первых сборниках Бальмонта, Коневского, Брюсова, Сологуба, в новых песнях Минского до 1903—1904 г. господствовали сумерки, двойственное настроение, мистические порывания, преклонение перед

собственным я. Поэты славят и господа, и дьявола, их муза с прекрасным лицом—не Венера Милосская и не девушка-аскетка строгого монашеского типа, а женщина-сфинкс, с утонченно-извращенным лицом Джоконды Леонардо-да-Винчи, которой Коневской посвятил характерные стихи:

В зыбких и твердых устах
Веденный тьмы залегли...
Сиден я, или заках—
Век мне открыть не могли.
Вечно и «да» в них и «нет»...
(«Стихи и проза», пом. собр. соч., стр. 42).

Эти «да» и «нет», эти зыбкость и неясность, эти властность и хилость, грех содомский и лик Мадонны,—характерны для содержания первых сборников декадентов. Тенденциозный народник провозгласил «блага народа» — *salus populi*, декадент говорит — «я одиночка—*solus sum*». Один проповедует единение, другой *удинение*, один во имя блага народа умерщвляет свою художественную плоть, другой во имя красоты отказываться от благ народа.

Идеал не человека, а сверхчеловека, «белокурого зверя», идеал Фридриха Ницше, этого больного властителя дум упадочной эпохи, противопоставляют народническому идеалу; Тригорина, поэта-гражданина, сменяет Треплев, поэт-упадочник, который, по признанию Валерия Брюсова, «принимает все религии, все мистические учения, только бы не быть в *действительности*». Подобно тому, как декадент дез-Эссент, герой знаменитого декадентского романа «Наоборот» Гюиссмана, удаляется в келью-каюту от жизни и там над творениями римлян времен упадка забывает о действительности — «убегал из тюрьмы своего века в отдаленные эпохи», так поэты-декаденты раннего периода бежали от жизни, от быта, от видимого мира в башню с окнами цветными и создавали в этой башне свои символы—окна в вечность и «дульцини-ровали», или, подобно Дон-Кихоту, преобразали в свете мечты грубую жизнь, эту «уродливую, слишком реальную Альдонсу» в символический образ прекрасной Дульцинеи.

Первые символисты-декаденты на Западе—Бодлэр и Верлен—удалились на Парнас, проповедывали парнасское бесстрашие. Верлен в своих первых песнях и в предисловии к ним доказывал, что искусство «не хочет слез», его поэтика провозглашала «много презрения к человеку и борьбу против кричащей любви и глупой скуки», он призывал в эпоху Наполеона III, после подавления революции 48 года, «сбросить ярмо страстей и *замкнуться в марморный эгоизм*... и пусть копошатся и кричат нации». Его образы—это тени прошлого, скользящие в пыльных залах, среди галантных маркизов и маркиз, при тихом отблеске луны Ватто. Российские декаденты тоже проповедуют отречение от жизни: «Как царство белого снега, моя душа холодна»,—пишет В. Брюсов.

Бальмонт строит храмы изом «льда», воспевает «холодные снежинки». Если семидесятник был ярым фанатиком идей, страстным проповедником жертвы, *Голгофы*, то поэт-декадент шел в первый период

на Парнас по следам «бесстрастных», которые ненавидели энтузиазм, не знали «ни бога, ни родины и любви, ни одной из заслуг наших бедных сердец». Во Франции пламенный креол Леконт-де-Лилль, прежде пламенный революционер, в эпоху Наполеона III впал в мертвый покой и холодно бесстрастие, принес в жертву душевное волнение, свел к нулю ощущение, задушил чувство, стал поэтом отдаленнейших эпох, пока не грянула революция 71 года, а наши поэты-модернисты, прожившие в юности мертвую эпоху Александра III, стараются не видеть ничего дальше кончика носа своей музы, пытаются замкнуться в холодное бесстрастие и уйти «в века загадочно-былые». Позднее К. Бальмонт в своей книге «Будем как солнце» отказался от стремления подморозить поэзию.

Новые поэты полюбили «сочетания слов», они говорят о себе: «И ты любил людей когда-то, как нынче любишь лишь слова».

Что же такое символ? Символ происходит от греческого слова Symbolon — связь, сущность в немногих знаках. Обычно под символом мы разумеем картинное изображение с переносным иносказательным значением. Это картинное изображение служит только способом выражения, устанавливающим связь с естественными переживаниями, настроениями, идеями. Сосна Лермонтова, которая на севере диком грезит на голом утесе о грустной одинокой пальме, растущей «в том крае, где солнца восход», не является тем типичным образом, задача которого *воплотить живое, конкретное явление*, выявивши черты, общие целому ряду сходных конкретных явлений. Для нас образ сосны служит лишь средством для того, чтобы *обозначить иносказательно идею* путем намека, внушения, выразить настроения одинокого человека, уносящегося мечтой к чему-то далекому, праздничному, совсем непохожему на наши серые будничные переживания. Там, где нельзя дать предмет, там рождается символ для выражения иносказательного, неизреченного путем соответствий между внешним миром и миром наших мечтаний; при этом видимый предмет, посредством которого художник иносказательно выражает свои идеи и неясные настроения, не только *есть* нечто, но и *означает* нечто, намекает на что-то иное, стоящее вне его сущности, но связанное с ним больше, чем простая ассоциация. Пользуясь символами, художник не показывает вещи, а лишь намекает на них, заставляет нас *угадывать* смысл неясного, расшифровывать «слово-гигероглифы». Символы—это только вежи, поставленные художником для нашей мысли. И если реалист является простым наблюдателем, то символист является мыслителем.

Природа — храм, где целый ряд колонн
О чем-то шепчется невнятным языком.
Лег темный символов знакомыми очами
На проходящего глядит со всех сторон.

Так говорит Ш. Бодляр в своем известном стихотворении «Соответствия» («Correspondences», перевод П. Я.). Наш поэт-философ Ф. Тютчев когда-то написал аналогичные строки:

Не то, что мните вы, природа—
Не слепок, не бездушный лик,⁶
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык.

Поэт-мыслитель путем символов пытается познакомить нас с невнятными словами, с языком одухотворенной им природы, в которой находит соответствия со своими переживаниями. В своей блестящей статье «Философия творчества», написанной по поводу символической поэмы «Ворон», Эдгар Поэ объясняет, почему его повествование о вороне, попавшем ночью в комнату одинокого человека, тоскующего по умершей возлюбленной, вышло за пределы своей *явной* фазы, за пределы *реального*, и получило *скрытый символический* смысл, когда мы видим в вороне уже нечто эмблематическое, видим образ-символ мрачного, *никогда* не прекращающегося воспоминания:

Внь свой жесткий клюв из сердца моего,
Где скорбь всегда
Каркнул ворон: Никогда!

«При разработке сюжета, хотя бы искусного, и хотя бы событие было разукрашено очень ярко,—пишет Э. Поэ,—всегда есть известная жесткость, обнаженность, отталкивающая художественный глаз» («Философия творчества»). Этой обнаженности грубого отображения действительности Э. Поэ противопоставляет скрытое подводное течение, которое приносит с собой символизм с его усложненным творчеством.

Символизм в литературе называется такое течение, при котором символ является основным приемом художественной изобразительности для художника, который в окружающей действительности ищет соответствия с потусторонним миром.

Под грубою корою вещества
Я осязаю нетленную порфиру—

писал Владимир Соловьев, учитель Андрея Белого, Александра Блока, Вячеслава Иванова. Для представителя символизма «все лишь символ». Если для реалиста роза существует сама по себе, со своими нежно-шелковистыми лепестками, со своим тонким ароматом, со своим ало-черным или золотистым цветом, то для символиста, не приемлющего мира, роза является лишь *мыслимым подобием* мистической любви... Для символиста действительность—это только трамплин для прыжка в неизвестное. При символическом творчестве органически сливаются два содержания: *скрытая* отвлеченность, мыслимое подобие и *явное*, конкретное изображение.

Александр Блок в своей книге «О современном состоянии русского символизма» связывает символизм с определенным мировоззрением, он проводит разграничение между *этим видимым миром*—грубым балластом, на сцене которого движутся марионетки, и миром иным, потусторонним, дальним берегом, где цветут «очи синие, бездонные» таинственной незнакомки, как воплощение чего-то неясного, непознаваемого,

вечно женственного. Поэт-символист исходит из противопоставления этому миру миров иных, у него поэт не стилист, а жрец, пророк, который обладает тайной знания. Своими образами-символами, как знаменами, поэт-символист «перемигивается» с такими же мистиками, которым «все мнятся тайны грядущей встречи», которые уносятся мечтой к мирам иным, «за пределы предельного». Для поэтов-мистиков символы это «ключи тайн», это «окна в вечность», окна из старого мира в иной мир. Здесь уже не литературное, а философско-мистическое толкование символизма. В основе этого толкования лежит разрыв с действительностью, неприятие реального, видимого мира-«балаганчика» с его «картонной невестой», по выражению А. Блока, или его отвратительной, грубой Альдонсой, по выражению Ф. Сологуба. «Реалисты охвачены, как прибором, конкретной жизнью, за которой они не видят ничего — символисты, отрешенные от реальной действительности, видят в ней только свою мечту, они смотрят на жизнь из окна (Бальмонт, «Горные вершины», стр. 76). Они, по признанию Ф. Сологуба, «творят легенду». Таким образом, в основе символизма лежат душевная расколота, противопоставление двух миров и стремление бежать от этого мира с его борьбой в иной потусторонний, непознаваемый мир, от «грубого куска жизни» к «Навным чарам». Скрывшись от житейских бурь и битв в уединенной келье, уйдя в башню с окнами цветными, поэт-мистик безмятежно созерцает в буддийском покое мятущуюся жизнь из окна. Там, где массы истекают кровью в борьбе, там уединившийся поэт-мечтатель сладко грезит и превращает грубую Альдонсу в прекрасную Дульцинею. Шум морского прибора слышит он в раковине своих символов.

Поэт испытывает особенное счастье «уйти бесповоротно душой своей души к тому, что мимолетно, что светит радостью иного бытия» (К. Бальмонт).

Такое отношение к окружающей жизни, к действительности, к видимому миру далеко не случайно. Оно является знаменательным и характерным для конца XIX века. «Нельзя, однако, не признать», — пишет К. Бальмонт, — что чем ближе мы к новому столетию, тем настойчивее раздвигаются голоса поэтов-символистов, тем ощутительнее становится потребность в более утонченных способах чувств и мыслей, что составляет отличительную черту поэзии символической» («Горные вершины», стр. 76). Потребность уйти от действительности в мир неясных символов, полных мистических переживаний и предчувствий, возникла не раз среди тех романтиков, не приемлющих мира, которые на рубеже двух эпох уносились мечтой к Голубому цветку, к Прекрасной даме, к Вечноженственному. Если представитель органической, творческой эпохи, связанный с победившим классом, является реалистом и создает определенные, четкие, зримые образы, то представитель эпохи критической, представитель умирающего класса — живет в призрачном мире своей фантазии и облакает в символы туманные, неясные, расплывчатые идеи, «облаков вереницы».

На зыбкой почве призрачного и неясного, тревожного и двойственного вырастат поэтика символистов, увидевших сумерки кумиров.

Символистов упрекают в вызывающей темноте, в том, что они создают зашифрованную поэзию, где слова-гиероглифы нуждаются, как фигуры ребуса, в отгадке, что их поэзия — для посвященных, для одиноких утонченников... Но неясность, расплывчатость, двойственность переживаний естественно и неизбежно облакается в соответствующую форму. Если классически-четкий М. Кузьмин говорил о «кляризме», ясности в поэзии, то романтически-таинственный поэт-окультист Андрей Белый возлюбил «ток темнот».

У искреннейшего поэта-символиста Александра Блока «темным напевам душа предана». В маленькой драме А. Блока «Король на площади» дочь зодчего обращается к вещемому поэту, поэту-пророку со словами:

Певучую душу твою
И темные речи люблю.

Поэт отвечает:

Я смутное только люблю говорить,
Сказанья души — не сказанны.

У Поля Верлена в его поэзии, зыбкой и неясной, как двусмысленная улыбка Джиоконды, те же темные речи и то же смутное...

Словно блестит чай-то взор сквозь вуаль.

Поэты-символисты избегают ярких красок и четкого рисунка. Красочные, точно и четко чеканенные слова не удовлетворяют поэтов-символистов. Им нужны «слова-хамелеоны», слова напевные, певучие, им нужны песни без слов; вместе с Фетом они многократно повторяют: «О, если б без слова сказаться душой было можно», вместе с Полем Верленом они основой своей поэзии считают музыкальный стиль:

Музыки, музыки прежде всего!

Поэт-символист свои неясные настроения, предчувствия и туманные мечты передает в музыкальных созвучьях, «в дрожании струн». Они воплощают свои мечты и прозрения в музыкально-звучащих образах. Для Александра Блока, этого самого струнного из всех поэтов, вся жизнь — «темная музыка, звучащая только об одной звезде». Он всегда захвачен «музыкальной темой», он говорит о своей писательской манере:

Всегда пою, всегда певучий,
Клубясь туманами стиха...

Смутные и туманные, непознаваемые, неказанные сказанья души нельзя передать словами, их можно внушить музыкальными созвучиями, настраивающими читателя на созвучный лад с поэтом-жрецом, поэтом пророчески-неясным, как древняя Пифия.

Подобно тому, как во Франции на смену мраморному, архитектурному стилю классицизма пришел живописный стиль Гюго, Флобера, Леконта-де-Лилля, Готье, братьев Гонкуров, создававших в своей «музыкальной глухоте», так на смену живописи и пластике музыкально-глухих пришел музыкальный стиль символистов, ослепших для действительной жизни, для этого красочного мира. Эти «гости райской сто-

Фроны» находят очарование своих символических снов в красоте музыкальности. Когда К. Бальмонт прочел Льву Тостому свои музыкальные стихи, воспевавшие «Аромат солнца», Л. Толстой их не понял и сказал: «какая милая чепуха». Самый зоркий из реалистов не понял, не услышал музыкальнейшего из символистов... Он должен был сказать себе: «что мне звенит», а он спросил себя: «что предо мной нарисовано». Любовь к поэзии созвучий характерна для символистов Шелли и Эдгара Поэ, Стефана Малларме и Поля Верлена, Федора Сологуба и Валерия Брюсова, Вячеслава Иванова и Александра Блока. Недаром символисты явились страстными поклонниками музыки Вагнера. Стефан Малларме, мэтр французских символистов, любил посещать концерты Колонна в Париже, и, сидя в первом ряду с записной книжкой, под музыку Вагнера отдавался поэзии созвучий. Юноша Коневской, один из первых русских символистов, ездил в Байрет, чтобы слушать лучшее исполнение Вагнера, и там его «дух забытый» отдавался звукам «бессильно, безвольно». Андрей Белый в своей чудесной поэме «Первое свиданье» воспеваает симфонические концерты в Москве, где расцветало его поэтическое сердце.

Когда в 1894 году появились первые сборники русских символистов, они зазвучали «в звонко-звучной тишине». Самые заглавия говорили о музыке, прежде всего: «Ноты», «Аккорды», «Гаммы», «Сюиты», «Симфонии».

Для поэта символиста музыкальность, напевность стиха стоит на первом месте, он стремится не убедить, а настроить.

Быть может, все в мире лишь средство
Для ярко-певучих стихов...
И я с беспечностью детства
Ищу сочетания слов.

творит поэт-символист, стремящийся сообщить стиху яркую певучесть, мелодию, посредством искусного сочетания слов, сочетания букв, посредством сложной инструментовки стиха. Возьмите поэмы Эдгара Поэ в переводе К. Бальмонта: «Колокольчики и колокола», «Ворон», «Аннабель-Ли». вы сразу почувствуете, что символисты создали новую поэтику.

Читая Эдгара Поэ, мы видим воочию, каким путем поэзию красок и пластических форм сменила поэзия созвучий и музыкальных внушений.

У нас, в России, эта любовь к поэзии созвучий оказалась не только у К. Бальмонта, несравненного по его певучей силе,—эта же любовь захватила нежнейшего и напевнейшего лирика Ф. Сологуба, и юного искателя путей Коневского, и настойчивого мастера Валерия Брюсова. Этими звучаниями были полны первые сборнички 1894—1895 г.г., выходявшие под заглавием «Русские символисты» Верлен, Рембо, Малларме, Меттерлинк стояли на путях и перепутьях наших поэтов, влюбленных в напевность речи и звонко-звучный стих. На первом плане—мелодия, на втором плане—смысл.

Если Фет, стремившийся «без слова сказатья душой», жаловался на свой «незвучный стих», «непокорный стих», то поэты-символисты покорили стих и заставили звучать каждую букву, показали всю «пленительность русской медлительной речи», ее певучесть, ее полновзвучность.

Из сочетанья слов, из сочетанья букв, из сложной инструментовки рождалась поэзия настроений...

Валерий Брюсов в своих опытах, в своих технических заданиях много сделал для усовершенствования стиха. У него нет непосредственности и музыкальности К. Бальмонта, в поте лица добывает В. Брюсов свое мастерство, от его науки о стихе веет чем-то бюрократическим, его мечта, этот верный вол, идет вперед «неволей, если не охотой», но Валерию Брюсову, как ни одному из русских поэтов, удалось передать весь оркестр городских звуков, все эти «гулы, говор, грохоты карет», удалось в стальных стихах, гремящих, как ляж железа, передать музыку чарователя неустанного—современного города.

Внешняя музыкальность и звукоподражательность иногда в ущерб смыслу в первых сборниках вызвала справедливые нападки и ряд остроумных пародий Владимира Соловьева, философа и поэта: «Мандрагоры имманентные зашуршали в камышах, а шершаво-декадентные вирши в вянущих ухах» издевался поэт.

Но все это нарочито, внешне и подчеркнутое не могло заслонить то новое и ценное, что внесли поэты после «неуклюжего» стиха Н. А. Некрасова, после однообразного и вялого стиха С. Я. Надсона, поэта, подкупающего чистотой своих юношеских переживаний, а не красотой и яркостью своей поэзии, весьма примитивной.

Через 10 лет после выступления символистов-поэтов провозгласивших себя «декадентами» и учивших бледного юношу полюбить себя «беспредельно», выступает новое поколение символистов—Вячеслав Иванов, Андрей Белый, Александр Блок, связавшие свою поэзию не с философией Ф. Ницше, а с философией и поэзией Владимира Соловьева. Из его мистики «трех видений», из его «вечно женственного» родились «Кормчие звезды» (1903) Вячеслава Иванова, «Стихи о прекрасной даме» (1905) Александра Блока и «Золото в лазури» (1904) Андрея Белого. Для первого десятилетия мэтром-организатором явился Валерий Брюсов, поэтом-осуществителем явился К. Бальмонт. Для второго десятилетия теоретиком-экспериментатором явился Андрей Белый, любимым поэтом эпохи стал Александр Блок, духовным вождем и признанным авторитетом явился Вячеслав Иванов, провозвестник *соборности*. К. Бальмонту мы посвятим следующую главу. О символистах-сборниках скажем в своем месте

К. Бальмонт.

(1876).

Выступление К. Бальмонта. Его предшественник Фет. Парнасство К. Б. Новые сборники поэта. Зависимость от общественных переживаний. Поэтика К. Бальмонта. Поэзия музыкальных созвучий. В. Брюсов о К. Бальмонте.

История группы поэтов, «отпавших от всяких канонов», тесно связана с именем К. Бальмонта. Первый сборник его стихотворений появился в 1890 году в Ярославле за два года до смерти Фета.

Содержание одной из своих книг с причудливым названием: «Горящие здания» К. Бальмонт определил, как «лирику современной души».

Эта лирика—глубоко интересна и отразилась в лучших его произведениях, точно не написанных, а сказанных поэтом-импровизатором в каком-то экстазе, «когда рождается внезапная строка, за ней встает немедленно другая» («Фейные сказки», 49). Эта лирика тем более интересна, что она выражает настроения большой группы людей, болезненно-остро воспринимающих, людей отпавших и ушедших.

«Я не уклонялся от самого себя и спокойно отдаюся тому потоку, который влечет к новым берегам. В этой книге я говорю не только за себя, но и за многих других, которые немوتствуют, не имея голоса, но чувствуют гнет роковых противоречий, быть может, гораздо сильнее, чем я»¹⁾ — таково свидетельство самого поэта.

Если Фет показал нам душу человека пятидесятих годов, прошедшего большую часть жизни в деревне, человека патриархального, цельного, вечно влюбленного до 72-х лет, поражающего нас свежестью чувства и однообразием своих переживаний, то К. Бальмонт — поэт конца века — раскрывает душевный мир человека дней последних с его импрессионизмом, с его жадной новизны и острых впечатлений.

«Мы ранние», — могли бы сказать герои Фета. «Мы поздние», — говорит К. Бальмонт.

Психологическая лирика К. Бальмонта вышла из психологической лирики Фета, но содержание этой лирики родилось в сердце иного поколения, которое «юности не знает», и это трепещущее, больное сердце показал нам поэт, впитавший «гул гигантских городов», «развратный гул столп».

Содержание поэзии Фета только ярче подчеркивает изменение условий жизни, изменение среды и момента в эпоху К. Бальмонта и Брюсова.

От каминя поэта-помещика — деревенского жителя, от его вечерних огней и тихих грез, от его прозрачно-воздушных красок, от его степной красавицы «с румянцем сизым на щеках», мы вступаем в какой-то «дикий лес».

Это уже не камин, а «лесной пожар», мир «разбитых скрижалей» и «мертвых кораблей», тепличных экзотических цветов, закатных красок, «кинжальных слов», «предсмертных восклицаний», «кричащих бурь», искаженностей красоты и извращенностей любви.

Если за антологией Фета, переводчика Горация и знатока классиков, встает древний мир с Венерой Милосской, то над творчеством декадентов змеится улыбка Джоконды, которая страшнее «красного смеха». Эту улыбку недаром воспел и Коневской, поэт, так рано умерший»).

Поэт злорада и восторга, черных и светлых мгновений, упадка и подъема, К. Бальмонт тоже пытается решить и не может: силен он или зачат, он тоже — «и властен, хил».

Два мира — и «да» и «нет» — отразились в творчестве переводчика Шелли и Эдгара Поэ. «Мой лучший брат, мой светлый гений», — обращается он «К. Шелли» (I — 218), и тому же К. Бальмонту все чудится царственный Бодлэр — «любовник ужасов, обрывов и химер», и Бальмонт взывает к нему, как к божеству: «С тобой дай слиться мне, о, маг и чародей» (II — 115), и не только взывает, а нередко явно подражает Бодлэру, написавшему «Падаль» и провозгласившему: «Мы в омерзительном прекрасном находим».

Если в стихах Фета нас влечет цельность и простодушие чувства, если этот семидесятилетний патриарх, «насыщенный днями», умеет влюбляться, как мальчик, и писать стихи свежие и юные — почти на краю могилы, то в «лирике современной души» у Бальмонта сталкивались самые противоположные переживания, вечное стремление к необычному, неизведанному, неизвестному.

Это у Бальмонта Дон-Жуан «полубил жестокие забавы.. и девственность, вводимую в альков на путь неопикуемых видений, блаженно извращенных наслаждений... полубил пленительный разврат с его неутолимою усладой, с его пренебрежением всех преград, с его — ему, лишь свойственной отрадой» (I — 245).

Это у Бальмонта ищут забвенья «не в блеске принятых страстей» и это у него вы найдете стихи, похожие на клятву Алкиной или Триптова — героев Сологуба:

... За то, что силою стремленья
Себя мы пытаем предать;
За новый облик сладострастья,—
Душой безумной и слепой,—
Я проклял все,— во имя счастья,
Во имя гибели с тобой.

(III—125).

И в то же время, быть может, ни один поэт не написал таких целомудренно-чистых песен, как тот же певец извращенностей. Достаточно вспомнить его «детские песенки» — «Фейные сказки», тонкие и нежные, как былинки, «сказочки» о фее, в которой «все нежно, все

¹⁾ Т. П. «Горящие здания», стр. 1. Из записной книжки 1899 г.

¹⁾ И. Коневский утонул 23 лет, в 1901 году.
Нов. русск. литература.

бесмятежно». Вы входите в детский мир, вы слышите детский лепет, вас охватывает детская радость. Светлые образы смотрят на вас светлыми глазками «Солнечной Ниники».

В книгах К. Бальмонта сталкиваются добро и зло, бог и сатана, вечная Антигона и голова Горгоны, «просветленные черть» спящей Мадонны и мучительной Гойа, Фра Беато Анжелико — «эта детская душа» и декадент былых времен, художник Греко, все творчество которого «больная насмешка над жизнью».

С одной стороны, пряность, пышность, красочность и страстность Востока, с другой стороны, — вербы пасхальные, нежно печальные».

Орхидеи и одуванчики, кактусы и маргаритки, теплицы и степь, кричащие бури и тишина, бряцание кимвалов и сладкий голос мандолин — все эти различные ароматы, краски и звуки смешались в творчестве поэта, постоянно переходящего от подъема и жажды движения к упадку и жажде покоя, от дерзости к резиньяции, от бунта против бога «к разумной подчиненности творцу».

В этих сменах, в этих быстро-бегущих волнах настроений слишком бросается в глаза что-то треплевское, болезненно-неврастеническое.

Некоторые факты из автобиографии поэта, написанной в 1903 году, достаточно красноречиво объясняют эту черту. Бальмонту было 20 лет, когда он бросил университет, потому что заболел нервным расстройством; ему было 22 года, когда он пытался «убить змею» печали, «забыть позор погибших дней». Он выбросился из окна на камни с высоты третьего этажа, после чего пролежал целый год в постели. В стихотворении «Воскресший» (I — 136) вспоминает К. Бальмонт о том моменте, когда «проснулся на мостовой, «полуизломанный, разбитый, с окровавленной головой... лучами яркими согретый».

Это утомление жизнью в 22 года и вечный припев первых сборников: «смерть, убайкай меня» особенно оттеняется, когда вспоминаешь, что Фет до 72 лет сохранил необыкновенную свежесть и молодость.

Но двойственность, расколотовость души К. Бальмонта объясняется не только обнаженностью нервов. То же и «да», и «нет» вы найдете и у Фофанова, и у Ивана Коневского.

Здесь, думается нам, сказывается власть города с его противоречиями и разрыв с деревенским, с которым с детства срослась душа К. Бальмонта. Здесь, с другой стороны, сказывается хилость личности и разрыв с общественностью, с которой поэт тесно связан в юности. Этот разрыв, переходящий в надрыв, оторванность, бесприютность сам поэт моментами в высшей степени остро чувствует и вполне определенно формулирует:

Разлучен я с колосьями нив,
Я ушел от родимой земли,
За пределы и правды и лжи —
(I—165).

так пишет он, вспоминая о том периоде, когда был «сыном Земли», когда для него «маргаритки цвели».

Разрыв с землей, с деревенским, разрыв с общественностью вы можете констатировать и в его нежной поэзии, расцветающей, как полевые цветы, и в его кричащих, бряцающих, кинжальных стихах, впитавших в себя «развратный гул столиц».

Свое автобиографическое письмо от 1907 года 27 июля составителю («Книги о русских поэтах»¹⁾) он начинает словами: «Я родился и вырос в деревне, люблю деревню и море, живу в деревне малый рай, город же ненавижу, как рабское сцеление людей, как многоликое чудовище. Однако, в великих городах есть великие свободы и отравы пьянящие, которые уже вошли в душу и которые, «ненавидя, люблю» (стр. 35).

Нежнейшие ароматы поля и отравы пьянящие города отразились в творчестве этого нервного болезненно-восприимчивого поэта.

Бальмонт часто вспоминает о своем детстве, о липах, усадьбе и старом саде. В этом отношении в высшей степени ценно его стихотворение «Лесной пожар», которое так и хочется сопоставить с «Проклятием зверя» Л. Андреева.

Темней ложится тень, сокрыт густым навесом
Родной мой старый сад, смененный диким лесом.
Невинный шопот снов, ты сердцем позабыт.
Я слышу грубый звук, я слышу стук копыт.
То голос города, то гул глухих страданий,
Рожденных сумраком немых и тяжелых зданий».
(I—52).

От кошмара города с его «уродливой борьбой», от этого «гнилого кладбища блуждающих скелетов», «с гнилым роскошеством заученных ответов» поэт пытается уйти.

Но мрак города, его тьма, надвигается и охватывает душу поэта, которому «стыдно плоскости печальных приключений» и который жалуется на «пьянство дикое, чумной порок России» (I — 52), низвергшее его с «лазурной высоты».

Бальмонт ненавидит город, проклинает его — и не может с ним расстаться. Он вечно скитается из города в город по всем столицам мира: тут и Рим, и Париж, и Милан, и Мадрид, и Брюссель, и Оксфорд.

Бальмонт рассказывает, что предками его по отцу были какие-то шотландские или скандинавские моряки, переселившиеся в Россию, а предками его матери, урожденной Лебедевой, были татары. Родоначальником был князь Белый Лебедь Золотой Орды.

Скитальцы-моряки и степные кочевники стоят за спиной поэта, который вечно спешит, «как морская волна», вечно кочует, и огонь его «зелено-серых глаз» вспыхивает вечным беспокойством.

Если в поэзии патриархального Фета чувствуется оседлость, то все творчество К. Бальмонта, это — скитальчество и бесприютность Недаром любимый образ поэта — «Чайка».

Разрыв поэта с общественностью тоже был связан с надрывом, оторванностью и бесприютностью.

¹⁾ «Книга о русских поэтах», М. Гофмана.

Нам скажут: да был ли этот разрыв, была ли какая-либо связь? — Несомненно.

Достаточно напомнить, что сын председателя земской управы в 1884 году был исключен из седьмого класса гимназии за принадлежность к революционному кружку; что в университете он изучает историю французской революции; что в юности он мечтает о всеобщем счастье, двадцати лет участвует в студенческих волнениях, — все эти факты достаточно красноречиво говорят о связи поэта с людьми.

Этот разрыв подготовлялся, с одной стороны, расплывленностью общества, общественной реакцией, а с другой стороны — утомлением потрясенного ранними бурями организма.

Все творчество К. Бальмонта — это борьба с хилостью, унынием, безволием, безверием, расколотостью, стремление к самоосвобождению, все творчество его, это — переход от культуры общности к культуре личности, переход от «я должен» к «я хочу».

Общественное настроение все время на протяжении 20 лет в своей вечной смене бросает свой яркий ответ на все переживания поэта и прекрасно объясняет смену этих переживаний.

«Оно началось, это дрящется, только еще обозначавшееся творчество — с печали, угнетенности и сумерек», — так писал поэт о своей лирике в 1904 году (т. I, стр. 8). Эта угнетенность и сумеречность совпадали и с угнетенностью и сумеречностью целой полосы. Не забывайте, что в 1887 году умер Надсон, создавший поэзию «без исхода», и вышел в свет первый том стихотворений Фофанова, а затем последовали новые сборники этого поэта, рассказавшего о том, что переживает «перегоревшая душа».

«Мы — робкое, больное поколень», — с тоской жалуется Фофанов и смотрит на мир «сквозь черную дымку утасших годин», и глядит «безрадостно в безрассветный путь».

«Мы не умеем жить», «душа изнывает в безверии». «И темь и лес, душа без песен и ночь без позднего огня», — так вечно твердит этот городской поэт, попавший в полосу чеховских настроений.

В своем первом сборнике 1890 года К. Бальмонт в значительной степени перепевает поэзию Надсона и Фофанова.

«Нет конца моим тусклым мечтам, о, сокройся, сокройся, тоска», — повторяет поэт (см. стр. 24 «На валу»). В его душе «звучат рыдания», он устремляет свой взор «в даль прошедшего». Свой сборник «Под северным небом», вышедший в 1894 году, поэт и начинает, и кончает призывом к смерти.

Он видит «туманы, сумерки», «холодный полумрак без звуков и огня», он видит, как окружающих и его самого засасывает «болото», в котором «смешались контуры и краски, и черты, и в царстве мертвого, бессильного молчанья лишь дышат ядовитые цветы» (т. I — 9).

Из этих ядовитых цветов должны будут вырасти после образы, родственные бодлеровским «цветам зла».

В этой атмосфере зарождается у поэта мечта о том, чтобы уйти от людей к стихиям, к гордым песнопениям, порвать с общественностью

и отдаться культуре личности, покончить с унынием и тоскою и создать ледяное царство спокойствия и бесстрастия, создать не скорбную поэзию, а «чудо звонких льдин».

Толчок к этой парнасской тенденции дают, с одной стороны, «возмутительные своей невозмутимостью» стихотворения Фета, который пел, уходя от общественной жизни, и с другой стороны — взгляды Бодлера и Флобера на художественное творчество; произведениями этих французозов начинает увлекаться Бальмонт в начале девяностых годов, под влиянием князя Урусова.

Для Бодлера самый принцип поэзии заключается в стремлении человека к высшей красоте, а выражается он в подъеме души, в энтузиазме, совершенно чуждом как страсти, которая опьяняет сердце, так и истины, которая питает разум. Страсть, по словам Бодлера, «слишком естественна и поэтому вносит какой-то диссонанс в область красоты; страсть слишком фамильярна и груба, чтобы не вспугнуть чистые желания, грациозные меланхолии и благородные отчаяния, витающие в супранатуралистических сферах и поэзии».

Переводчик Бодлера и автор прекрасной статьи о Бодлере на французском языке кн. Урусов, переведший как раз это предисловие Бодлера о сущности поэзии, несомненно оказал на Бальмонта влияние в духе указанного принципа. Стихи Бальмонта в первом сборнике 1890 года и даже в книге «Под северным небом» (зима 1894 г.) отличаются от циклов «В безбрежности» (зима 1895 г.) и «Тишина» (зима 1897 г.).

Поэт начинает стройно, «гармонически рыдать». Он учит усыплять волнение и признает «одно блаженство — мертвенный покой» (66 — 6).

В эти годы умерщвления или замораживания страсти на вершинах его поэзии расцветает эдельвейс, «застенчивый сон заповедных снегов» (I — 177), тот самый эдельвейс, о котором поет и Калерия у Горького в «Дачниках».

Медленно, среди застывшего молчания плывет «Белый лебедь, лебедь чистый» — «символ нежности бесстрастной» (I — 170).

Все чаще рисуется поэту образ русалки, у которой в зеленых глазах «глубина — холодна».

О, если б мне сердце холодное,—
Холодное сердце русалки,—
Чтоб мог я спокойно вникать
И стону страданий людских.
О, если б мне крылья орлиные,
Свободные, сильные крылья,—
Чтоб мог я на них улечь в безграничное царство лазури,
Чтоб мог я не видеть людей—

(1—19).

такова заветная мечта поэта. Бальмонт уходит в «Белую страну» страну вечных снегов, ледяных пустынь и безбрежных морей. В этой пламенной жажде холода поэт нагромождает горы снега и льда, пре-

вращает свои образы в морозные узоры. Льда и снега так много, что порой становится не холодно, а скучно.

Да и не везде удастся поэту под холодом снега скрыть огонь страсти, под мертвенным покоем заморозить волнение души.

Над мертвой пустыней царит холодная луна и почти не показывается солнце. В этот период у К. Бальмонта солнце — «траурный факел» над кладбищем жизни, а не жизнедатель и радостный бог.

За тихими, за нежными снами «успокоенных мечтаний», за переводами из Шелли, наступает период «горящих зданий» и переоценки всех ценностей, период цветов зла, бездны, преступности, извращения и искаженности. Поэт вместо холода и застылости жаждет знойной страсти и движения, вместо тишины — «кричащих бурь». Начинается период кричащих образов, когда поэт, подобно его Дон-Жуану, понял, что к «развенчанным святыням нет возврата», и поэтому «взамен мечты он хочет мрачной славы».

Выступают сильные личности, порвавшие с общественностью: Нероны, Клеопатры, причники, ангелы опальные. Поэт хочет «цветов багряных», ему «маки грезятся», а не цветы из снега, палачи, а не холодные русалки. «Кровь поет во мне», — пишет он в стихотворении «Красный цвет» (II—17), намекает что быть-может, его «предок был честным палачем». Он видит сны, слитые с действительностью, над ним царит «странный вымысел безумного Эдгара, для нас пропавшего навеки Never more («После бала», II—94), и он все более отдается «цветам зла» Бодлера. Этот «черный призрачный отверженный монах», «познавший таинства мистических ядов, понявший образность гигантских городов» (II—114), вместе с Эдгаром Поэ и его «демоном извращения» подсказывает К. Бальмонту пристрастие к уродам, химерам, горбуну, трупам, гнили и разложению. «Любовник ужасов, обрывов и химер», создавший искусственный рай с помощью гашиша, вытесняет из этого кошмарного царства влияние Шелли, этого нежного серафима, к которому в первый период обращался поэт со словами: «С тобою слился я в одно. Меж нами цепь одних мучений, одних небесных заблуждений всегда лучистое звено» (1—218).

От мучений поэт переходит к мучительству, с небес опускается в ад. «Я мучил их,—говорит он:—ну, что ж! Зато я создал звонкий стих». Он шутя зажег пожар в душе женщины и пишет: «Мне он был блестящей рамой, в ней возник он жгучей драмой», и ему сладко «падать с высотой», он верит, что в «глухих провалах безрассудства цветут безумные цветы», ему «вечность в пропасти видна» (III—63). Он избрал зло «как путь познания», как способ заглянуть в бездну. Он хочет «вкусить всего, чтоб зло постичь». Он для творчества ищет впечатлений и пишет кровью сердца, вырванного из груди довтого.

В этой вечной погоне за мигами, за впечатлениями, под все дальше уходит в царство искаженной больной красоты, больной природы и больной страсти. «Мучительно внимательный к разложению своему», он, по стопам Бодлера, рисует «зловонно-мягкие тела» (III—190), он ставит рядом альков и гроб. Личность, сгоревшая от обще-

ственности и перешагнувшая черту дозволенного, попадает в мир карамазовщины.

Как в парнасстве Бальмонта часто было теоретизирование и напускной холод, так и в период крайнего антиобщественного индивидуализма, переступившего через черту, много напускного сатанизма. К. Бальмонт дразнит мещанство, «куражится», лугает.

В письме к А. А. Андреевой от 4-го июня 1900 года локбийный Урусов писал об этом периоде по поводу книги «Горящие здания». «Первое впечатление — крайне неблагоприятно. Mania grandiosa, кроваво-жидкие гримасы. Эпиграфом следует написать: изумило мир злодейством, и упокойнички скажут спасибо, что умерли. Но ego tacuit é maitresse — искусство оттенков—заменяло какое-то гоготанье. Книга производит впечатление психиатрического документа» (т. II—III, стр. 384. Соч. кн. Урусова). Это пишет знаток искусства, авторитет которого признавал с большим уважением сам автор «Горящих зданий».

Конец девятых годов связан с огромным общественным подъемом. Полоса «поветрия», энтузиазм не проходит и для поэта даром. В его творчестве восходит солнце, он начинает любить жизнь и обращаться к живым людям. Уже третий том «Будем, как солнце» — начинается стихотворением: «Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце и синий кругозор». В этом же томе поэт посвящает свое сильное стихотворение «В домах» Максиму Горькому.

Он восстает против «размеренной, чинной боязни», приотвешившей «в мучительно тесных громадах домов», где живут «некрасивые, бедные люди» (III—64). В этом стихотворении уже чувствуется горьковская полоса.

Но поэт двоится, и на целых сорока страницах довольно однообразных и скучных терцин старается «быть не таким, как все» и льнет «к умам, исполненным видений».

В сборниках «Только любовь» и «Литургия красоты» сумерки и закаты сменяет ликующее утро. «Только любовь» — это гимн солнцу, гимн жизни, гимн сильному и красивому человеку. «Чудовищный паук» и мертвенный покой сменяются движением, восторгом, подъемом, и верой в жизнь. Здесь, в книге «Только любовь» — не просто люди, а «дети солнца», здесь «солнце в каждом взоре» («Только любовь», стр. 34), здесь расцветает какой-то сон золотой, здесь слышится «аромат солнца», ликующей жизни смех, здесь горит «лучистый день», играет «солнечный луч», радостно плещет «золотая рыбка». Поэт в каком-то упоении, он исполнен только любви, его дух «влюблен, он упоен, он пьян», он царствует, блаженствует, горит, он восклицает: «О, дети солнца, как они прекрасны», и шлет «всем живым привет».

Непохож этот солнечный стихийный поэт на лунатика, завороженого бледными чертами Луны, который ловил «ухолящие тени угасавшего дня», и с гордостью заявлял: «Как мертвецу мне чуждо все живое».

В сборнике «Только любовь» нет игры в палача и нет кокетства упадочничества. Даже странно, что певец солнца, создавший утрен-

нюю поэзию в книге «Только любовь», написал бескровные строки: «Знойного, яркого солнца сиянье, пышной весны молодые черты в сердце не так вызывают сознание ласки *больной*, неземной красоты, как замка седые *руины*, печальной луны трепетанье, застенчивых сумерек скрость или осени *грустной листва*» (т. 1 — 23).

Там, позади — упадок и разрушение, болезнь и руины, здесь в книге «Только любовь», — восторг творчества, выздоровление и подъем.

Эпиграфом к сборнику «Литургия красоты» взяты слова: «Люди солнце разлюбили, нужно к солнцу их вернуть», но в этой книге уже чувствуется утомление, какое-то разочарование в людях и вялость, которая сказывается в десятках страниц, посвященных характеристике разных цветов — красного, желтого, белого, оранжевого, черного, золотого... И так без конца.

Поэт с едким сарказмом обрушивается на «миллионного человека», на мечанина — это «исчадие вечно-душных комнат», и шлет проклятие не человеку — и не людям, а «человечкам» («Проклятье человечкам», «Человечки» (112), «Современный Бэдлам» и т. д.).

1905 год и небывалый общественный подъем, выступление пролетариата и его гнев производят потрясающее впечатление на поэта.

Он, проклинавший трусливых «человечков», увидел мятежную толпу, он, жаждавший уединения, увидел победу единения. Он, занятый собой, увидел забывших себя людей, охваченных энтузиазмом.

И тогда К. Бальмонт почувствовал свою оторванность, как никогда до сих пор. Начинается новый период в творчестве поэта. Он спешит под знамя пролетариата, он поет гимны «рабочему» «о рабочем», он пишет в социал-демократической газете.

В книге «Белые зарницы», изданной Пирожковым, он дает ряд статей, посвященных борьбе, он пишет статьи о поэте демократии Уитмане, переводит его и он же в интересной статье «Флейта из человеческих костей» дает в высшей степени характерные страницы.

Поэт доказывал, что вне жизни со многими, с людьми — несть спасения. «Полобить искусство?» — спрашивает недавний парнасец. — И отвечает: «Безумный, или не знаешь, ведь холодный мрамор любит горячую руку ваятеля... Мрамор тебя изуродует, если ты изменишь перед собой «Краски твои заржавеют, если нет в твоём сердце горячих капель» (196).

... Поэт повторяет с отчаянием: «Один я, один, один» («Белые зарницы», 193). Не удовлетворяют его ни женщина, ни ребенок, ни «минувшие миры». Ведь, «минувшее было текущим мгновеньем, горящим, кипящим, зовущим, вибрирующим. Потому-то оно так пленительно в своей застылости лавы»...

К какому же выводу приходит поэт, создавший ледяные пустыни и целые горы льда?

«Блещ ты хочешь быть живым, будь с кипящей лавой, с полземным красным расцветом земли, который рвется наружу» (196).

Поэт, ушедший от земли, от деревенского, проклинавший город и людей в городе — у людей находит связь с общественностью, возвращается к земле.

Красивый образ рисует это перерождение: «Я заснул», — пишет поэт в той же статье! — «ночь была темна. Я как бы перестал существовать. Перевоплотился в свои сновиденья. Был со *многими*. Был *многими*. Мне снилась безмерная страна, до боли дорогая мне. Месяц светил и вся она была точно окутана саваном. Страна великого безмолвия, великий океан схороненных надежд» (198 — «Белые зарницы»).

Книга «Белые зарницы» была издана в 1908 году, «Песни мстителя» появились в 1906 году. И в стихах и в статьях этой полосы, я сказал бы, *некрасовской*, чувствуется связь со многими и пылает месть за многих, подавленных грубой силой.

В целом ряде следующих сборников поэт идет к Земле, к истокам народного творчества.

Образ Ильи Муромца, любимого народного героя, становится надеждой поэта, — ведь о смерти Ильи Муромца ничего нам неизвестно, он ушел неизвестно куда. К. Бальмонт верит, что Илья Муромец придет, что он, когда-то разметававший киевские роскошества, уже идет.

Но, по мере того, как топот коня затихает, а вместо Ильи Муромца, снова ушедшего неизвестно куда, доказывается на мрачном фоне ночи черная фигура стражника, падает настроение поэта: не о будущем «лете» он пишет, а о древних религиях и космогониях Египта, Мексики, Майи, Перу, Халдеи, Ирана, Китая, Океании, Скандинавии, Эллады, Британии. Он уже не может вернуться к прежнему — он устал от себя и своей утонченности: в сказках фейных он прислушивается к детскому лепету; в «Зовах древности» он пытается воссоздать первобытный мир с его лепетом, иероглифами, символами, аллегориями, с его стихийной речью; в «Зеленом вертограде» он сливает свою эротику с «раденями белых голубей»;... Он уходит все дальше от кипящей лавы недавнего подъема к застывшей лаве минувших эпох, и образы его стывают, а самовлюбленное «я» мешая поэту перенестись душою в душу далеких народов, как это удавалось Леконт-де-Лиллю в его «Античных» и «Барварских поэмах».

Поэт воспринял в «сказочках» и в «песенках» детский мир, мы верим, что он был «в избушке на куриных ножках». Там все, как прежде. Сидит «Яга»; нас трогает его «детская песенка»; мы смеемся вместе со школьниками над «смешным стариком», который их засадил за книги, когда в полях столько цветов: «Книги луть читает он, у него очки!» Нас не пугает «Волк феи» — кроткий и мирный, который питается овсом, состоит при феи «и на ты с дворовым песом»...

Но детский мир, — это не древний мир, сказочки и песенки, это — не космогонии и солнечная Ниника с светлыми глазами, это — не книжные шкафы с толстыми фолиантами. В этих книгах Бальмонт прочел слова, но не раскрыл живую душу.

Когда читаешь книжные, сочиненные, немзыкальные переделки производно-выхваченных отрывков, не слышишь, как бьется сердце поэта, не слышишь, как билось сердце египтянина, австралийца, ассирийца, не слышишь, потому что Бальмонт силен, когда он не сочиняет, когда у него «рождается *внезапная строка*», а в его последних книгах

слишком пахнет сочиненностью, слишком громко стучит ремингтон, на котором можно отпечатать сколько угодно «превращений крокодила».

Да и можно ли назвать поэзией такие стихи, как:

Выходи, дочь моя, чтоб тебя
Кто-нибудь,
Пав на грудь,
Ел, любя,
Коль теперь дашь себя,
Ты вкусна,
Будем есть, ты на вкус так нежна...

(«Зовы древности» 151).

Упадок в творчестве К. Бальмонта, да не одного К. Бальмонта, связан с упадком общественного настроения. Когда началась революция (17—21 г.г.), К. Бальмонт обнаружил те же колебания, он писал то белые, то красные стихи, его неудачная «Песня молота» сливалась с его песнями, написанными в Париже.

Мы бегло наметили путь, пройденный поэтом в его скитальчестве, в его метаньи, в его погоне за мигами. От бесплодной пустыни безверия, безнадежности и бессилия поэт переходит к снегам и льдам парнасства, от подавленности общественной он идет к культуре личности, перестулившей черту, личности, которой все дозволено и которая живет по формуле: «мы все глядим в Наполеоны». Все громче говорит поэт свое «я хочу» и все ярче противопоставляет его аскетическому «я должен». Но это «хочу» оторвано от жизни народа, и оторванность эта особенно проявляется болезненно, когда мятежная масса говорит свое «я хочу», связанное с волей миллионов и с волей исторических судеб. Начинается поворот от снегов парнасства и «цветов зла» декадентства к музе мести Некрасова, начинается своеобразное хождение в народ и разрыв с утонченностью.

В этих скитаниях—вечная расколотость, вечное и «да», и «нет». Вечная борьба бога и сатаны, вечная мечта о цельности и стихийности. «Лирика современной души»—это лирика души, не только «отпавшей от канонов направленного»,—по терминологии Философова, но и души неврастеничной, души упадочнической, бесприютной и мятущейся души декадента, в понимании и толковании Бальмонта.

Поэт глубоко заглянул в психологию человека дней последних, человека, оторванного от земли и возненавидевшего город.

Душа *этого* современного человека, царящего на «горных вершинах», душа этих «детей солнца»—родственная душа бывших людей, людей, погибающих «на дне». И те, и другие оторвались от целого и не нашли исхода.

«Лирика современной души» родилась в конце восьмидесятых годов—тоже на рубеже двух периодов. Тогда она была доступна и близка только избранным. теперь она стала понятнее многим оторвавшимся,

неуравновешенным, как стали понятнее Треплев и Нина Заречная после разгрома революции 1905 года, потому что мы снова стояли на рубеже двух периодов и снова над пустыней моря носилась серая Чайка.

«Лирика современной души» отразила переживания души *последнего* человека и этого не следует забывать.

Поэты Шелли, Верхарн, Уитмен тоже родились на рубеже двух миров и тоже создали лирику современной души, но души человека нового, а не последнего, души, слившейся с великим движением демократии.

Шелли, которого К. Бальмонт называл своим братом, сравнивал поэтов с зеркалами, отражающими отблеск далекого будущего, и сам он хотел зажечь в сердцах своих читателей «воодушевление идеями» свободы и справедливости, ту веру и то чаяние чего-то благого, которых ни насилие, ни искажение, ни предрассудки не могут совершенно уничтожить в человеке. Он, ненавидевший тенденцию, горел желанием преобразовать мир и обращался своими образами не к трезвой мысли, а к воображению, к уму *сердца*, и зажигал сердца творческим огнем. Он тоже скитался в эпоху реставрации по всему миру, и он уютно на чужбине, в море. Но сердцем он всегда был с демократией, и когда его труп был сожжен, его сердце было отослано на родину—оно принадлежит грядущей эпохе, оно там нашло свой приют.

Сердце переводчика Шелли расколото: ему нет приюта, в нем—мука разлада. Эту муку хочет прикрыть дерзкий вызов, эту муку хочет заслонить фатоватый дэндизм, эту муку хочет исказить кровавадая гримаса—и эту муку мы должны услышать и постараться понять.

Поэт, стоявший на рубеже двух периодов и расплывавшийся, как облако, в настроениях и неясных мечтах, создал и соответствующую форму.

Проклиная противоречия города, он писал в своей поэтической исповеди «Лесной пожар»: «Но там есть счастье—уйти *бесповоротной* душой своей души к тому, что мимолетно, что светит радостью *иного бытия*» (II—32).

И поэт от развенчанной святynie, от центральной идеи земли уходит к мимолетному, к мистическому, к радости *иного бытия*, уходит в башню с окнами цветными. Эти окна-символы, «окна в вечность» должны показать ему не внешние контуры мира, а душу мира.

Для «иного бытия», для мимолетнего, для таинственного и неясного у поэта нет соответствующих слов, но у него есть возможность намекнуть в недосказанном, наметить путь для мечты читателя.

Таинственный мир, на связь с которым намекают образы, поэт стремится не представить, а внушить.

В этом мире оттенков символ расцветает, как папоротник в ночь под Ивана-Купала, и не всякому удается сорвать этот цветок. Его надо найти и угадать. Музыка стихотворения, как добрая фея, наводит на верный путь искателя кладов.

К. Бальмонт прекрасно воссоздает этот процесс в стихотворении «Аккорды»:

В красоте музыкальности,
 Как в недвижной зеркальности,
 Я нашел очертания слов,
 До меня не рассказанных,
 Тосковавших и связанных,
 Как растенья под глыбою льдов.
 Я им дал наслаждение,
 Красоту их рождения,
 Я разрушил звенящие льды.
 И, как гимны неслышные,
 Дышат лотосы пышные.
 Над пространством зеркальной воды.
 И в немой музыкальности,
 В этой новой зеркальности
 Создает их живой хоровод,
 Новый мир, недосказанный,
 Но с рассказанными связанный
 В глубине отражающих вод.

(III—71).

Символ, как пышный лотос, рождается по вешему слову поэта, связывает мир недосказанный с миром рассказанным. Красота музыкальности при этом является не простым украшением, а новой зеркальностью, отражающей неясные, неуловимые мечты, является важнейшим средством воздействия на воображение читателя.

Откуда взялась эта музыкальность поэта?

К. Бальмонт вырос в атмосфере, насыщенной поэзией. Отец его матери писал стихи, его брат, Петр Семенович Лебедев, — переводчик «Небожественной комедии» Красинского, дочь П. С. Лебедева, Лидия Лебедева — современная малоизвестная поэтесса. Все сестры матери К. Бальмонта пишут стихи, сам поэт с детства зачитывается поэтами, а с 9 лет сам сочиняет стихи. В начале 90-х годов он переводит музыкальнейшего поэта Шелли и в посвящении говорит: «И мне открыт аккорд певучий неумирающих созвучий, рожденных вечной красотой» (I—218).

До переводов из Шелли и до встречи с князем Урусовым, К. Бальмонт уже обнаруживает проблески той «певучей силы», которая за сверкала в его поэзии в 1894—1895 годах. *Кн. Урусов открыл К. Бальмонту Бальмонта.*

В своей «Странице любви и памяти», посвященной умершему А. И. Урусову, поэт с глубоким чувством рассказывает, что этот переводчик Боллэра был одним из первых, кто подарил ему свет сочувствия в самом начале его литературной карьеры.

«Я познакомился с А. И. в 1892 году, — пишет К. Бальмонт: — когда я только что напечатал первый выпуск сочинений Шелли и собирался печатать первый свой стихотворный сборник «Под северным небом». Урусов первый подчеркнул мне самому в последующие наши встречи то, что жило во мне, но чего я еще не понимал ясно, *любовь к поэзии созвучий, преклонение перед звуковой музыкальностью, которая влекла меня и которой я, в то же время, боялся отдаться под давлением известных литературных предрассудков, казавшихся мне тогда*

как они кажутся еще теперь тысячам, непреложной истиной. А. Урусов помог моей душе освободиться, помог мне найти самого себя»²⁾.

Этот документ в высшей степени ценен для всех, кого интересует эволюция форм русской поэзии и роль К. Бальмонта в разработке русского стиха. Важно подчеркнуть, что момент разрыва с литературными предрассудками, с аскетизмом и тенденцией гражданской, момент «освобождения души» поэта совпал с его парнасским периодом.

Поэт, с детства читавший и писавший стихи, поэт, овладевший десятью иностранными языками, прошедший школу Фета, Шелли, Флора, поэт, поражающий богатством языка, поднял искусство русского стиха на небывалую высоту. Если Фет жаловался на свой «незвучный стих» и на «непокорный звук», то К. Бальмонт с полным правом мог говорить: «Кто равен мне в моей певучей силе? Никто! Никто», — мог с полным правом написать свое знаменитое стихотворение:

Я — изысканность русской медлительной речи,
 Предо мною другие поэты — предтечи,
 Я впервые открыл в этой речи уклады,
 Перепевные, гневные, нежные звоны... и т. д.

(Т. III—54).

Если воздушные стихи Фета полны наивных, девственных слов, то у К. Бальмонта слова — хамелеоны, слова играют и переливаются самыми различными оттенками и красками. Он «показал слова и значение буквы», он заставил звучать каждую букву, в его песнях звуковая символика изысканного стиха передает все богатство стихийных звуков, разлитых в природе, и всю смену настроений в душе человека. В его песнопеньях, действительно, вы слышите «журчанье ключей, что звучат звончей и звончей» (III—55), слышите «играющий гром», слышите, как «тоскливо, бесшумно шуршат камыши» (I—54).

Он, часто называющий себя «стихийным», «нечеловеком», ловит звуки в природе и подражает этим звукам, —

Я звучные песни не сам создавал,
 Мне забросил их горный обвал,
 И ветер влюбленный, дрожа по струне,
 Трепетания передал мне.

(III—55).

Прочтите его стихотворение «Влага» (III—79), построенное на повторении мягкой и влажной буквы Л, или его известную «Песню без слов» (I—36), «ландыши, лютики, ласки любовные, ласточки летят, лобзанье лучей» и т. д., его «Камыши» (I—54) с постоянным повторением шипящих, шелестящих звуков или многочисленные стихотворения, посвященные журчащим ручьям и вольному ветру — всюду вы слышите не только слова человеческие, но и звуки природы.

Можно ли забыть его медленные строки, переносящие вас в мир, когда-то воспетый Жоржем Роденбахом в его «Мертвом Брюгге» и романе: «Выше жизни»:

²⁾ «Горные Вершины». Сборник статей. К-во Гриф, стр. 104.

О, тихий Амстердам
С певучим перезвоном
Старинных колоколен,
Зачем я здесь — не там?..

«с грустью спрашивает поэт и заканчивает свои стихи печальным звуком: «О, тихий Амстердам, о, тихий Амстердам»...

Его стихотворение «Дождь» по красоте и музыкальности можно сравнить разве только с известным прелюдом Шопена:

В углу шуршали мыши,
Весь дом застыл во сне.
Шел дождь, и капли с крыши
Стекали по стене.

(Т. III—31).

Я приведу одно из таких стихотворений К. Бальмонта целиком — кстати, оно посвящено кн. Урусову. Это — «Челн томленья».

Вечер. Взморье. Вздохи ветра.
Величавый возглас волн.
Близко буря, в берег бьется
Чуждый чарам черный челн.
Чуждый чистым чарам счастья,
Челн томленья, челн тревог,
Бросил берег, бьется с бурей.
Ищет светлых снов чертог.
Мчится взморьем, мчится морем,
Отдаваясь воле волн.
Месяц матовый взирает,
Месяц горькой грусти полн.
Умер вечер. Ночь чернеет.
Ропщет море. Мрак растет.
Челн томленья тьмой охвачен.
Буря воет в бездне вод.

В этом стихотворении, похожем на пародию, слишком изысканном, нарочитом и щеголеватом, поэт пытается создать из сочетаний слов и букв нечто, подобное музыке. Поэт хочет, чтобы вы слышали вздох ветра и нарастающие бури и набегающий плекс волны, с шипеньем уходящей в море и уносящей на своем хребте «чуждый чарам черный челн».

Несмотря на чрезмерное увлечение чисто-внешней музыкальностью, К. Бальмонт создал целую эпоху в инструментовке и мелодике стиха.

Вы знаете, что писал в 1903 году о стихе К. Бальмонта его соперник и собрат Валерий Брюсов в журнале «Мир Искусства»?

«Равных Бальмонту в искусстве стихов в русской литературе не было и нет». «Могло казаться, что в напевах Фета русский стих достиг крайней бесплотности, воздушности. Но там, где другим виделся предел, Бальмонту открылась беспредельность. Такой недостижимый по певучести образец, как лермонтовское «На воздушном океане», совершенно меркнет перед лучшими песнями К. Бальмонта» («Мир Искусства» 1913, № 7, стр. 35).

Гибкость и красота «русской медлительной речи» открылась во всей своей силе — впервые в поэзии К. Бальмонта. Разнообразие ритмов, слившихся с содержанием органически, богатство звуков, обилие новых, неожиданных эпитетов, певучих и красочных, баякает и чарует в книгах К. Бальмонта. Урусов недаром назвал поэта «виртуозом ритма». Этот ритм передает и «внезапный излом» молний и бесконечность пустынь, и равномерность ударов волн, и зыбкость болота.

Замирающие скрипки и сладкий голос мандолин сливаются с чарами луны в первых сборниках. «Гул города» заставляет поэта «ковать железо и сталь», искать «иных бряцаний» и «кинжалных слов». В его книге «Жар-птица» в тягучих, однообразных стихах, подражающих былинам, вы слышите «свирель славянина». Его «зеленый вертоград» с циклом религиозно-сектантских стихов расцветает под аккомпанемент гуслей.

В сборнике «Под северным небом» царит «певучая печаль», каждым стихотворением поэт точно говорит: «своей певучей тоской я всех заворожу».

В парнасский период поэт облакает образы «в одежды холодеющих весталок» и заставляет нас слышать «звонкие льдины».

В период Ницше и Горького девяностых годов поэт кует «звонкий и радостный стих».

К. Бальмонт всегда «полнозвучен», всегда нас волнует «усладой певучей», всегда создает «сочетанье звучных строк».

Он неверный и переменчивый, как ветер, как морская волна, как облако, создал переменчивый стих. Он, полюбивший измены, любит измены стиха.

Часто у поэта слово вызывает слово, а рифма рифму, часто поэт кокетничает, играет музыкальностью, но в позднейших сборниках он все дальше идет от этой утрированной музыкальности, изысканности, утонченности и восточной пышности к простой и наивной речи русских сказок и русских былин. Его поворот от самовлюбленности и уединения к единению с Илей Муромцем связан с упрощением стиха.

В «Зовах древности» он дошел до противоположной крайности в погоне за утонченной, утрированной, первобытной простотой, в погоне за колоритными, но в высшей степени не музыкальными словами, которые в устах вязнут, пока их читаешь, вроде Кветцалькоксокстли, Пипитлан, Койоакан, Вицдиптохли, Глакотлан и т. д.

Приторный и слащавый Игорь Северянин, который со своим «Громкияшиным кубком» целиком вышел из К. Бальмонта, своей утрировкой звуковой музыкальности так перестали, что после него и стихи К. Бальмонта современному читателю кажутся подсахаренными. К. Бальмонта надо рассматривать в исторической перспективе, как зачинателя и осуществителя новой поэтики.

ЧТО ЧИТАТЬ?

Модернисты и их предшественники. Критическая литература о них. Одесса, 1908 г. Каталог библиот. О-ва взаимного вспомоц. приказчиков евреев, имени учредит. ее С. Л. Берифельда, стр. 83.

ПОЭТИКА СИМВОЛИСТОВ.

Д. Мережковский. О причинах упадка и новых течениях современн. литерат. С. Пет., 1893 г.

* Андрей Белый. Символизм. Книга статей. Книг-во Мусaget, Москва, 1910 г., стр. 633 (отдел второй, 149—448). Комментарии с подробнейшим указан. литерат. на русск. и иностр. языках. Стр. от 457 по 633.

К. Бальмонт. Элементарные слова о символической поэзии. В сборнике «Горные вершины». К-во «Гриф», Москва, 1904 г.

Валерий Брюсов. Опыты. К-во «Геликон», М. 1918 г., 198.

Де-ла-Барт. «Импрессионизм, символизм, декаденство». Киев.

В. Брюсов. «Об искусстве», М., 1899 г., стр. 30—1. «Ключи тайн» — «Весы», 1904 г., кн. I.

К. Бальмонт. Переводы соч. Эдгара По. Собр. соч. Эдгара По в переводе с англ. К. Д. Бальмонта. Москва, 1901 г. К-во «Скорпион», т. II—Философия творчества, 167—182.

В. Иванов. Искусство и символизм — в книге: «Борозды и межи», М. 1916.

Журналы символистов: Весы, Мир искусства, Золотое руно, Новый путь, Аполлон, Труды и дни.

КРИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ.

Соловьев Вл. Собрание сочинений, т. VI. «Русские символисты».

Виппер. Символисты в человеческой мысли и творчестве. «Русская Мысль», 1902 г., II.

Е. Аничков. Литературные образы и мнения. СПб., 1904 г.

Волынский. Борьба за идеализм. СПб., 1900 г.

Неведомский. О современном искусстве. «Мир божий», 1903—4 г.г. Марксистские сборники. «Литературный распад». Книга I. СПб., 1908 г. Книга II, СПб., 1909 г.

В. Львов-Рогачевский. Быть или не быть русскому символизму. «Соврем. Мир», 1910 г., кн. 10.

С. Венгеров. Этапы неоромантического движения: «Русск. литер. XX века», том I.

П. Коган. Очерки по истории западно-европейских литерат., т. I—III, 7-е изд. «Просвещение», II. 1914 г. 388, стр.+XI.

ОТДЕЛЬНЫЕ АВТОРЫ.

К. Бальмонт.

К. Бальмонт (1867). Полное собрание стихотворений. Изд. «Скорпион», в десяти томах. М. 1908—1913 г.г.

Обратить внимание на первые 4 тома.

Библиография к произведениям К. Бальмонта — в Русск. литер. XX в., под ред. С. Венгерова, составлена Фоминым. См. т. II, стр. 143—149.

Биография. Автобиография — в «Книге о русских поэтах» Модеста Гофмана, 1909 г., стр. 35—36. Написана в 1907 г.

И. Анненский. Бальмонт-лирик. В «Книге отражений», т. I, СПб., 1906 г. Эллис. «Русские символисты». М., 1910 г., стр. 336. К. Бальмонт, стр. 51—121.

Фриче. Энциклопед. словарь Граната, т. VI. Записка неофилологич. О-ва при Пет. университете, вып. VII, 1914 г., стр. 86. (Статья о Бальмонте).

Тальников. Литерат. заметки. «Совр. Мир», 1915 г., 9.

В. Я. Брюсов.

Брюсов. «Пути и перепутья», три тома. Изд. «Скорпиона».

Автобиография — Русская лит. XX в. 1890—1910, под ред. пр. С. А. Венгерова. Т. I, стр. 101—118.

1873—1923. В. Брюсову. Сборник, посвященный 50-летию со дня рождения поэта под ред. проф. П. Когана. Москва, 1924 г. Изд. Кубса В. Л. Х. И. имени Валерия Брюсова, стр. 91.

Памяти Валерия Брюсова.—В. Е. Максимов-Евгеньев. Сборник. Изд. книжн. сект. Губоно. Ленинград. 1925 г., стр. 84.

Айхенвальд. «Брюсов». Изд. «Зори», 1910 г.

Каменев. О ласковом старике и о Валерии Брюсове. Литерат. распад. Т. I. Андрей Белый «Арабески», 1911.

В. Львов-Рогачевский. Лирика соврем. души. Брюсов, «Совр. Мир», 1910 г., 6.

В. Фриче. Энциклопед. словарь, т. VII—Гранат.

Арватов. — Контр-революция формы — № 1. Лф. 1923.

В. Жирмунский.—Валерий Брюсов и наследие Пушкина. Пет. изд. «Эльсвир», стр. 103.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

ПРЕДРЕВОЛЮЦИОННАЯ ЭПОХА.

Шелгунов о девяностых годах. — Первые ласточки нового движения. — Характерная черта нового поколения. — Признаки иного движения мысли. — Причины новых настроений. — Условия, выдвинувшие социальный вопрос. — Движение рабочих. — Борьба народников и марксистов. — Снова отцы и дети, самобытники и западники. — Оживление литературы. — Марксистская журналистика. — Цензура. — Уход революционного марксизма в подполье. — Новый писатель. — Новый герой. — Новый читатель.

12 апреля 1891 года умер публицист и критик Н. В. Шелгунов, автор знаменитой прокламации «К молодой России» (1861) и статей о рабочем пролетариате Англии и Франции. За гробом его шла новая молодежь. Тут были студенты, курсистки, рабочие. Все последнее десятилетие Шелгунов, писатель-шестидесятник, боролся с чертовым эгоизмом или, как он говорил, «ячеством» восьмидесятых годов, а в гроб сходя, благословил новое поколение девяностых годов... Он исходил из утверждения, что восьмидесятники всем своим умственно-нравственным существом составляют порождение тех ненормальных условий, которые должны были создать и ненормальное течение мысли.

«Кончилась или кончается эта ненормальность — должно кончиться или кончается и ее последствие». Признаки того, что кончается это последствие, видел он в том, что молодежь отходит от «Недели» с ее абрамовщиной. Главный публицист этого органа Абрамов приглашал удалиться под сень домашней смоковницы, возводил собственную серединность в закон для всех, стремился собственными малыми дела сделать делом всех. В то же время Шелгунов в этом предсмертном очерке пишет об окончательной утрате толстовским вероучением всякого авторитета среди нарождающихся девяностых годов. Он предвидит иное движение мысли, он предсказывает, что девяностые годы «будут формировать людей уже совсем непохожих на восьмидесятников». Он уже подметил одну особенность молодежи будущего. Люди восьмидесятых годов думали из себя, думали практически, соображая лишь опасности и трудности, они мало учились и, растерявшись в заключениях и выводах, остановились на идее политического безразличия. Молодежь девяностых годов, по словам Шелгунова, «начинает с изучения тех общественных фактов, из которых, как логический вывод, должно последовать уже само собой — что делать».

В книге Тахтарева «Рабочее движение в Петербурге в 90-е годы» приводится речь одного из рабочих на мавке 1891 года. В этой речи

рабочий социал-демократ упомянул, что группа сознательных рабочих поднесла адрес умиравшему Шелгунову, а когда он умер, участвовала в процессии, стремясь обратить внимание на рабочее движение. В речи рабочего послышались новые ноты, новые птицы запели новые песни.

И, действительно, на смену «поколению, проклятому богом», идет поколение *благословенное*. Это поколение работает до 1905 года и даже до 1917—25 г.г. Бодрые, жизнерадостные, деятельные юноши и девушки со страстной верой, с энтузиазмом идут на подвиг, переживают счастье борьбы, а не муки бесплодной жертвы.

Очередная смена для трудной работы пришла, и литература приветствовала новое поколение и радостно отражала веяние живого духа.

Даже поэт-декадент К. Бальмонт покидает свою холодную пустыню и пишет: «Люди солнце разлюбили, нужно к солнцу их вернуть!» За новыми веяниями литературы сразу чувствуются новые веяния жизни, новые авторы, плоть от плоти и кость от кости молодого поколения, которому принадлежит будущее и которому это будущее улыбается. Новые авторы, выступившие одновременно, — писатели-девятисятники, захваченные *новым движением мысли*.

Литература вспомнила «забытые слова» и перенесла их в «Новое слово», перестала оплакивать конец исканий и провозгласила их «Начало», от кладбищенских причитаний повернула свое лицо к радостному гимну «Жизни».

В области публицистики и революционной теории в особенности ярко сказался этот «дух жизни».

Та самая идейная струйка, которая едва заметно пробивалась только в статьях покойного Зуйбера, Валентинова (Плеханова), в «Слове» (в 78, 79 г.г.), в «Отечественных Записках» (1882, 1883, 1884 г.г.), в «Деле» (в 1880, 81, 82, г.г. и т. д.), теперь стала могучим весенним потоком, приносящим в жизнь ясные лозунги борьбы.

«Критические заметки» — П. Струве (1894 г.), «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю» (95 г.) — Бельтова (Плеханова), «Развитие капитализма в России» — В. Ильина (Ленина), «История русской фабрики» — Туган-Барановского, «Экономическое положение русской деревни» — Гурвича — вот книги, ставшие настольными у каждого мыслящего студента, у каждой курсистки.

Сразу выдвинулась *марксистская* периодическая печать. «Самарский Вестник», обходящий всю Россию (1896 г.), «Новое Слово» (1897 г.) с блестящими статьями о Белинском Каменского (Плеханова), в красной обложке, журнал, каждая книга которого была событием в жизни молодежи, «Начало» (1899 г.), «Жизнь» (1900), «Северный Курьер» (1901) выступали один на смену другому и, заранее обреченные на смерть охранителями, радостно и смело совершали свой крестный путь. «Научное обозрение», «Образование», «Мир Божий» изменили свой характер и повернулись лицом к марксизму.

Это был небывалый подъем духовных интересов и восторженное увлечение «экономическим материализмом».

«Капитал» К. Маркса разошелся разом в нескольких изданиях

Каким образом, однако, пришло оживление нашей литературы в 90-е годы на смену «сплошному заворачиванию фронта»? Откуда пришли весенние обещания? О каких новых условиях жизни говорило новое движение мысли?

Пока шла проповедь малых дел и самоусовершенствования, пока Леонид Оболенский, этот писатель «примиритель», уверял, что «в Европе все опирается на массы и при помощи их защищает всякое политическое приобретение, а у нас это немыслимо, ибо какое дело до нас массам! У нас все опирается, все надеется только на власть, иногда само того не создавая»; пока все это совершалось на поверхности русской жизни, — в глубинах ее, под ледяными покровами бесформенных чаяний, пытливая русская мысль билась едва заметной стружкой и упорно искала просвета и выхода. Рост мятельного города, голод 1891 года в деревне, холера 1892 г. с холерными бунтами в Поволожьи, промышленный подъем и стачки рабочих в начале девяностых годов в промышленных центрах дали сильный толчок передовой интеллигенции, встряхнули ее, пробудили всю страну от зимней спячки и от обморочного состояния вернули к деятельной жизни. Ведь 91 и 92 года принесли 656.000 лишних смертей!

Было ясно, что власть подготовила всероссийское разорение, довела народ до полного истощения, было ясно что власть веками держала во тьме измученный народ и сеяла вражду среди невежественных темных людей, как к интеллигенции, так и к евреям.

Где же найти силы для борьбы с этой властью? Ведь народ в деревне попрежнему «кору ел и молчал, как убитый». В 1891 году в той самой деревне, где интеллигент уже слышал страшное «не суйся» и где так трагически разбились «золотые сердца», во всем своем неописуемом ужасе обнаружилось «обыкновенное деревенское». Слишком было очевидно, что не там ключ жизни!

Но где же, где ключ жизни?

Город или, вернее, промышленные центры ответили на этот вопрос и разрешили хоть на время вопрос о разрыве интеллигенции и народной массы. Город выдвинул на арену истории пролетарские массы, растущая сила которых начинает все более привлекать внимание. Если в 1860 году в России было свыше 15.000 заводов и фабрик и свыше 500.000 рабочих, то в 1887 число предприятий равно 30.888, сумма производства равнялась одному миллиону тремстам тридцати четырем тысячам рублей, число рабочих — 1.300.000. Через десять же лет число предприятий к 1897 г. — 39.020, сумма производства — 2.839.000.000 р., число рабочих — 2.098.200. Все царствование Николая II или «последнего», как его называли в брошюре, вышедшей вскоре после его восшествия на престол (20-го октября 1894 года), начиная от коронационных дней в майские дни 1896 года, было заполнено борьбой «истинно-русского» царя с революционным движением пролетариата. Подавление забастовки рабочих в Ярославской губернии на знаменитой Корзинкинской мануфактуре привело к первым кровавым жертвам среди рабочих и к первому выступлению самодержца с кровавыми словами: «Рабуюсь стойкому поведению моих войск... Молодцы фанаторы...».

Но... фанаторы не помогли...

В то время, как в деревне народ безропотно умирал голодной смертью и попрежнему оставался великим молчаливником, кризис в ткацкой промышленности в первой половине девяностых годов, бесконечно длинный рабочий день и крайне низкая заработная плата вызвали целый ряд волнений и забастовок в Шуе, в Лодзи, на Корзинкинской мануфактуре, в Смоленской губернии у братьев Хлудовых и т. д. Но все эти волнения как-то стухали и погасли перед грандиозной стачкой 30.000 ткачей в С.-Петербурге (в 1896 г.), названной даже за границей «Великой петербургской стачкой».

Вся страна заговорила о петербургской стачке, о силе и сознательности рабочих. Правительство растерялось. Напрасно оно пыталось затушить события в своем «правительственном сообщении».

В своем сообщении правительство само должно было громогласно заявить о новом обстоятельстве громадной важности, о выступлении, о работе и задаче нового поколения, пытавшегося придать стачкам «преступный политический характер». За подписями «Союза борьбы за освобождение рабочего класса», «Рабочего союза», «Московского рабочего союза» появились 25 различного содержания подметных листков, — самый ранний помечен 30 числом мая, самый поздний — 27 июня. «С достоверностью можно предположить, что сочинители этих листков пытались воспользоваться уже совершившимися стачками с целью придать им социальный характер».

1897 г. был зачат и явился на свет под знаком стачки. Литература развивается под этим знаком и принимает резко выраженный социальный характер. Еще в 70-х годах практика землевладельцев, а позднее чернопеределцев приводила мысль интеллигенции к тому, что и в Петербурге, как и в Париже, имеется свое «Сент-Антуанское предместье», свои рабочие кварталы, чуткие к живому слову. Эта практика привела чернопеределцев к идеям научного социализма. В 1883 г. за границей зародилась группа «Освобождения труда», положившая в основу своего миросозерцания учение Маркса и Энгельса. Эта группа выпустила целый ряд ценных брошюр Маркса, Энгельса, Плеханова. В России в немногочисленных кружках отборной молодежи всесторонне изучается марксистская теория, готовятся будущие вожди. В многочисленных кружках рабочей молодежи ведется долгая и глубокая пропаганда. В то же время как-то обособленно, стихийно, в стороне от влияния этих кружков вспыхивают в разных местах России рабочие волнения и заставляют даже Александра III спешить с уступками; и вот в половине 90-х годов рабочее движение и социал-демократическая мысль нашли друг друга и слились в величественный и грозный поток. Знаменитая брошюра «Об агитации» в 1894 г., призывавшая от пропаганды среди кружков перейти к воздействию «на массы», была своего рода кличем «в народ!»

Те выводы, к которым пришли путем долгого изучения отборные деятели, «первые ласточки», теперь стали доступны всем имеющим уши.

Рабочее движение нельзя было уже скрыть и замолчать. В 1896 г. бастуют 118 предприятий с 29.587 рабочими, в 1897 г. — 145 предприятий с 59.870 чел., в 1898 г. — 215 предприятий с 43.150 чел.

Загорелась борьба не на жизнь, а на смерть, между мелкобуржуазным народничеством, призывавшим назад, и передовым отрядом рабочего класса, надежды которого были впереди, класса, который уже начал бороться за свои грядущие судьбы.

Кто бывал в Петербурге, в Вольном Экономическом обществе, в этом старинном зале с бюстом Екатерины II, в те приснопамятные дни, тот никогда не забудет атмосферу этого зала, огня этих прений, оживления этой молодежи. Там веяло «дыхание бурно», там пытливая мысль направляла свои крылья.

На стороне «детей» стояла жизнь, наука давала им новые факты, новые цифры и новые выводы.

На вечеринках 8-го февраля в Петербурге в особенности ясно чувствовалась победа новой точки зрения, новой идеологии, нового настроения.

В фельетоне «Татьянин день», напечатанном в 1902 году в газете «Курьер», Леонид Андреев, далеко не энтузиаст, вспоминает о такой вечеринке 8-го февраля в Петербурге, где он был студентом юристом. На этой вечеринке выступил Н. В. Водозов, «по лицу — юноша, по энергии и жару слов — зрелый муж». «Глаза его», — пишет Л. Андреев, — «сияли огнем вдохновения, и, хрупкий и изящный, он рос, рос на наших глазах, как титан, голос его был громом, или нет, чем-то лучшим, чем стихийное прохотание, он был божественной музыкой человеческой речи, идущей прямо из сердца, и я, бывший скептик, — плакал. И многие глаза увлажнились и смотрели на него с любовью, ибо *нельзя не любить человека, когда устами его говорит божество*. Такого радостного, бодрого и сильного настроения я никогда ни прежде ни после не испытывал» (т. 1, стр. 171, изд. «Просвещение»).

Бодрое, радостное настроение отражается и в критике, и в публицистике, и в художественных произведениях. Весь этот период проникнут оптимизмом, *уверенностью в победе*. Растущее рабочее движение питало новое настроение, рабочие были героями нового романа, романа революционера-марксиста, влюбившегося в рабочую массу. Это поспешил закрепить в своем новом произведении — романе «Тяга» — П. Боборыкин.

Рабочий вопрос стал в центре внимания, и правительство пыталось вычеркнуть его из жизни красным карандашом цензуры.

Были совершенно прекращены «Новое Слово», «Начало», «Жизнь», газета «Северный Курьер», еще раньше был приостановлен «Самарский Вестник». Мало того, «Новое Слово», как наиболее выдержанный марксистский журнал, было запрещено выдавать для чтения в библиотеках. Еще и в помине не было книги Бельтова (Плеханова) и журнала «Новое Слово», а уже цензура стояла на страже патриархальных отношений. В циркуляре главного управления по делам печати от 28-го июня 1893 г. говорилось: «В последнее время некоторые периодические издания занялись обсуждением состояния наших фабрик и заводов, касаясь при этом отношений рабочих и хозяев. Так, между прочим, была помещена статья в «СПБ Ведомостях» по поводу беспорядков, происшедших на Хлудовской фабрике, в «Сыне Отечества», — по

поводу беспорядков в г. Шуе, а в «Новом Времени» печатаются статьи об Юзовских заводах. Министр внутренних дел, на основании статьи 140 и 156 устава о ценз. и печ., постановил прекратить вовсе печатание таких статей, ибо, отличаясь тенденциозным направлением (это в «Новом-то Времени!») и сообщая неверные сведения, они могут причинить существенный вред».

8-го июня 1896 г. главное управление вновь подтвердило, что «распоряжение о напечатании статей, трактующих о беспорядках на наших фабриках и заводах, об отношении фабричных и заводских служащих к хозяевам, остается в полной силе».

Печатая свое сообщение о стачке 1896 г., правительство предписывало редакциям газет и журналов «в рассуждениях об этом предмете не выходить за пределы напечатанного сообщения» (циркуляр 18-го июня 1896 года).

4-го января 1897 года последовало новое распоряжение: «не печатать более вообще никаких статей, заметок и рассуждений о заработной плате, рабочем дне и об отношениях фабричных рабочих к фабрикантам-хозяевам».

Революционный марксизм ушел в подполье. Там «из искры возгорелся пламя», оттуда майские листки расходились в сотнях тысяч экземпляров.

Рабочего движения не было в печати, но оно росло не по дням, а по часам в жизни. В то время те, которые привыкли кричать о «мастеровщине», о «трактирной цивилизации», о «разврате и пьянстве фабричных ребят», могли наблюдать, если хотели, громадный подъем духовных интересов в рабочей среде. Воскресные школы и «курсы для рабочих» буквально осаждались. Книги из времени средневековья, рабства и крепостного права: «Спартак», «Под гнетом времени», «Вечная слава», «История одного крестьянина», «Как люди на белом свете живут», «Жерминаль», «Труд и капитал» покупаются на последние гроши и проглатываются с жадностью. Иногда чтение идет в закопченной каморке всю ночь, после работы до новой работы.

Это увлечение рабочих книгой отмечает в своем новом произведении — «Конец Андрея Ивановича» — молодой писатель Вересаев-Смилович.

Происходило то, что предвидел художник-народник Г. И. Успенский. Еще в 1888 г. (мартовская книжка «Русской Мысли») появилось его интереснейшее письмо, посланное им в Общество Любителей Российской Словесности. В этом историческом документе Г. И. Успенский сообщал, что получил от 15 рабочих приветственный адрес по поводу, исполнившегося юбилея его литературной деятельности. В этом письме-адресе рабочие описывают свои мытарства и с трогательной искренностью вспоминают, как после многолетнего одурманивания себя лубочной литературой они, наконец, добрались до хороших книг и полюбили их читать в праздничные дни и по вечерам. Хорошие книги привели их и к Г. И. Успенскому. Художника из всех приветственных писем и адресов больше всего порадовало это письмо новых читателей. Он увидел в нем великое значение и в свою очередь приветствовал Общ. Любит

Росс. Словесности, избравшее его в члены «радостным указанием на эти массы нового грядущего читателя, нового свежего любителя русской словесности». В 1891 г. шестьдесят шесть рабочих подносят адрес умирающему Н. В. Шелгунову.

В половине 90-х годов эти массы заметно повышают количество расхваливших книг на книжном рынке. В своей в высшей степени интересной брошюре «Книжный поток» Рубакин приводит красноречивые цифры и приходит к любопытным выводам. Вот эти цифры:

В России было напечатано в 1887 — 18.540.390 экз. книг, в 1901 г. — 58.529.480.

Таким образом, число выходящих книг увеличилось больше, чем в 3 раза. Ясно, что появился новый читатель, читатель в массе, и именно в фабричной массе. Об этом фабричном люде пишет Рубакин в своем рассказе «Искорки», напечатанном в «Новом Слове». Рабочую свободу тянут к себе «огни города» и не только студент едет на тракт, чтобы объяснять, «кто чем живет», но просыпаются рабочие, идут в город к интеллигенции за пропагандистом, за хорошей книжкой. «Не внемлет он и не дает ответа», жаловался Некрасов, теперь Некрасов становится любимым поэтом рабочих. Новый читатель и внемлет, и дает ответ, это не могли не почувствовать писатели мятежного города. Торжествующего мещанина в литературе сменяет рвущийся к свету и свободе пролетарий. Таким образом, в истории русской литературы написана новая глава, отражающая новое движение мысли, новые настроения. Усиливается демократизация русской литературы. Прежнее *народолюбие* сменяет *рабочелюбие*, «*мужичью*» полосу сменяет полоса *«пролетарская»*.

Рабочий класс становится носителем известных идеалов и перво-вм борцом за их осуществление.

Народники видели, подобно Гаршину, в рабочем, в «глухаре» только муки, только отрицательную сторону жизни, «язву растущую», пятидесятники увидели в нем победу растущую, увидели могучего отрицателя капиталистического строя. Еще в 1889 году пророк рабочего класса Г. В. Плеханов на социалистическом конгрессе в Париже закончил свою речь незабываемыми словами: «Революционное движение в России может восторжествовать только как революционное движение рабочих. Другого выхода у нас нет и быть не может». В 90-е годы это пророчество было услышано жизнью, были явные знамения, подтверждающие его правоту.

В 1891 г. шестьдесят шесть рабочих поднесли умиравшему Н. В. Шелгунову адрес, который кончался словами:

«Вы исполнили свое назначение, указали нам пути для борьбы. Мы сердечно благодарим вас за это и будем стремиться осуществить эти пути в жизни. Может быть ни нам, ни вам не придется увидеть того будущего, к которому стремимся и о котором мечтаем; может быть не одним еще нам придется пасть жертвой любви к бедному пролетарию, но это не удержит нас от стремления достигнуть указанной вами цели».

Здесь не было еще твердой уверенности в близкой победе, но здесь ясно, что полоса бездорожья кончена, что пути намечены. С каждым годом уверенности в победе растет. Десятисотые годы являются продолжением девятидесятых. «Неслыханная смута» 1905 года — это торжество революционного движения рабочих; девятидесятые годы — преддверие революции.

Идеи рабочего класса все резче выдвигаются и в жизни, и в литературе, в ее левом демократическом крыле. В эти годы наряду с демократизацией литературы идет «модернизация» буржуазных течений в искусстве. Литература заметно раскалывается. Одни *уединяются*, уходят в келью, в буржуазный салон, сеголяют «упадочничеством», бледною немочью, усталостью, другие *объединяются* с массой и предместьям. Но критики-марксисты и общественники-беллетристы от 1891 г. до 1906 года стояли в центре внимания. За ними и с ними все те, «чья воля пурпурна», все те, которые страстно верят в грядущее и радостно идут «к блистательной заре неведомой весны» Все громче, громче шаги миллионов, все громче и громче их клич: «Мы идем! неустанно идем!»

ГЛАВА I.

Плеханов Г. В.

Плеханов Георгий Валентинович, родившийся 26 ноября 1856 года в селе Гудаловке, Липецкого уезда, Тамбовской губернии, в семье небогатого помещика и умерший 30 мая 1918 года в Финляндии, явился выдающимся теоретиком и глубоким историком революционно-общественной мысли и властителем дум поколенья 90-х и первой половины 900-х годов. Яркий критик и публицист он обосновал марксистское мировоззрение, он научил применять марксистский метод (метод диалектического материализма) не только в области экономики и политики, но и в области искусства, в частности литературы. Не Маркс, не Энгельс, не Каутский и не Меринг, а Плеханов, он разработал научную эстетику.

Искусство в развитии Г. В., юношеских лет его, играло большую роль. В своей статье о Некрасове Г. В. рассказал, как еще в военном училище в 1872 — 73 году, вместе с приятелем С., был потрясен страшной правдой Некрасовской «Железной дороги». «Когда мы начали строиться — вспоминает он (борец со школьной скамьи до могилы), — мой приятель подошел ко мне и, сжимая ствол ружья, прошептал: «Эх! взял бы я это ружье и пошел бы сражаться за русский народ!» Эти слова глубоко врезались мне в память и я вспоминал их всякий раз, как мне приходилось перечитывать «Железную дорогу».

В речи произнесенной в Академии Художественных Наук в 1922 г. Л. И. Аксельрод (Ортодокс) поделилась ценными воспоминаниями об отношении Г. В. Плеханова к литературе.

— Плеханов¹⁾ всегда читал художественную литературу. Я жила в его доме года два, от 1892 по 1894, а впоследствии жила года два рядом, в следующем доме... И среди чтения по разнообразнейшим вопросам беллетристика занимали видное место. Из русских художников любимыми были: Пушкин, Гоголь, Толстой и Успенский. К Достоевскому он относился с явным нерасположением... Из литераторов позднейшего поколения Г. В. любил и очень высоко ставил Чехова и Короленко... Из немецкой литературы он был глубоким почитателем Гёте. Шиллера не любил...

Наряду с лучшими русскими и мировыми писателями-классиками, добавим мы, Плеханов, хорошо зная литературу конца века, знал искусство упадочное и относился к нему резко отрицательно, как это показал он в своей статье «Пролетарское движение и буржуазное искусство».

Историю русской критики и публицистики, начиная с Радищева, Чаадаева, Погодина, Герцена, Белинского, Добролюбова, Чернышевского, Писарева, Лаврова и кончая Михайловским, Вольнским, Ивановым-Разумником, Шулятиковым, он изучил со всей присущей ему обстоятельностью. Любимыми его писателями были: Белинский, Герцен, Чернышевский, которым он посвятил капитальные работы, привыкши с молодых лет готовить каждую статью к печати, «как диссертацию». Когда в 1910 г. сестра его Клавдия спрашивала, что читать — он отвечал:

— Да все тех же просветителей: Белинского, Чернышевского, Добролюбова, Писарева, а потом возьмешься и за марксистов. Но это именно потом — мы трудней (Под знаменем марксизма IV, 5—6 стр. 73). На русской и французской литературе он отточил свой слог, пересыпая свои работы всегда новыми цитатами из любимых писателей и убивая противника острыми крылатыми словами. После Белинского, Герцена, Писарева, это был лучший наш стилист, соединивший по меткому замечанию Л. Троцкого «блеск изложения и талант шутки».

Своих собеседников он поражал своим эстетическим вкусом и многогранностью.

«Для меня²⁾ — говорил А. В. Луначарский в заметке о нескольких встречах с Г. В. Плехановым — главным был эстетический дар, эта свобода суждения в области искусства. У Плеханова был огромный вкус, как мне кажется безошибочный... Никогда ни из одной книги, ни из одного посещения музея не выносил я так много действительно питающего и определяющего, как из тогдашних моих бесед с Георгием Валентиновичем. Это тонкое, эстетическое чутье соединилось с поражающей эрудицией и энциклопедичностью, не даром еще в военной школе товарищи шли к нему за ответом на волнующие вопросы, и по слову Л. Дейча, называли его всеведующим Жоржем Плехановым³⁾. Эти

¹⁾ Под знаменем марксизма № 5—6, стр. 17.

²⁾ Под знаменем марксизма IV, 5—6. 1922 г., стр. 90—91.

³⁾ Л. Дейч. «Г. В. Плеханов». Выпуск I. «От народничества к марксизму», стр. 87.

эрудиция и энциклопедичность в годы созревшей мысли никогда не приводили к профессорской электике. Все, что говорил и писал Г. В. П. с 1883 г. было проникнуто стройным марксистским мировоззрением и заковано в огне диалектики. Сперва земледелец (1875—79), потом чернопределец (1880—1882), Плеханов в 1881 г. выступает в «Отечественных Записках» под фамилией «Валентинов» со статьями, в которых еще чувствуется переход от революционного народничества к марксизму, еще нет цельности. Как раз в 1881 г. Плеханов пишет Л. Л. Лаврову: «С тех пор, как во мне начала пробуждаться критическая мысль, Вы, Маркс и Чернышевский были любимейшими моими авторами, воспитавшими и развивавшими мой ум во всех отношениях».

Но уже в 1882 г. Плеханов переводит «Манифест коммунистической партии» Маркса и Энгельса, а в 1883 г. основывает группу «Освобождение труда».

Вместе с разгромом и гибелью революционного народничества, вместе с первыми яркими вспышками рабочего движения в промышленных центрах городской России родилась идеология пролетариата, и провозвестником ее явился Плеханов, который, по удачному выражению Деборина, «открыл в России город, капитализм и рабочий класс», и в его лице «русская действительность в целом осознала самое себя, свою собственную природу; в его же лице пришел к самосознанию рабочий класс».

Те проклятые вопросы, которые не могли разрешить наши просветители Белинский, Добролюбов, Чернышевский, наши народники — Лавров и Михайловский, разрешил этот ученик Карла Маркса и Энгельса, блестящий диалектик и провозвестник исторического материализма. «Родоначальник марксистской критики» явился великим продолжателем Белинского, Добролюбова, Чернышевского, Пыпина, преемником наших западников-просветителей и непримиримым врагом наших славянофилов-народников, самобытных «усыпителей». Предсмертное желание Плеханова заключалось в том, чтобы его последний приют находился на Волковом кладбище, рядом с могилой Белинского. Этим завещанием Плеханов еще раз подчеркивал связь с учителем целого ряда поколений. Кровно связанный с Неистовым Виссарионом и по матери, которая была родной племянницей Белинского (и носила до замужества ту же фамилию) Г. В. П., овладевший гегелевской диалектикой, был самыми тесными духовными узями связан с «гегелистом» Белинским. Там, где остановились наши критики-просветители, с их рассудочными, отвлеченными и зачастую неисторическими, идеалистическими построениями, вследствие неразвитости общественных отношений, там выступил марксист Плеханов, апостол *диалектического материализма*. Великая заслуга П. заключалась не только в принятии наследства после Белинского, ученика Гегеля, после Чернышевского — ученика Фейербаха, но и в *преодолении просветительства*, не только в том, что он по следам Белинского и Чернышевского применил к исследованию литературы *исторический метод*, но и в том, что он сумел этот метод углубить, наполнить содержанием и укрепить на прочном *научном фундаменте*.

До Белинского критика прописывала художнику рецепты, была аптекарской критикой, критикой мер и весов, требовала от творца строгих соблюдения правил. Белинский видел задачу истинной эстетики не в том, чтобы решить, *чем должно быть искусство*, а в том, чтобы определить, *что такое искусство*. В этом была историческая заслуга Белинского. Перед критиком-историком была поставлена огромная задача. «Чтобы решить эту задачу, — пишет Плеханов, — нужно было со всех сторон обнаружить связь искусства с общественной жизнью и уметь объяснить эту последнюю с нушой, т.-е. материалистической точки зрения. А этого не мог сделать и сам Гегель.

Этого не сделал и Фейербах, который в исследовании общественного развития вносил идеалистическое объяснение. Старая формула французских просветителей 18-го века — «мнения правят миром» — остается в силе и для просветителей Белинского и Чернышевского.

Плеханов изучает общественно-экономические причины, от которых зависит развитие мнений. Последнюю инстанцию в критике Плеханов видел не в отвлеченной идее; а в развитии общественных классов и классовых отношений. Перед критиком-социологом он ставил вопрос: какие формы искусства соответствуют каждой данной ступени общественного развития, какие особенные характерные черты искусства, какие вкусы соответствуют данному слою общества.

Плеханов соглашался с Чернышевским, что искусство воспроизводит, отражает жизнь, но он шел и дальше. Он говорил: «чтобы понять, каким образом искусство отражает жизнь, надо понять механизм последней». «Жизнь и представление о хорошей жизни, как она должна быть, — учил он, — у различных классов, различна, потому, что различно экономическое положение классов». Такой взгляд мог послужить орудием объяснения исторического процесса и лечь в основу научной эстетики, которая не осуждает, а объясняет и обосновывает.

Отвлеченным соображениям просветителей о разумности или нормальности тех или иных явлений литературы, Плеханов диалектически материалист противопоставил объективную социологическую опору. Должному и желаемому противопоставил исторически необходимое и осуществляемое силами развития.

В «Судьбах русской критики» В. Г. Плеханов, развивая мысль Белинского, говорит: «Научная эстетика не дает искусству никаких предписаний. Она не говорит ему: ты должен придерживаться таких-то и таких-то приемов. Она ограничивается наблюдением над тем, как возникают различные правила и приемы, господствующие в различные исторические эпохи. Она не провозглашает вечных законов искусства, она старается издать те вечные законы, которыми обуславливается его историческое развитие. Словом, она объективна, как физика, и именно потому, что чужда всякой метафизике».

В области научной эстетики Г. В. П. наметил и осветил два ряда коренных вопросов: 1) вопрос о происхождении и характере эстетического начала. 2) вопрос о характере и эволюции искусства.

Зародыши эстетического чувства, чувства красоты встречаются и у низших животных. Об этом подробно говорит Дарвин в своей книге

«Происхождение человека и половой подбор», объясняя происхождение чувства красоты биологически. Плеханов собрал богатейший материал из истории культуры и с неотразимой убедительностью доказал, что при развитии человеческих обществ от биологии необходимо перейти к социологии, ибо «если нахождение чувства красоты — биологический факт, то происхождение и развитие эстетических вкусов — социологическое явление». «Природа человека делает то, что у него могут быть эстетические вкусы и понятия, окружающие его условия определяли собой переход от возможности в действительность». Этими условиями последователь марксист объясняет, почему данный общественный человек, мелкий класс имеет «именно эти эстетические вкусы и понятия, а не другие» (см. сб. «За двадцать лет», «Об искусстве», стр. 327).

Эту мысль Г. В. П. иллюстрирует рядом примеров, проводимых Эрнестом Гроссе и ученым путешественником Штейненом

Важнейшая часть опытов бразильских индейцев вытекает из их охотничьего быта и связана с животным миром. Соответственно этому и их художественные мотивы заимствованы из мира животных. Переход от животных орнаментов к растительным является символом величайшего прогресса в истории культуры — перехода от охотничьего быта к земледельческому. Таким образом, на первобытной ступени связь между хозяйственным бытом племени и первыми ростками искусства самая тесная и непосредственная. Об этой же связи говорит и академик А. Веселовский в своей работе «Три главы исторической поэтики». Он подробно и убедительно доказывает, что «из игры, пристраивающейся к реальным требованиям жизни, постепенно развиваются самые сложные и совершенные формы искусства».

По мере развития общества и разделения его на классы, между экономикой и надстройкой вырастает ряд звеньев, и эти звенья необходимо принять в расчет, необходимо учесть производственные отношения, выросшие на определенном хозяйственном базисе, при данном состоянии производственных сил, необходимо изучить политический строй, психологию общественных групп и, наконец, ступок общественной психологии — идеологию. Только тогда становится ясно, что эта идеология в области искусства является отражением в сознании художника общественного бытия.

Для Г. В. Плеханова, как и для В. Белинского, его научная эстетика не отрывалась от жизни, а давала в руки оружие для борьбы за жизнь, для уяснения борьбы на литературном фронте, механизмом которой является борьба классов.

Литературная критика Плеханова органически сплеталась с его борьбой за осуществление его революционно-общественных идеалов. Белинский также выступал в 40-х годах, как социалистический мечтатель прежде всего, как отрицатель уродливых сторон российской гнусной действительности. «Он проповедывал любовь враждебным словом отрицанья», как Н. Гоголь, как и Н. А. Некрасов. По словам Н. А. Добролюбова «в его нещадном отрицании виднелась новая пора, пора действительного знания».

Захваченный «идеями идей — социализмом», В. Г. Белинский в своих последних статьях стремился развить идею отрицания, убедить себя, что идея эта сама является необходимым продуктом общественного развития, и что за ее осуществление в будущем ручается вся объективная сила развития. Но в российской действительности Белинский не в силах был в конце 40-х годов открыть ход вещей, открыть *объективные условия*, необходимости перехода буржуазной организации в социалистическую и ему приходилось оставаться на почве *романтических мечтаний и субъективных верований*, приходилось ждать торжества творческой мысли отдельной личности, оторванной от исторического процесса, от действительности. Ручательство своей победы, осуществления своих мечтаний, просветители, как и утописты-социалисты, видели в *силе правды, в разумности идеала*, а Плеханов же, диалектический материалист, в своем нещадном отрицании пришел к объективно-неизбежному, к *силе классов*, которым принадлежит будущее, к *экономической необходимости*, к тому, чего хочет сама действительность, а не только наше «я».

Н. Г. Чернышевский не видел путей, чтобы связать идеалы с движением масс и весьма пессимистически относился к народу, к его революционной активности. Он ясно обнаружил это и в статье об рассказах Николая Успенского, и в «Прологе пролога», как просветитель он верил в *силу просветительства, в героический почин лучших людей*, и ждал с верою подвижника наступления минуты энергичных усилий и отважных решений. К этой же минуте готовил себя герой его романа «Что делать?», разночинец Рахметов.

В своих воспоминаниях¹⁾ Н. В. Шелгунов передает содержание своей прокламации к «молодой России» и говорит: «в ней повторена была мысль известного памфлета Сен-Симона-отца, что если бы сегодня вымерли все генералы... никакой бы беды не случилось, но вымри литераторы, ученые, *вымри интеллигенция страны, где ее взять?*» И Чернышевский, и Шелгунов, и Писарев в своем знаменитом ответе на брошюру Шетто-Ферротти и Серно-Соловьевич *исходили из своего желания, из веры в силу личной инициативы, в силу идеи*. Г. В. Плеханов свои чаяния связывал не с инициативой горстки просвещенных просветителей, а с *массой, с борьбой угнетенного, обездоленного класса*. Это он ясно высказал в 1888 г. в статье «Наши беллетристы-народники»²⁾. В то время, как Г. И. Успенский, оплакивая пришествие в деревню цивилизации, уподобился социалистам-утопистам, которые видели во зле только зло, Г. В. Плеханов, как диалектик, знал, что в процессе развития разумным безумное станет, и *зло превратится во благо*, и он вскрыл смысл поворотной эпохи и придал своим статьям высокое научное и общественное значение. Подобно тому, как статьи Добролюбова о романе «Накануне» и о романе «Обломов» достигли силы и глубины художественного прозрения, так и статьи Плеханова о народничестве получили художественную яркость и законченность. Плеханов из богатейшего материала, собранного народниками, сумел сделать правильный и настоящий вывод, кото-

¹⁾ Шелгунов. Из воспоминаний. «Гол. Мин.». 1918 г., № 4—6, стр. 66.

²⁾ Бельтов. За двадцать лет.

рый они сами затемнили и исказили своими тенденциозными, ошибочными построениями. Разночинное народничество поставило в своих художественных произведениях вопрос: что разночинец может сделать для народа? Но, поставив этот вопрос, славянофильствующее народничество глядело на восток, идеализируя китайскую косность, боясь города — язвы капитализма, не шло по стопам европейцев-просветителей в сторону «нещадного отрицания» самобытных начал, не ждало подобно Белинскому, Боткину, Тургеневу европеизации России с образованием у нас классов.

Позднее в своей полемике с Н. К. Михайловским, в своей знаменитой книге «К вопросу о развитии монистического взгляда на историю» Плеханов-Бельтов нанес несокрушимые удары мелкобуржуазному субъективному народничеству и привлек на свою сторону молодое поколение 90-х годов, поколение той жизнерадостной эпохи, полной энтузиазма, когда «разыгрывалась дуэль Бельтова-Михайловского». В «беллых заметках о Г. В. Плеханове» Л. Троцкий говорит о Плеханове этой эпохи: «Первый русский крестonosец марксизма работал мечом на славу. Сколько он нанес ран! Некоторые из них, как раны, нанесенные талантливому эпигону народничества Михайловскому, имели смертельный характер». (Под знаменем марксизма, 1922 г., № 5—6, стр. 5).

В предреволюционную эпоху 90-х и 900-х г.г., в эпоху «Научного обозрения», «Нового слова», «Начала», «Самарского Вестника», «Современного мира», Плеханов-Бельтов-Каменский-Кирсанов-П. Бочаров-Н. Андреевич (Об искусстве — «Начало» 1899 г., № 4¹⁾) неутомимый борец выступает в каждой новой статье под новым псевдонимом в борьбе с цензурой и в каждой статье узнают по когтям льва. Статьями Бельтова зачитывались, целые страницы из них цитировали на память, на них развивалась и крепла марксистская мысль молодого поколения.

После революции 1905 года Плеханов работает над своим капитальным трудом «История русской общественной мысли». В 1914 году выходит 1-й том в издании Т-ва «Мир» в Москве. Затем последовали томы 2-й и 3-й. Смерть оборвала эту работу. Начав свой 1-й том с очерка развития русских общественных отношений, Плеханов кончил третий том главой: «Вопрос об отношении России к Западу во 2-й половине 18-го века». Уже в 1923 году изд-во «Прибой» выпустило (еще как бы добавочный том) «Очерки по истории русской общественной мысли 19-го века». Это был сборник статей, которые должны были в переработке войти в следующие томы. Здесь были статьи о 14 декабря 1825 г., о пессимизме Чаадаева, о Герцене и т. д.

В годы 14—18 Плеханов переживает период своего патриотизма и это несколько отозвалось на его работе, он ограничивает сферу действия классовой борьбы областью внутренних отношений, заменяя ее для международных отношений национальною солидарностью, но собранный им огромный материал совершенно в новом свете освещает русскую общественную мысль на заре общественности.

¹⁾ Не смешивать с Е. Андреевичем Соловьевым. В. Л. Р.

Заслуги Плеханова перед русской литературой огромны. Он раз навсегда прикончил с литературным знахарством и шаманством критиков импрессионистов. Он проложил путь для работы марксистских критиков и историков литературы. После его работ марксистский метод завоевал прочное место в истории русской критики и публицистики.

БИБЛИОГРАФИЯ.

- Г. В. Плеханов. Сочинения под общ. ред. Рязанова. Гос. Изд. 1913—1920. Институт К. Маркса и Ф. Энгельса.
В. Вагоян. Опыт библиографии Г. В. Плеханова.
«Под знаменем марксизма», 1922 г., № 5—6. (Статья т.т. Фриче, Ортодокс, Луначарского, Троцкого, 1923 г., № 6—7. (Статья т.т. Вагояна, Кривцова).
«Печать и революция». 1925 г., № 2—3.
А. Лажнев. «Плеханов, как теоретик искусства».
Ветринский, Ч. Очерк истории русской журналистики—ист. русск. лит., 19 ст., т. V, гл. III.
Дейч, Л. Молодость Г. Плеханова—«Былое», № 13 за 1918 г.
Луначарский. Памяти Плеханова. Пламя № 7 VI, 1918 г.
Лелевич, Г. О принципах марксистской литературной критики. Изд. «Прибой», Ленинград.

ГЛАВА II.

Писатель - интеллигент.

В. В. Вересаев, художник-историк общественных настроений за четверть века. — Связь его творчества с марксистским «поветрием» 90-х г.г. — Этапы революционного движения в его творчестве. — Повести: 1) «Без дороги», 2) «Поветрие», 3) «На повороте», 4) «На войне», 5) «К жизни», 6) «В тунике». — Вересаев-врач и «Записки врача».

У 90-х годов была своя богатая содержанием история, и эту историю увековечил вдумчивый, глубоко-совестливый, высоко-интеллигентный художник-общественник В. В. Вересаев-Смидович (род. 1867 г.).

5 декабря 1925 года, по новому стилю, исполнилось 40 лет творческой работы В. В. Вересаева-Смидовича. В 1885 году, 23 ноября по стар. стилю в журнале «Модный свет» он напечатал под псевдонимом «В. Викентьев» стихотворение «Раздумье», которое приводим полностью:

Еще ребенок ты, твой детский стан так тонок,
И так наивен твой невинный разговор,
Твой голос молодой так серебристо звонок
И ясен, и лучист задумчивый твой взор.
Тобой нельзя, дитя, не любоваться,
Куда ни явись — покорно все тебе,
И только я один не в силах отвязаться
От мыслей о твоей, красавица, судьбе.
И мучит все меня один вопрос упорный:
Что в будущем судит роскошный твой расцвет?
Сокровища ль живые силы плодотворной,
Иль только пышный пустоцвет?

Вересаев начал свою литературную карьеру стихами, как и многие наши писатели. Потом он отошел от стихов, если не говорить о его переводах с греческого, и посвятил себя художественной прозе, критическим исследованиям и редакторской работе. Но то раздумье, которым было проникнуто его первое юношеское стихотворение, принес с собой в литературу этот типичный писатель-интеллигент, общественник, один из образованнейших русских литераторов, окончивший два факультета, филолог и врач, владеющий древними и новыми языками. Вместе с глубокою вдумчивостью принес с собой в литературу Вересаев редкую художественную чуткость и неизменную правдивость. За все 40 лет своей работы Вересаев никогда не покривил своей душой, всегда говорил правду в глаза, чего бы это ему ни стоило. В этом отношении он всегда шел по пути, завещанному ему его отцом, популярнейшим в Туле врачом, неутомимым работником и самоотверженным общественным деятелем. В своих интереснейших воспоминаниях из детских лет, написанных в 1925 году, Вересаев рассказывает трогательную историю о подарке от своих родителей. В день именин в 1879 г. 12-ти летний мальчик получил собрание стихотворений Алексея Толстого, где находилась любимая отцом драма «Посадник»: «Красивый том в колениковом переплете цвета какао с золотистым факсимиле через всю крышку переплета из нижнего левого угла в верхний правый «Гр. А. К. Толстой» и росчерк под подписью тоже золотистый. На первой за переплетом чистой странице было написано фиолетовыми чернилами:

1879 год.

Может быть в свете тебя не полюбят,
Но, пока люди тебя не погубят,
Стой, — не сгибайся не пресмыкайся!
Правде одной на земле поклоняйся!
Как бы печально ни сделалось время,
Твердо носи ты посильное бремя,
С мощью пророка, хотя одиноко,
Людям тверди, во что веришь глубоко!
Много надежды? Хватит ли силы?
Но до конца, до грядущей могилы,
Действуй свободно, не устая,
К свету и правде людей призывая!

Завещание Вице от В. Смидович.
Е. Смидович.

Это стихотворение взято у А. Навроцкого, автора известной песни «Есть на Волге утес»... ничего у меня так не отпечатлелось в душе, как это завещание.

Можно без преувеличения сказать, что вся творческая работа Вересаева была выполнением этого завещания. Он не устал твердить людям «во что верил глубоко», не устал отстаивать свободу творчества и призывал «к свету» людей. Этот интеллигент-общественник вырос не совсем в обыкновенной обстановке, которая наложила на весь

его характер «своеобразный отпечаток». Это был отпечаток глубокого внутреннего демократизма, горячей любви к труду и людям труда.

Отец Вересаева собственными усилиями пробил себе дорогу в жизни, «до последних дней кипел, искал, бросался в работу, жадно интересовался наукой и жалел, что у него так мало времени остается для нее». Врач, метеоролог, статистик, городской деятель, этот человек все свои силы отдавал трудовому люду города Тулы. Вересаев вспоминает, что когда ему приходилось идти с отцом по беднейшим кварталам, «ему радостно кланялись у своих убогих домишек мастеровые с зеленоватыми лицами и истощенные женщины». «Хотелось — говорит он — когда вырастешь, быть таким же, чтобы так же все любил».

А между тем этот неутомимый труженик, имевший восемь человек семьи, под старость часто приходил в отчаяние, что не может сам поставить на ноги всех детей, и говорил двум старшим своим сыновьям: «Я воспитал вас, а ваше дело будет, когда я умру, поставить на ноги ваших братьев и сестер».

Мать Вересаева, полная кипучей энергии и радостно-жертвенного отношения к труду, с детских лет твердила будущему писателю: «Вица должен жить своим трудом» и заставляла его работать.

Эту любовь к труду и людям труда уносит юноша и в университет. В. Вересаев продолжает работу романистов-историков общественных настроений. Но И. С. Тургенев приходил к очередной смене поколений со стороны, рисовал эту смену из прекрасного далека, на фоне развешиваемой любви. П. Боборыкин мог показать тысячи мелких подробностей и пройти мимо настроений, мимо души, мимо аромата эпохи. Таким натуралистом-золаистом оставался он до конца дней—1921 г.

Вересаев подошел к концу 80-х годов и к следующим десятилетиям, как один из свидетелей и участников. Близкие ему люди пережили рядом с ним две эпохи. Творчество В. Вересаева тесно сплетается с его жизнью, а его жизнь—это жизнь лучших представителей передовой русской интеллигенции. Не мало близких ему, друзей и родных, прикнули к революционному движению.

В своей ценной автобиографической справке, присланной в архив С. А. Венгерова в 1913 г., писатель-интеллигент сообщает о тех настроениях, какие он переживал в Петербургском университете, куда поступил 17-ти лет в 1884 году:

«Веры в народ не было. Было только сознание огромной вины перед ним и стыд за свое привилегированное положение. Но путей не виделось. Борьба представлялась величественной, привлекательной, но трагически-бесплодной борьбой гаршинского безумца против красного цветка». «В 1888 г. я кончил курс кандидатом исторических наук. В том же году поступил в Дерпт на медицинский факультет. В 1892 г. студентом ездил на холерную эпидемию в Екатеринославскую губернию и самостоятельно заведывал баракон на одном из рудников недалеко от Юзовки. Отношения с шахтерами у меня были прекрасные, доверием я пользовался полным. В октябре холера кончилась, я собирался уезжать. Вдруг однажды утром ко мне прибежал наш санитар, взятый

мною из шахтеров, растерзанный, окровавленный. Он сообщил, что пьяные шахтеры избили его за то, что он «связался с доктором», и что они толпой идут сюда, чтобы убить меня. Бежать было некуда. С полчасца мы сидели со Степаном в ожидании толпы...» «В Дерпте кончил курс врачом в 1894 г. Несколько месяцев практиковал в Туле под руководством отца, потом уехал в Петербург... Осенью я окончил большую повесть «Без дороги». Общественное настроение теперь было совсем другое, чем в 80-е годы. Пришли новые люди, бодрые и верящие. Отказавшись от надежд на крестьянство, они указали на быстро растущую и организующуюся силу в виде фабричного рабочего, приветствовали капитализм, создающий условия для развития этой новой силы. Кипела подпольная работа, шла агитация на фабриках и заводах, велись кружковые занятия с рабочими, яро дебатировались вопросы тактики. Теперь чуждой и непонятной показалась бы проповедь о «счастье в жертве». Счастье было в борьбе, в борьбе за то, во что крепко верилось, чему не были страшны никакие сомнения и раздумья. Летом 1896 г. вспыхнула знаменитая стачка ткачей, поразившая всех своей многочисленностью, выдержанностью и организованностью. Многих, кого не убеждала теория, убеждала практика, в том числе и меня. Почувалась огромная, прочная сила, уверенно выступающая на арену русской истории. Я примкнул к литературному кружку марксистов (Струве, Туган-Барановский, Калмыков, Богучарский, Неведомский, Маслов и др.). Находился в близких и разнообразных отношениях с рабочими и революционной молодежью. В июне 1904 г. я, как врач запаса, был призван на военную службу»...

Эта справка показывает, что Вересаев видел борьбу «отцов» и «детей» и пережил ее, видел сильных духом и слабых, и если Тургенев втайне сочувствовал отцам, если он усеял лаврами путь лишнего и слабого человека, то Вересаев всегда был всем сердцем на стороне сильных духом, активных работников, верящих реалистов-борцов. В своих романах и рассказах художник освещает шесть периодов. Каждый из этих периодов можно озаглавить названием очередной повести: 1) «Без дороги» (1895), 2) «Поветрие» (1897), 3) «На повороте» (1902), 4) «На войне» (1907), 5) «К жизни» (1908), 6) «В тулнике» (1922). Творчество В. вышло далеко за пределы предреволюционной эпохи, но предреволюционная эпоха породила его и потому ярко им освещена в его первых произведениях.

В первой повести Вересаева доктор Чеканов, восьмидесятник, человек без дороги, отделяет себя от лишних людей, от людей без дела. Молодежь требует от него прежней «ясной формулы», спрашивает, что делать? Но вместо веры, вместо призыва, вместо глагола, который жжет сердца людей, он несет людям свою тоску. Он охвачен чувством неизбежного. С холодным и мрачным отчаянием он работал и жил.

А вспомните, что переживает Чеканов в 1892 г. во время страшного холерного года, дополнившего ужасы пережитого голода. На некоторое время самоотверженная работа захватывает доктора, победа над смертью поднимает его дух. Чеканов радостно говорит: «весело жить», он готов уверовать в собственный подвиг, но только на момент. За док-

тором гонится с диким хохотом темная, озверевшая толпа — «Го...ооо. Бе-ей его!»... — гогочут пьяные люди и бросаются на своего спасителя за то, что он «народ морил». Умиравший, избитый, измученный человек заносит в свой дневник уже холодеющей рукой безотрадные слова: «Они меня били, били!.. Били за то, что я пришел к ним на помощь, за то, что я принес им свои силы, свои знания — все. Теперь только вижу я, как любил я народ, и как мучительно горька обидя. Нужно умирать. Не смерть страшна мне, а жизнь, холодная и тусклая, полная бесцельных угрызений. За что ты боролся? Во имя чего умер? Ты только жертва бессмысленная, никому не нужная, — так и должно было быть. Мы всегда были им чужды». В 1892 г. у постели умирающего, отходящего Чеканова Наташа стояла «верящая, ожидающая» и еще не знала, что будет, хотя врвалась к живому, настоящему делу; в 1896 г. перед лицом жизни, пробудившейся повсюду в промышленных центрах, Наташа стоит, как энтузиастка, как человек, нашедший точку опоры, ставший твердой стопой на настоящую дорогу. Чеканов отмечает разницу между Наташей и героиней Тургенева Еленой. Наташа ищет *настоящего дела*, Елена — *замечательного человека*.

В повести «Поветрие» Наташа, энтузиастка, идущая в массы, противопоставлена вместе со студентом Даевым легальным народникам Киселеву и Троицкому, уже отравленным абрамовщиной и проповедью «малых дел».

«Как можете вы с этим жить?»! — произнесла Наташа с дрожью в голосе, поведя плечами. — Выдвигаются совершенно новые задачи. И вы стоите перед этим хаосом, потеряв под ногами всякую почву». За этими словами Наташи чувствовалась отповедь целого поколения... Наташа только повторяла то, что тогда говорили революционные марксисты легальным народникам. Слова Наташи заделали «отцов». В 1899 г. в «Русском Богатстве», полемизировавшем тогда с марксистами, Н. К. Михайловский писал о Наташе: «Она суется в воду, не зная броду. Она ищет не такой задачи, которая ей была бы под силу, а просто самой важной, самой полезной, для которой она, может быть, и не годится. Характерна для героев Вересаева эта фраза: искать себе дела без соображения своих сил и своих склонностей. И потому искать не непосредственно в жизни, а по указанию сведущих людей». — В этом встречном иске, предьявленном Наташе, чувствовалось раздражение и нежелание понять, чего хочет Наташа. В апрельской книжке «Начала» (1899) А. Н. Потресов, представитель нового направления, отвечал Михайловскому, который подошел к марксистской молодежи далеко не с такой чуткостью, как В. Г. Короленко.

«Современные Наташи ищут далеко не поз, не превосходных степеней, не самых полезных, самых важных задач, а дела, которое стояло бы в самой непосредственной связи с их общественным мироощущением. Для другого дела найдутся и найдутся другие хорошие люди. Для него не потребуются, как непременно условие, их общественные взгляды и убеждения. Тот, кто является действительным, а не самозванным наследником прошлого, может спросить наших скептиков: кто кроме Наташи и Даевых, будет выполнять незавершенное историческое

дело? Если они не пойдут туда, где пока особенно нужны, никто другой не пойдет».

Это писал яркий, тонкий, изящный публицист, общественный деятель, на ряду с Наташей выполнявший незавершенное дело и скоро за тем ушедший в ссылку.

За повестью «Поветрие» последовала наметившая следующий этап повесть «На повороте». Здесь энтузиастку Наташу сменяет фанатически-настроенная, непримиримая Таня, здесь усомнившаяся Варенька напоминает по настроению доктора Чеканова, и примирившийся марксист Токарев — сродни легальному народнику Троицкому. Варенька, как Токарев, по отношению к Тане является уже старшей и уже отходящей от борьбы с поколением девятисотых годов. Но у каждого из них, и у Токарева, и у Вареньки — свой душевный склад, своя дорога. Варенька погибает, как Чеканов, Токарев примирится, как Троицкий. В целях, да и во всем мироощущении Вареньки осталось все прежнее, но изменилось мироощущение, отлетел дух жив от ее заветных стремлений, опустились крылья. Варенька вовсе не дорожит собою, для нее нет шкурного вопроса, она не мечтает о довольстве, о сытости, и она не боится смерти. Но Варенька, если и умрет за что-нибудь хорошее, то «все не ради хорошего, а просто потому, что потребуются умереть»... И Варенька, самоотверженная фельдшерница, которую уважают и горячо любят больные, будто бы случайно, заражается сапом, просто убивает себя, скрыв свое самоубийство от всех, кроме Токарева. Погибла, но не опошлалась.

Токарев пытается заморить червячка своей совести теоретическим обоснованием своей эволюции. Он обращается к Бернштейну, к Бердяеву, но не замечает, что новые авторитеты явились к нему на помеху, что они не причина, а следствие перемены его настроения. «Я вижу, что во мне — признается он себе — исчезает что-то страшно нужное, без чего нельзя жить. Гаснет непосредственное чувство, и его не заменить ничем. *Хочется жить для себя*».

Таня является резким контрастом своему брату Токареву. Если Токарев принадлежит к слабым, колеблющимся, то сестра его — сильный и решительный человек. Наташа выше его, сильнее, глубже, Наташа пережила период мучительных, напряженных исканий и с огромными усилиями добыла ответ на вопрос — что делать. Таня получила уже готовую истину, усвоила ее слепо, впитала ее всем своим существом, без колебаний, без сомнений, без оглядки. Наташа доказывает — Таня приказывает, но обе они похожи друг на друга, обе они горят огнем подвига, обе переживают какое-то восторженное состояние, похожее на влюбленность в работу, в рабочую массу, в жизнь. Таня всем существом отдается приближающейся революции.

Записки Вересаева «На войне» рисовали уже начало революции пятого года. Они были написаны спокойным, деловым тоном, без выкриков, без угроз. Художник писал только о том, что видел, что наблюдал сам. Область своих наблюдений он намеренно сузил, главным образом, рисуя свой отряд и постановку медицинского дела в ближайших пунктах. Он собрал документы, и эти документы показали с наглядностью

«опустошенность русской и военно-врачебной совести». Русскую революцию художник увидел, возвращаясь на родину после мира, и с восторгом приветствовал ее.

Записки художника были проникнуты великой грустью; анархия и угодливость начальству, разорение мирных китайцев, убийства, поражения войск тяжелым гнетом ложились на его душу. Эта душа жаждала тишины. Любимый его эпитет в рассказах, посвященных войне, — «тихий», любимое слово — тишина. Свои записки Вересаев заканчивает грустными строками: «Забастовка прекратилась. Повсюду уже ходили поезда, железнодорожники и телеграфисты были сумрачны, понуры и задумчивы. Пир свободы кончился. Начинаясь похмелье. Со всех сторон вздымались красно-черные, мстительные волны» (стр. 370). В 1908 году появилась в «Современном Мире» повесть Вересаева «К жизни». Эта повесть говорила о распаде, наступившем после революции 1905 года, и намечала пути к жизни...

Наконец, в 1922 году в летних книжках журнала «Красная Новь» появились отрывки из повести «В тупике», рисующей интеллигенцию пред лицом октябрьской революции. Тут и меньшевики, и большевики, но о ней — в другом месте.

Не только к интеллигенции подходил художник, но и к другим слоям. В особенности много внимания он уделял рабочим в разные периоды общественной жизни.

Угрызениями интеллигента Чеканова соответствует беспомощность рабочего Никиты, который верит в волшебную силу «плантов» и в то, что этими плантами кого-то прошибешь. Чеканов — без дороги. Никита — на мертвой дороге. На той же «мертвой дороге» в своей сторожке живет крестьянин Михайло, который вечно ропщет, вечно сокрушается о деревенских не порядках. В его сторожке останавливаются прохожие: тут и богомолка с рассказами о «золотых воротах», и Никита шахтер, который без отдыха сидит над «плантами», а в шахтах все так же душно, все так же невыносимо темно и сыро. Повесть Вересаева «Конец Андрея Ивановича» отмечает уже следующий этап в жизни пролетариев. Андрей Иванович — профессиональный рабочий, давно порвавший с деревней и ее бытом, он уже прикоснулся к начаткам городской культуры. Он живет в мире «мастеровщины». Рядом с ним бледно очерчен образ другого сознательного рабочего Барсукова. Если Андрей Иванович не находит «своей точки», если он бежит в трактор от дум, то Барсуков идет в школу навстречу думам. В повестях: «На повороте», «К жизни», мы уже встречаем совершенно сознательных рабочих деятелей — Балуева, Дядю Белого, Мороза. Интеллигенты, крестьяне, босяки, рабочие, лавочники, аграрии проходят перед нами вереницей. В каждом человеке художника интересуют те черты, которые указывают на принадлежность его к той или иной группе. Образы интеллигентов больше удаются художнику, чем образы рабочих и крестьян, — это понятно. Вересаев — художник-интеллигент — смотрит на русскую действительность глазами интеллигента, вместе с передовой интеллигенцией он идет, вместе с ней переживает смену настроений, всегда оставаясь верен лучшим заветам русской общественности. Рабочник мысли, он к

своему творчеству относится с великой совестью и необычайной скромностью. В своем очерке «На эстраде» в уста писателя Осокина он вложил слова, конечно, дорогие и ему самому: «Идет великая рать борцов на великое освободительное дело. Я — рядовой этой рати, ну, быть может, один из барабанщиков, что ли». В этих немногих словах писателя Осокина встает сам Вересаев во весь рост. Это рядовой великой рати, аскет формы, бойкий фразы и поэты. Он пишет лишь о том, что его мучит и волнует, что заставляет болеть его душу и совесть. Его «Записки врача» особенно характерны в этом отношении. Это исповедь художника-врача, и это полухудожественный документ, прекрасно характеризующий самого автора. Художник с чутко настроенной совестью, никогда не закрывавший глаз на язвы общественные, поставил в своей книге тревожный вопрос об отношении между большим организмом индивида и большим организмом общества, поднял вопрос об отношении врача к больным. Он выдвинул этот вопрос с беспощадной искренностью. Он говорил о противоречиях внутренних и общественных, о муках и сомнениях молодого советского врача. Некоторые врачи (Сикорский, Вениаминов) обрушились на автора «Записок» с ненавистью. Нечего говорить, что широкая публика читала с захватывающим интересом редкую по искренности книгу. И причулась смотреть на человека, как на цель, а не как на средство. В своем ответе критикам художник подчеркивал, что он написал «Записки» не врача вообще, а врача Вересаева, что противоречия, которые выискивались в его книге, противоречия не логические, а противоречия жизни. Еще раз художник подчеркивал, что врач прежде всего человек и общественный деятель и должен откликаться на большое горе большого народа. Он признавал врачей видеть свою личную судьбу и успех исключительно лишь в судьбе и в успехе целого. Он врача-профессионала ставил лицом к лицу перед социальным вопросом. Таким же человеком в лучшем смысле этого слова и бойрым девяностидесятиником является Вересаев в своих художественных произведениях. Уже после октябрьской революции, в 1922 г. он выступил с романом «В тупике», где показал старую интеллигенцию в новой фазе. В 1921—24 г. В. В. Вересаев работает над большой книгой о творчестве Пушкина, как бы идя навстречу широкому движению в сторону пушкинских традиций.

История творчества В. В. Вересаева — это история исканий демократической революционной интеллигенции, это ее исповедь, ее мемуары, да и самое творчество Вересаева носит зачастую характер «записок», мемуаров. Его произведения захватывают не выдумкой (ее нет), а объективизмом, правдивостью и глубиной искренности исканий.

ЧТО ЧИТАТЬ?

В. Вересаев-Смидович (1867).

В. Вересаев-Смидович. Сочинения. Изд. «Книг. Писателей». Рекон. прачесть: К жизни, Без дороги, Поветрие, На повороте, Перед завесой, Два конца, На мертвом пути, На эстраде, Записки врача, В тупике. — «Южный Альманах», 1921 г. В сборнике 1, 2, 3 «Недра», 1923—24, вышло отд. изд. в 1924 г.

В. Львов-Рогачевский—Вересаев. «Русская литература XX века», под ред. Венгерова. Автобиографическое письмо Вересаева.

Н. Мещеряков. — Современники в новом романе В. Вересаева в кн. 8-й журн. «Печать и Революция» за 1922.

Вяч. Полонский. — Интеллигенция и революция в романе Вересаева. «В тунике» — в кн. 1 журн. «Печать и Революция» за 1924 г.

Г Л А В А III.

Буревестник.

Кровная связь Максима Горького с эпохой.—Смена его настроений.—Участие в революционном движении. — Уверенность в победе и энтузиазм. — Борьба против жестокости. — За культуру! — «Созвездие Большого Магнума». — Сборники «Знания». — Стиль Горького и «знаньцевцев».

Если А. П. Чехова называют Чайкой русской литературы, то Максима Горького мы любим называть Буревестником. Еще в 1892 году Чехов жаловался Суворину, что он сам и его сверстники, люди в возрасте 30—45 лет, утощают своих читателей сладким лимонадом, что в их произведениях «чего-то нет». Вспоминая о писателях, которые пьянят нас, Чехов указал, что «они куда-то идут и вас зовут туда же и вы чувствуете не умом, а всем своим существом, что у них есть какая-то цель»... «У нас, — писал Чехов, — нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе — хоть шаром покати. Политики у нас нет, в революцию мы не верим». И вот в этом же 1892 г. в тифлисской газете «Кавказ» в № 242 от 12-го сентября напечатал свой первый рассказ «Макар Чудра» — молодой художник. В этом солнечном рассказе уже не было лимонада. Поэт, опьяненный острым запахом моря, звал на простор, на волю, к солнцу, свету и смелому подвигу. Старый цыган Макар Чудра, стороживший в степи близ моря табун, рассказывал Максиму свои старинные, красивые легенды о гордых красавицах, о вольных соколах, любивших волю больше жизни, больше любви... Затем последовали другие короткие рассказы, которые Максим слушал в горах, у моря, в степи у костра, последовали легенды и песни то молдаванки-старухи Изергиль, то татарского чабана—Рутима-оглы («Песня о соколе»). Точно окна распахнулись в тесных и душных домах, и зазвучали вольные песни о героях и подвигах, песни красивые и звучные, как стихи. Эти песни пропел молодой художник, пришедший из нового мира, воспитанный новой средой, человек нового душевного строя и связанный с новой эпохой.

Максим Горький — Алексей Максимович Пешков — родился 16-го марта ¹⁾ 1868 г., как значится в записи метрической книги Варваринской церкви Нижнего-Новгорода. Этот сын города родился в Нижнем-Новгороде, где кипит портовая жизнь, где создают приволжские судовладельцы свои миллионы. Родился он в семье мещанина Каширина.

¹⁾ Сам М. Горький обычно путает даты. В своей автобиографической заметке в 1897 г. он пишет: «Родился 14 марта 1869 года. В автоб. заметке для журнала «Семья» в № 36—1899 г. он сообщает: «Родился 14 марта 1868 или 1869 г. в Нижнем». Путает он и дату 1-го рассказа.

владельца красивой мастерской, от дочери его Варвары и Максима Савватьевича Пешкова, по ремеслу обойщика. Отец М. Горького «радостный и утешный муж», умер, когда будущему писателю было всего 5 лет, а затем умерла и мать, и мальчик остался сиротой на попечение черствого и скупого деда, которого кунавинские мальчишки звали Кащеем, и на руках бабушки, которая вся светилась изнутри и была полна радостной любви ко всем и ко всему миру и щедрой рукой сыпала сокровища своей любящей души — песни, сказки, легенды.

С десяти лет мальчика отдали «в люди». Он прошел через муку-мученскую, научился понимать сиротство человечье и породнился душой с трудовым народом. В своих позднейших произведениях, написанных после 20-летней литературной работы, художник рассказал о своем детстве до 10 лет («Детство»), о своем хождении по мукам («В людях», «Мои университеты»), о попытке покончить с собой в 1885 г. («Случай из жизни Макара»), о конце 80-х годов, когда он готов был стать толстовцем и не умел найти свою точку («Писатель»). Во всех этих рассказах вымысел тесно сплетается с правдой, их трудно разграничить, но все они рисуют яркую, мятущуюся, протестующую душу художника-бунтаря, который не умеет быть равнодушным к жизни и к людям и всегда клеймит равнодушных.

Мастеровой малярного цеха, как значилось в паспорте, ко времени своего первого рассказа уже побывал мальчиком в магазине обуви, поваренком на пароходе, служил в крендельном заведении, был пыщиком дров, работал грузчиком, хлебопекком, состоял хористом, торговал яблоками, птицами, работал в тифлисских железнодорожных мастерских. Он урывками перечитал множество книг и в то же время исходил Россию из конца в конец, от моря до моря, видел степи, горы, моря, Днепр и Волгу. И со всем богатством своих впечатлений пришел он в литературу. В его необычайной памяти звучали любимые стихи Пушкина и Лермонтова, Гейне и Беранже. В сердце жили песни и сказки о тех, о ком «лишь песни остались», он на всю жизнь запомнил слова Беранже, полные зазорной радости:

Господа! Если к правде святой
Мир дороги найти не умеет,
Честь безумцу, который навеет
Человечеству сон золотой!

Его мальчик Мишка, из рассказа «Встряска», попавший из душной и грязной иконописной мастерской в яркий и блестящий цирк, как очарованный глядел на человека в красном атласном костюме, шитом золотом, и в высоком белом колпаке и сам мечтал всю жизнь ходить в таком праздничном наряде, так и сам М. Горький душной и грязной жизни противопоставил яркие образы, одетые в красный атлас, шитый золотом. Он еще не знает пути к правде, но вместе с Чижом, который лгал и пел среди Ворон, поет свои смелые песни, зовет вперед, зовет туда, за луг и поля, в царство сна золотого... Но он не только хочет навеять сон золотой, он полон гнева, он объявляет войну скучной се-

рости унынию, безволию, он ненавидит «мизерных» людей с «мертво-рожденными сердцами», ненавидит премудрого дятла, выскивающего в гнилом дупле червячков, презирает ползучего ужа, который смеется над подвигом сокола. Художник жестоко издевается над жадным Гаврилой — рабом земли — и противопоставляет ему смелого хитника Челкаша, похожего на ястреба. Его герои — Фома Гордеев, Орлов («Супруги Орловы»), Илья («Трое»), типографский рабочий («Озорник»), «писатель, который зазнался», машинист Нил («Мещане») — любят бросить в лицо равнодушным, спокойным и трезвым людям свой гневный и страстный протест, любят дать отпор сыгости и мещанскому благополучию, любят испортить праздник торжествующего мещанства дерзким дебошем. Этому смелому отпору, этим гневным и страстным словам, этим смелым песням научился Горький в борьбе за жизнь и за живую душу. Еще 15-летним мальчиком, наблюдая «победную силу *буднично-страшного*», он чувствовал, «как легко эта сила может оторвать ему голову, и напряженно оборонялся, щелпя зубы, сжав кулаки, всегда готовый на спор и на бой» («В людях»). Та же жизнь приучила его страстно любить брата человека, которого мучит жестокая жизнь, любить *деятельной любовью*. Этими своими чертами он напоминает Помяловского, который вышел из бурсы с ненавистью к насильникам и с великой силой любви к забитым, и засеченным, замордованным. И недаром Помяловский в своем романе «Брат и сестра» исследует «днице» Петербурга. Оба они любят крикнуть «подчищенному человечеству» свое «полюбуйтесь!..» Но Помяловского, как и его художника Череванина, выросшего на кладбище, заело кладбищенство, и он запил горькую чашу и погиб 28 лет, а Максим Горький вырос среди людей труда и борьбы, он сумел преодолеть это кладбищенство и в своей душе, и в душе окружающих. Этому помогли хорошие книги, хорошие люди, хорошее время. Этому помогла близость к пролетариату. «Крещенный святым духом мудрых и честных книг», он проходит сквозь тьму кромешную жестокой жизни, точно защищенный светлым облаком, проходит с хорошей «правильной» книгой. Русская литература была священным писанием для будущего писателя. Светлые образы отца, бабушки, повара Смурого освещают его первые шаги. Вместе с книгой-другом и человеком-братом его спасает природа-волшебница: поля, и леса, море и степь, а в 90-е годы спасает бурная эпоха, исполненная мятежных дум и великих чаяний.

Старуху Изергиль, «Макара Чудру», проститутку Терезу («Болесь»), «*бывших людей*», «стеклянных людей», босяков, праздных и праздничных фантазеров оттесняют на задний план *настоящие люди*, люди *будущего*, люди, смело смотрящие в лицо действительности. Легенды о старине оттесняет великая драма *грядущего*. М. Горький становится участником этой драмы, «чиж», который лгал, становится «*буревестником*», бунтарь и озорник становится революционером, золотые сны мечтаний сменяются красными днями борьбы. В 1901 г. Горький пишет письмо Валерию Брюсову, перехваченное охранкой: «Настроение у меня, как у злого пса, избитого, посаженного на цепь. Если вы, сударь, любите человека, вы меня, надо думать, поймете. Я, видите ли, чув-

ствую, что отдавать студентов в солдаты — мерзость, наглое преступление против свободы личности, идиотская мерзость обожравшихся властью прохвостов. У меня кровь кипит!... Уже в 1900 г. Горький в драме «Мещане» говорит горячие слова о приближающейся буре... Бывший семинарист, вечно пьяный Тетерев, приветствует в рабочем Ниле новую силу. Бывший и *падший человек*, бродяга и пьяница, проклинающий мещанство, уступает дорогу здоровым и сильным, прямым и твердым людям, умеющим ковать новые формы. Тетерев талантлив, яростен, силен, но отравлен кладбищенством. Он убежден, что все приходит, хотя и разными дорогами, «в одно место — в могилу». Но и Тетерев, проклинающий дом мещанства, дом ограниченности, себялюбия и пошлости, видит, что проклятому дому уже грозит опасность... «Музыканты настраиваются», — говорит он. Когда дочь мещанина, истеричная и нудная Татьяна спрашивает Тетерева о новых музыкантах: «Что они способны сыграть?», Тетерев отвечает: «Кажется, что-то фортиссимо!». В рабочем, машинисте Ниле, который, подобно самому Горькому, восторгается процессом жизни, «проповедью бодрости и любви к жизни», художник рисует смертельного врага кладбищенства и мещанства. «Как ненавижу я этого человека, этот дом... всю жизнь... эту гнилую жизнь!...» — говорит Нил о Бессеменове, уходя из мещанского дома вместе со своей невестой, швейей Полей... Для Нила-Горького мещанство является опорой жестокой и темной власти.

Дому Бессеменова и дому «обожравшихся властью прохвостов» Нил-Горький объявляет борьбу не на жизнь, а на смерть. Свой личный протест он сливает не с озорством бывших людей, а с растущей бурей, к которой идут навстречу мятежные силы. В 1901 г. пишет он свою «Песню о Буревестнике», этот победный, призывный клич, впитавший в могучий образ бурные настроения революционной эпохи. Подобно тому, как похоронный марш «Вы жертвою пали» явился жертвенной песней пожертвованного поколения, «проклятого богом», так победная песнь Буревестника, почему-то не положенная на музыку, была революционным гимном, впитавшим энтузиазм эпохи, гимном благословенного поколения победителей. Нил и Буревестник свидетельствовали о выступлении революционного пролетариата и о том, что у революционного пролетариата есть свой вдохновенный певец, кость от костей и плоть от плоти его.

Молодое поколение с восторгом приветствовало в Горьком не только талантливого и яркого художника, не только энтузиаста эпохи, не только своего соратника, но и представителя революционного пролетариата: он стал живым символом эпохи. В материалах Нижегородского жандармского управления имеется, между прочим, письмо Леонида Андреева, посланное Горькому в конце марта 1901 г. после знаменитой демонстрации 4-го марта на Казанской площади и после протеста писателей, возмущенных избением учащейся молодежи и интеллигенции. Вот это письмо: «Целую неделю волновался по поводу вас и беспокоился. Здесь упорно говорили, что вы арестованы. Повидимому, самые слухи об аресте возникли на почве вашей популярности среди молодежи. Вас очень любят. Кстати. В одном прескверном жур-

нале «Русское Обозрение» («Научное Обозрение») один прескверный человек Филиппов написал статью о вас, еще не напечатанную. Кажется, она в вашу пользу. Новый повод вас область для Гольцева. Но важно то, что этот прескверный человек (Филиппов) нашел слово, которое так метко и определенно определяет вас в литературно-общественном отношении, что, поистине, должно стать крылатым. Он назвал вас *буревестником*. А еще бы вернее назвать вас *буреглашателем*. Недостаток определения, как и всякой сказы, в которую втискивают человека,—неполнота. Вы не только сообщаете о грядущей буре, вы бурю зовете за собой».

Мы, конечно, не склонны преувеличивать значение Горького, которого, несомненно, *вела за собой буря* и заставляла покинуть мир легенд и сказок, мир бывших людей, мир мечтаний о Рауле Бесстрашном и перейти на сторону новых людей, на сторону класса-освободителя. Если в творчестве Горького на смену Коновалову, не нашедшему точки своей, является Нил, знающий, чего он хочет, то в жизни писателя полосу бунтарства сменяет партийная политическая деятельность. С 1901 г. Максим Горький является не только певцом пролетариата, но и революционным борцом, членом российской социал-демократической рабочей партии. Отмечаю этот факт потому, что это новая черта десятилетия, когда внутренне-свободного восьмидесятника — Чехова, не верившего ни в политику, ни в революцию, сменяет внутренне-связанный писатель, часто начинающий прислушиваться к партийным внушениям. В московском издании «Свободная Жизнь», выходившем всего несколько дней, в № 1 от 2-го июня 1918 года было напечатано письмо Горького к сотрудникам «Правды», «Северной Коммуны» и др. В этом письме художник сообщил к сведению сотрудников упомянутых газет, что за время с 1901 по 1917 г. через его руки прошли сотни тысяч рублей, отданных на дело российской социал-демократической партии. О революционной работе его в настоящее время появилось не мало материалов. В №№ 44 и 45 «Вечерних Известий» (1918 г., 9 и 10 сентября) была перепечатана из «Рабоче-Крестьянского Нижегородского Листка» сводка данных о Пешкове-Горьком под заглавием «Максим Горький по делам Нижегородского жандармского управления». В то же время в июньской книге «Былого» (1918 г.) напечатана заметка «Горький» (материалы, собранные департаментом полиции с примерами М. Горького). Из этих материалов мы заимствуем несколько фактов и уже привели кое-какие письма. Эти письма и факты бросают свет на дальнейшую художественную работу М. Горького. «В апреле 1901 г. — читаем мы в «Былом» — Пешков был подвергнут обыску и аресту при Нижегородском жандармском управлении и дознанию по обвинению его в издании преступных воззваний к сормовским рабочим в видах подрыва их к беспорядкам... «В январе 1905 года Пешков привлёкся Петербургским жандармским управлением к дознанию по обвинению его в государственном преступлении. Основанием к привлечению его послужили агентурные сведения о принадлежности его к комитету, руководившему противоправительственными организациями по устройству повсеместных стачек и

волнений путем подачи петиций об изменении государственного строя. Обыском, произведенным у обвиняемого по тому же делу, прис. повер. Кедрина, была обнаружена рукопись, содержание которой сводится к изложению событий 9-го января 1905 года, а в заключение автор приглашает всех граждан России к немедленной дружной и упорной борьбе с самодержавием, при чем установлено, что автором этой рукописи явился литератор Алексей Пешков. По сему делу Пешков сначала содержался в Петропавловской крепости... В донесении Московской охранки говорится, что М. Горький занял у Шмида 15.000 рублей на издание «Новой Жизни» в сентябре 1905 г. и что устраивал чтение драмы «Дети солнца», собирая деньги на оружие. Далее в той же книге «Былого» говорится о каприйском периоде жизни Горького, когда он — изгнанник — был оторван от России. «М. Горький — читаем мы — в начале лета 1909 г. организовал на острове Капри школу пропагандистов, в которую пригласил для чтения лекций известных политических деятелей Р. С.-Д. Р. П., а в качестве учеников решил вызвать на собственный счет из России рабочую молодежь». В 3-ей книжке «Печать и революция» за 1924 г. перепечатаны 33 письма В. Ленина М. Горькому. Из этого драгоценного документа видно, как близко стоял Горький к фракции большевиков.

Все эти факты общественно-политической деятельности Горького говорят о прочной связи художника с делом рабочего класса. В эти годы он пишет ряд драм и больших романов, в центре которых не любовные истории, а общественная борьба. В драме «На дне» (1908 г.) Горький навсегда прощается с босячеством и «исчерпывает до дна» тему о дне, о бывших людях, которым от жизни нечего ждать. В драме «Дачники» (1905 г.) художник зовет демократическую интеллигенцию к работе. Он зло высмеивает декадентов, мистиков, которые «уныло ищут места, где бы лучше спрятаться от жизни» и живут на отлете, «на даче». Он напоминает детям рабочего люда о людях черной жизни, жаждущих света. В драме «Дети солнца», написанной в 1905 году в Петропавловской крепости, Горький переносит зрителя к 1892 г., когда происходили холерные бунты, когда темный озлобленный люд избивал врачей. Художник поднимает старый, избитый вопрос о стене между «Детьми солнца» и между людьми, изнемогающими во тьме. В драме «Враги» (1906 г.) художник рисует революционную борьбу рабочих и сталкивает их с хозяевами. В этой драме, которую очень тепло приветствовал Плеханов (смотри его сборник «От обороны к наладению»), М. Горький противопоставляет рабочих, которые так просто, без промжики фраз идут на подвиг, потому что «спокойно верят в свою правду», бывшему человеку Якову. «Талантливые пьяницы, красивые бездельники и прочие веселой специальности люди, — говорит Яков — уже перестали обращать на себя внимание. Пока мы стояли вне скупой суеты, нами любовались, но суета становится все более драматической. Кто-то кричит: «Эй! Комики, забавники! Прочь со сцены».

Этим «кто-то» был сам М. Горький, прежний певец босяков и бродяг, праздных людей, говоривших только о себе, о своих целях. В своей драме он отводил первое место главному деятелю драматиче-

ской эпохи. Но в своей драме Горький не создал ничего яркого, своего, не выдвинул новой формы. Он шел по следам Чехова, применяя его приемы, а, между тем, Чехов создал драму *настроения*, а не *действия*, драму одинокого человека, а не объединенных масс. Новая драматическая жизнь требовала новых приемов. Горький их не создал. Но его герои-рабочие были необычны, и они являлись отсылками на переживаемые события.

В 1907—1908 г. появилась в сборнике «Знание» новая повесть «Мать». В этой повести художник использовал свои наблюдения над жизнью сормовских рабочих. Многих из них, игравших большую роль в движении в конце 90-х и в начале 1900-х годов, он хорошо знал. К сожалению, он слишком перепутал то, что было, с тем, чего не было, свои рассуждения навязал рабочим, свои чувства, выраженные порой слащаво, вложил в душу рабочих. Повесть от этого проиграла в силе и значительности, уступая по документальности и глубине даже роману Степняка «Андрей Кожухов». Но все-таки, как «Андрей Кожухов» для конца 70-х годов, так «Мать» для предреволюционной эпохи является памятником. «Мать» заканчивает период в творчестве художника, когда он был певцом революционного пролетариата. В следующих произведениях: «Исповедь» (1908 г.), «Лето» (1909 г.), «Хроника городка Окурова» (1909—11 г.) Горький говорит уже о *всей* Окуровской России, о *всем* народе. Его герой «не хозяин и не рабочий», Матвей-богостроитель, сливающий свои чаяния с «богостроителем народущей», с проснувшейся после 1905 года *Россией*. Художник сливает дело рабочего класса с делом *всей страны*... В самую мрачную пору российской реакции он пишет повесть «Лето» о близком светлом празднике и вновь возвращается к сказкам и легендам, выпуская свои «Сказки» (1911 г.). Во всех этих произведениях развернуто зная человечности и трогательной, благоговейной любви к знанию, но в то же время в них чувствуется тоска человека, живущего на чужбине, по родной земле и крепящая связь с родным народом. Если Тургенев написал за границей «Записки охотника», Гоголь — «Мертвые души», Белинский — письмо к Гоголю, Некрасов в Италии писал о русских ссыльных, то М. Горький там, на Капри, писал о Днепре, «о полях и дорогах родины» («Исповедь»), о Волге («Матвей Кожемякин»).

Если в сказках и песнях первого периода мы видим человека, не отделимого от степи и моря, полумифическое существо, происшедшее от женщины и орла; если в драмах второго периода мы видим человека, порвавшего связь с природой, видим дом Бессеменовых, заслонивший и степь, и море,—то «Исповедь» начинает новый период: человек возвращается к земле, как будущий ее хозяин, готовый постичь ее законы.

Не тайна, не темные враждебные силы открываются человеку, а огромное целое, поражающее своейстройной гармонией,—«струится от земли на человека невидимый поток добрых сил».

«В полях земля кругла, понятна и любезна сердцу»,—рассказывает Матвей, много лет скитавшийся по полям и дорогам.—«лежишь, было, на ней, как на ладони, мал и прост, словно ребенок, теплым сумраком одетый, и плывешь вместе с ней мимо звезд... Мыши шур-

шат, иной раз по руке у тебя перекатится маленький мягкий комок, вздрогнешь и еще глубже чувствуешь обилие живого, и сама земля оживает под тобою, сочная, близкая, родная тебе».

Когда читаешь этот отрывок, кажется, что сама «*мать*» сырая земля оживает, что самый образ превращается в «кусок земли», а человек становится земным, простым и малым, словно ребенок.

Мне пришлось однажды слышать рассказ Горького о письме к нему крестьянина. В свое письмо этот неизвестный друг вложил полевой цветок и сделал приписку: «посылаю вам цветок родных полей». Аромат этого цветка чувствуется в «Исповеди», когда Матвей с дрожью восторга рассказывает о лесе и птицах, о тихом монастыре на горе, о пригорюнившихся деревеньках.

Писать с такой нежностью и такой поражающей отчетливостью может только русский писатель, оторванный от «голубого серебра снегов» и от цветка родных полей.

Перед вами уже не клочек природы, не степь и море, а *вся земля*. В то же время пейзаж принимает не *фантастическую* окраску, а *национальную*. Вспомните описание лавры, дороги в Верхотурье, монастырей, деревень. Описание лавры переходит в «думу» о родной земле. Старый казак сидит на берегу, бросает камешки в воду, смотрит на лавру, словно на сказку, рассказанную кем-то великим и мудрым, и вспоминает князя Владимира, Антония, Феодосия, богатырей русских, и жалко ему чего-то. Но не только его природа становится *милой*, родной матерью, не только звезды светят наши «*русские*» над *родной* Волгой, не только пейзаж принимает национальную окраску,—художник вскрывает национальные черты окуровской России и ставит опромненные национальные задачи, давно уже выдвинутые русской литературой.

Если художник влюблен в наши родные русские звезды и в родные поля и дороги, то он вовсе не очарован достоинствами уездного «окуровского человека, вовсе не влюблен в национальное лицо. Певец пробуждающей России, просыпающейся демократии пишет о сонной обломовщине, о темной азиатчине, о бессмысленной жестокости окуровцев. В *Окурове*, «как на погосте, — для всего открытая могила». Этот городок *Воргородской* губернии, стоящий на реке *Путанице*, насколько не уступает городу Глухову Щедрина, и *окуровцы* насколько не лучше *щедринских головоляпов*.

Кожемякин ведет летопись жестокостей в Окурове, и сам художник становится таким же летописцем жестокой окуровщины. Его повесть «Летство», «В людях» дают богатейший материал, освещающий кровавыми письменами мучительно наболевший вопрос о нашем зверином быте. Он знает, кто воспитывал веками это ожесточение, и ненавидит отравителей народного сознания. Не как партийный деятель, а как потерпевший, прошедший через ад русской жизни, едва не погибший от ее жестокостей, грудою стал Горький на защиту истязуемого человека. Отписывая с особым постоянством поби и обиды, он замечает в повести «В люди»: «Зачем я рассказываю эти мерзости? А чтобы вы знали, милостивые государи,—это ведь не прошло, не прошло! Вам нравятся страхи выдуманные, нравятся ужасы, красиво

рассказанные, фантастически-страшное волнует вас. А я вот, знаю действительно страшное, буднично-ужасное, и за мною неотразимо право неприятно волновать вас рассказами о нем, дабы вы вспомнили, как живете и в чем живете. *Подлой и грязной жизнью живем все мы, вот в чем дело*. После революции 1905 г., после расстрелов и расправ, после потрохов и разгромов, Горький выступает, как певец пробуждающейся демократии, совлекающей с себя ветхие одежды окурловщины, уходящей от темной, звериной жестокости. «Любовь — мать жизни, а не злоба», не устает повторять в своих произведениях Горький, и его «Мать» является ярким символом новой России.

За 30 лет художником написано свыше 40 томов, свыше 800 листов и свыше 12.000 страниц. Были тут не только художественные произведения и газетные статьи, была и публицистика. Но в вопросах политики М. Горький разбирается слабо. И если Г. И. Успенский не любил «вешать» и избегал выступать где-либо в виде знамени: «что они меня зовут, точно попа к умирающей родильнице», — говорил он, не желая быть «чьей-либо дудкой», — то Горький часто поддавал под чужие влияния.

«Строительством идеологии автор «Челкаша», «Человека», «Исповеди», «Матери», «Хроника Городка Окурова» никогда не отличался». На эту пестроту взглядов указывая неоднократно В. И. Ленин своему другу, в особенности резко нападая на его сотрудничество в «Современнике» вместе с Амфитеатровым, на его богоискательство (см. письма Ленина к Горькому).

Горький, как художник, — огромная сила, здесь он господин своего слова, здесь он знамя живой любви к человеку, знамя протеста, знамя расцвета и радости жизни. М. Горький изумительно владеет красивыми, звучным русским языком. Он сыплет поговорками, как «яблона цветами». Его стиль отличается придонностью. Если чеховская чайка *стонет*, то буреви́стник Горького *кричит*, стремясь перекричать шум несущихся волн. Кричащие образы, кричащие выражения придают порой писанию Горького митинговый характер. Это стиль художника, кровными узами связанного с бурной эпохой и мятежной массой. Но он умеет быть нежным и находит тихие, как музыка, слова, когда пишет о детстве, о материнской ласке, о родной ему Волге. Детство им описано множество раз и описано всегда интересно и захватывающе сильно. Горький создал множество героев, из них особенно ярки: купец Мажиин («Фома Гордеев»), мещанин Бессеменов, рабочий Нил («Мещане»), беспаспортный бродяга Лука («На дне»), крестьянин Рыбин («Мать»).

М. Горький явился первым художником близким рабочим, певцом труда, и он же собрал и выдвинул целый ряд писателей из народа. В его лице слились народный и национальный художник.

О нем с полным основанием мог сказать поэт Александр Блок в те годы, когда его собирал Философов, Мережковский, З. Гиппиус писали с таким восторгом о «конце Горького»: «Если есть что великое, необозримое и обетованное, что привыкли объединять под именем Руси, то выразителем его в громадной степени приходится считать

Максима Горького» («Золотое Руно», № 5, 1901). В настоящее время идет в книге многомиллионная масса, и Максим Горький первый писатель, которого узнает окурловская Россия, первый писатель, который поможет совлечь окурловскому человеку ветхую одежду прошлого, первый человек, который заставит уважать великое звание писателя и любить великую русскую литературу. О том, что Горький становится любимым писателем мятежных масс всего мира, свидетельствуют многочисленные факты: «Мать» переведена на все европейские языки и разошлась в Америке и Германии в миллионах экземпляров. В России его драма «Мещане» в 15 дней разошлась в 25.000 экз., томики его рассказов — 100.000 экз. Но все эти цифры современем побледнеют перед колоссальным спросом, когда целое море света хлынет в уздую России, когда у миллионов проснется жажда читать хорошую книгу.

Когда началась революция 1917—21 г.г., Максим Горький обнаружил большие колебания: то он редактирует газету «Новая Жизнь» и в «Несвоевременных мыслях» обличает коммунистов, то он пишет в «3-м Интернационале» (№ 13) восторженную статью о Ленине, а после этой статьи, уехав за границу лечиться, пишет на радость и утешение эмигрантщины, о жестокостях русского народа. Но и там он кровно связан со своей страной, и там он создает свои замечательные по исключительной простоте, красоте и яркости «Автобиографические рассказы» (см. «Красная Новь» 1922—24). За последние годы М. Горький от современности, от злобы дня все дальше и все глубже уходит в страну воспоминаний.

Горький не только большой художник, но и объединитель литературных сил. Он создал сборники «Знания», он помог найти себя десяткам начинающих писателей из крестьянской и рабочей интеллигенции. «Пролеткульты» революционных дней пожинают в 1917—18 г.г. посевное и взрощенное Максимом Горьким, у которого всегда была великая благоволенная любовь к русской литературе и русскому писателю.

В 1904 году вышел 1-й сборник «Знания», редактируемый Максимом Горьким, с повестью «Жизнь Василия Фивейского» Леонида Андреева, с рассказом Ив. Бунина «Чернозем», с очерком В. В. Вересаева «Перед завесой», с рассказом Телешова «Между двух берегов» и с гимном во славу «Человека» Максима Горького. Этот гимн явился как бы манифестом «знаниевцев», поднявших знамя борьбы за жизнь, знамя борьбы за защиту человека и человечности против уныния, отчаяния, себялюбия, против мистики и крайнего индивидуализма.

Горький является центральной фигурой в девятидесятые годы, собирает вокруг себя молодых художников-общественников, объединенных господствующей идеей момента. При их сотрудничестве с 1904 по 1913 год он начинает выпускать сборники «Знания». В этих сборниках все говорит точно с высокого амвона в церкви. Здесь нет внутренней свободы, слишком чувствуется властная рука редактора, но во всех произведениях живет одна большая мысль о раскрепощении человека, о раскрепощении страны.

Писатели «знавьевцы» становятся общественной силой, они выступают не в одиночку, а сомкнувшим строем, к ним прислушиваются молодые писатели. Всякий, попавший в сборник, становится знаменитым: ведь сборники расходились в 30.000 экз., а тот, в котором был напечатан «Красный смех» Леонида Андреева, выпущен был в 60.000. За 10 лет вышло 40 сборников. В них выступали: Андреев, Бунин, Гусев-Оренбургский, Серафимович, Телешов, Куприн, Скиталец, Айзман, Юшкевич, Кипен, Сулержицкий, Чириков, Вера Фигнер, Вересаев, Шолом-Аш, Федоров, Штрейтер, Черемисов, А. Золотарев, Лукьянов, А. П. Чехов, Шмелев... Многие из этих писателей впервые стали известными читателю благодаря этим сборникам. А. Золотарев впервые выступил в «Знании». Куприн приобрел известность, напечатав здесь же свой «Поединок» (кн. VI). Раньше его не знали, хотя он писал давно... Здесь же выступил Ив. Шмелев со своей повестью «Человек из ресторана» и сразу же выдвинулся, хотя начал писать гораздо раньше. Кипен напечатал здесь свою поэтическую повесть «Бирючий остров» из жизни рыбаков. Шолом-Аш был выдвинут тем же «Знанием». У большинства «знавьевцев» преобладает приподнятое настроение, они идут под знаком рабочего движения, они служат задаче момента, они по приемам — реалисты-бытовики, исходя от действительности, они, за исключением единиц, заботятся больше о содержании, чем о форме. Они не говорят, а кричат, как и М. Горький. Скиталец даже пытается перекричать своего учителя.

Кричат все драмы и повести Семена Юшкевича — этого художника портового города. У него самого и у его героев «толпа в душе», его герои, по преимуществу, еврейская масса, толпа. Его тема — борьба классов, голод, нищета, жизнь «в городе», в трущобах, его тема — «распад» еврейской мещанской семьи и революционный подъем изголодавшей массы. Писатель Ан-ский (Раппопорт. 1863) в прекрасной повести «В новом русле», напечатанной не в «Знании», но написанной в духе «знавьевцев», Д. Айзман в нелегальной драме «Терновый куст» и в целом ряде рассказов отразили пробуждение рабочей еврейской массы в 90-е годы. В то же время целый ряд писателей «знавьевцев» под влиянием новой эпохи и под идейным влиянием Горького отражает новые мятежные настроения во всех слоях.

Гусев-Оренбургский (1867), бывший священник, говорит о пробуждении молодого поколения духовенства. Он начал писать с 1892 г., но расцвет его творчества связан с появлением предреволюционной повести «В стране отцов» («Знание», кн. 4, 1905 г.). От нее веет грядущей бурей. И у Г.-О. город пробуждает деревню, город зовет детей из страны отцов и перековывает их души. Писатель Евгений Чириков (1864) явился в своих лучших и ранних произведениях, главным образом, бытописателем революционной марксистской молодежи. В повести «Чужестранцы» он рассказал историю марксистской газеты, в «Инвалидах», он выступил против народничества. В 8-й книге «Знания» он напечатал свою революционную драму «Мужики». Позднее он потерял почву под ногами. Теперь он эмигрант и захлебываясь от ненависти пьет о Горьком. Скиталец (Петров 1868. Сын столяра) выступает

в том же «Знании» с рассказами: «Сквозь строй», «Полевой суд», «Лес разгорается», «Огарки». Он идет по следам Горького, рабски подражая ему и его стилю, порой точно передразнивая его («Огарки»). В 1923—24 появились его «Воспоминания», рисующие без особой яркости тот быт и ту среду, которые определили его развитие.

Сын священника А. А. Золотарев, культурнейший из писателей, изумительно интересный и обязательный человек, выступил в «Знании» со своими глубокими по замыслу и интересными по мыслям повестями: «В старой лауре», «Во одну от суббот», «На чуждой стороне». Эти повести слабы композиционно, но тот сплошной философский диалог, который ведется в них, полон значительности и поэзии. Все его лучшие герои похожи на самого автора, восторженного романтика, золотое сердце которого исполнено горячей любви к человеку. Все эти писатели отразили конец 90-х и середину 900-х годов, когда победа была близка и приподнятый тон отвечал приподнятости настроения. Писатель Найденов в драме «Дети Ванюшина» рисует жизнь в новой купеческой среде, отношения отцов и детей, чуждых друг другу... Выходец из купеческой среды Найденов (Алексеев. 1869—1922) своей драмой «Дети Ванюшина» сразу выдвинулся. На него возлагались большие надежды, его яркий драматический талант захватил зрителей, изголодавших по настоящей, подлинной жизни на сцене. Но последующие произведения этого однодума, писателя чеховской настроенности разочаровали. Все его позднейшие наброски были повторением пройденного. Ив. Шмелев в повести «Человек из ресторана» рассказывает о новом в литературе слое. Все художники связывают свои мечты с борьбой мятежных сил, и все полны великого ожидания. И только один Леонид Андреев не подходит к созвездию Большого Максима. Ему нравятся выдуманные страхи, нравятся ужасы, красиво рассказанные, он любит фантастически-страшно. Он связан с творчеством Ф. М. Достоевского, с творчеством символистов декадентов и характеристику его творчества мы поместили во 2-й части нашей книги.

ЧТО ЧИТАТЬ?

Максим Горький (1868).

Максим Горький. Сочинения 1—9, изд. «Знание». Сочинения 10—20, изд. «Жизнь и Знание». Реком. прочесть: Детство, В людях, Писатель, Случай из жизни Макара, Мой спутник, Коновалов, Макал Чудра, Старуха Изергиль, Челкаш, Мальва, Бывшие люди, На дне, О чижике, который лгал, Песнь о соколе, Буревестник, Мещане, Фоме Гордеев, Дачники, Дети солнца, Мать, Лето, Исповедь, Враги, Несовременные мысли, Мои университеты, Автобиографические рассказы.

Андреевич. Книга о Горьком и Чехове.

В. Львов-Рогачевский. 1) «Литература XX века», под ред. Венгерова, том I, вып. II, там же две автобиографии М. Горького; 2) На пути в Эммаус «Образование», 1907 г., 71; 3) Новая вера — «Образование», 1908 г., 7.

Орловский. О Горьком, изд. «История новейшей литературы».

Луначарский. Отклики жизни, 1906 г.

Плеханов. 1) К психологии рабочего движения, «Совр. Мир». 1907 г., кн. 5; 2) Исповедь, как проповедь новой религии, 1909, кн. 10.

Викт. Шкловский. Новый Горький. «Россия» № 2 1924 г.

Корней Чуковский. Две души М. Горького. Изд. Маркса, Ленинград, 1924 г.
 Эрде. Максим Горький и интеллигенция. Изд. «9-е января», Москва, 1923 г.
 В. И. Ленин. Письма к М. Горькому, «Печать и Революция», 1924 г., книга 3-я.

ГЛАВА IV.

Леонид Андреев.

Основные черты Леонидо-андреевского. — Связь с периодом раздумья и сомнений. — Л. Андреев—художник колеблющихся слоев интеллигенции. — Художник мысли. — Вечные колебания. — Две правды Леонида Андреева. — Два противоположных героя. — Приемы Леонида Андреева. — Сборники «Шиповника».

И в мировой, и в русской литературе не раз уже большие художники приходили парами и освещали по разному разные стороны жизни, как бы возражая друг другу. Вспомните: Гёте и Шиллер, Байрон и Шелли, Пушкин и Гоголь, Толстой и Достоевский. В девятисотые годы встретились Максим Горький и Леонид Андреев. Если Горький—буревестник, певец победы, то Леонид Андреев—черный ворон, пророк поражения, накаркавший свое «так было—так будет».

Первый рассказ Л. Андреева «Он, она и водка» был напечатан в 1895 г. в № 240 «Орловского Вестника» от 9 сент. стр. 1—2 и был подписан буквами Л. Н. Но этот фельетонный рассказ прошел незамеченным.

В 1898 г. в № 44 от 5-го апреля в московской газете «Курьер» появился яркий рассказ молодого помощника присяжного поверенного «Бергамот и Гараська», написанный в стиле и в духе Максима Горького. Молодой художник в своем пасхальном рассказе полон любви и жаления, он заставляет городского приютить в светлую ночь бродягу. Художник еще верит, «что теперь пришли времена Максима Горького», и с радостью идет за ним.

М. Горький приветствовал молодого собрата. В своей автобиографической заметке, напечатанной в сборнике Фидлера «Первые литературные шаги», Андреев писал о Горьком: «Он первый обратил серьезное внимание на мою беллетристику (именно на первый мой напечатанный рассказ «Бергамот и Гараська»), написал мне, затем в течение многих лет оказывал мне неоценимую услугу и поддержку своими всегда искренним, всегда умным советом».

В 1898—900 г.г. Л. Андреев пишет рассказы «Петька на даче», «Из жизни капитана Кабулкова», «В подвале», «На реке», «Гостинец», «Кусака», «Валя», «Ангелочек» и т. д., проникнутые теплой лаской к городской бедноте. В некоторых из них чувствуется влияние Чехова («Кусака», «Валя», «Ангелочек»), в большинстве заметно увлечение Горьким. Мелькают и необычные рассказы, но их не замечают.

Между тем произведения «Большой шлем» (1899), «Ложь» (1900), «Рассказ о Сергее Петровиче» (1900), «Молчание» (1900), «Стена» (1901) свидетельствовали о том, что у молодого художника уже отра-

стают черные крылья, и он уже пробует летать в свой мир, в царство безнадежности и смерти. Но пока он не решил еще, что его больше тянет: жизнь или смерть, весенний шум или молчание кладбища. В 1901 г., в марте, в журнале «Жизнь» появляется замеченный широкой публикой рассказ «Жили-были», о людях, умирающих в большие весны, когда цветет белый налив. По поводу этого рассказа Мережковский запрашивает редакцию: «Кто скрывается под псевдонимом Леонида Андреева—Чехов или Горький?» В этом рассказе еще нет подлинного Леонида Андреева. Но вот в издании «Знания» выходит 1-й том рассказов молодого художника, и в этом томе уже определилось свое лицо—лицо Андреевское, то особенное, что не смешаешь ни с Горьковским, ни с Чеховским.

При выпуске 2-го тома в 1906 г. Леонида Андреева уже знали как автора: «Бездны», «Молчания», «В тумане», «Лжи», «Мысли», «Оригинального человека», «Жизни Василия Фивейского», «Призраков», «Красного смеха», «Так было», «Губернатора» и др. Рассказы: «Бездна», «В тумане» породили целую литературу возражений, писем. С письмом выступила даже С. А. Толстая.

Пришел большой художник, у которого было свое настроение, окрасившее в мрачный, черный тон все творчество. У него были своя тема, свои герои, свои приемы творчества и свои читатели—«почитатели».

Если творчество Горького связано с полосой поветрия и художник оптимист, «всем людям родной», проникнут жалостью к людям, помнит всегда хорошее и забывает плохое, то Андреев, художник-пессимист, забывает все хорошее и помнит одно плохое. Его творчество связано с периодом раздумья, с периодом интеллигентского разъединения и отхода от массы. Герой Горького живет *вне себя*, герой Андреева *ушел в себя*. Только в первые годы своего литературного ученичества Л. Андреев пытался идти за Горьким. Нашел он себя в 1900—1902 г.г.

Повесть Вересаева «На повороте» отмечала как раз этот Леонидо-андреевский период (1902 г.). В 1901 г., в ноябре, бывший марксист, экономист и философ С. Булгаков, ныне священник, повернувший «от марксизма к идеализму», прочел в Киеве лекцию об Иване Карамазове, и в этой лекции он говорил: «Еще недавно мы переживали увлечение социальной стороной мировоззрения; если я не ошибаюсь, теперь начинается поворот в сторону метафизики». Творчество Л. Андреева—это поворот в сторону *замогильных мыслей*, это тяжелое раздумье и вечное колебание между художником—«знаньемцем» и поэтом—декадентом. «Начинаются времена Максима Горького»—писал в 1898 г. Л. Андреев, влюбленный в автора Макара Чудры; «начинаются времена Леонида Андреева»,—мог бы сказать Горький в 1901 г. как раз в этом году горьковское «Знание» выпускает за короткое время 12 изданий 1-го тома Андреева в 47.000 экземпляров, а 2-й том печатает уже разом в первом же издании 40.000 экземпляров, не боясь нисколько, что книга сядет.

Л. Андреев становится любимым писателем Иванов Карамазовых девятисотых годов.

Он связан с полосой увлечения Достоевским.

Интеллигенция раскололась: если у Вересаева энтузиастка Таия идет все дальше в сторону горьковского, то бездействующий, пассивный Токарев из той же повести «На повороте» идет все глубже в сторону метафизики. От Толстого к Достоевскому—недаром зовут Мережковский, Розанов, Вольтинский и др. Леонид Андреев—это художник «Мысли», «Анатэмы», «Призраков», «Черных масок», «Моих записок», «Иуды», «Тьмы». Его излюбленные герои—Керженцев («Мысль»), Анатэма («Анатэма»), герцог Лоренцо («Черные маски»). Каждый из них может повторить фразу безумного Керженцева—«Я на веки заключен в эту голову, в эту тюрьму». В эту тюрьму заключен и Л. Андреев. Это—мыслитель с непомерно-развитой головой, да и все многочисленные герои Андреева интеллигентно-головастыжки, все они—Иваны Карамазовы, полюбившие *смысл жизни больше жизни, логику противопоставившие нутру*. В их душе—вечный разлад, вечно и да, и нет, у них—«ум с сердцем не в ладу».

Когда читаешь «Мысль», «Савву» или «Мои записки», когда недоумеваешь—сумасшедший Керженцев или притворяется, невольно вспоминаешь беседу Ивана Карамазова в келье старца Зосимы по поводу статьи Ивана, равно понравившейся «и церковникам, и атеистам». «Все же я и не совсем шутил»,—говорит об этой статье Иван Карамазов.—«Не совсем шутили, это правда,—отвечает отец Зосима,— но и мученик любит забавляться своим отчаянием, как бы тоже от отчаяния, пока с отчаяния и вы забавляетесь... сами не веря своей диалектике и с болью в сердце усмехаясь ей про себя». Лукавые мудрствования *отчаявшегося* разума, который бьет, как Анатэма у «железных врат» непознаваемого, рисует Андреев и в своей драме. Его драма—это драма *отчаявшегося интеллекта*, развитой мысли, драма замка герцога Лоренцо, который осажден черными мыслями, этими черными масками сомнений. Его драма—это драма *бездействий*. В № 3 журнала «Маски» (1912) Андреев, по следам Меттерлинка, отстаивает неподвижный театр, театр *внутренних переживаний*, так как сама жизнь все больше уходит от действия во *внутренний мир*. «Жизнь ушла внутрь, а борьба осталась за порогом». Для Андреева новый герой современности—интеллект, его поле—напряженная работа мысли, «не голод, не любовь, не честолюбие—*мысль* человеческая, *мысль* в ее страданиях, радостях и борьбе». Ей предоставляет художник первенство в драме. Для Андреева, по его признанию, не тот момент драматичен, когда по требованию фабриканта прибыли солдаты и готовят ружья, а тот, когда в тиши кабинета, в часы бессонных дум, фабрикант борется с двумя правдами и ни одной из них не может принять ни совестно, ни издерганным умом своим. *Борьба с двумя правдами*—такова вечная тема Андреева. Если Максим Горький—Дон-Кихот русской литературы, то Андреев—Гамлет, но Гамлет не тургеневский складчик, не дворянин из Щигровского уезда, а Гамлет-разночинец из Орла. И когда Хаггарт в драме «Океан» говорит абдату: «И в одной руке у тебя правда, и в другой руке у тебя правда, и все ты делаешь фокусы»,—эти слова хочется взять эпиграфом ко всему творчеству Андреева. У этого

художника «*последнего ужаса*», «*последней ужасной правды*», «*последней*» темной мудрости» всегда доходящего до пределов, до края, во всех его рассказах и драмах в противоположных образах вечно борются две правды: Иуда и Христос, Елеазар и Август, Хаггарт и Марриэт, Савва и Вася, Анатэма и Давид Лейзер, Саша Погодин и Сашка Жегулев. Вечно борются рассудок и сердце, разум и нутро. Носителем этой драмы является интеллигент, человек города («Проклятые зверя»), одинокий человек на распутье, та «девушка в черном», которая символически изображает колебания усомнившейся интеллигенции в драме «Царь-голод».

Приемы и стиль Андреева вполне отвечают его настроению и теме. Как головной художник, он логически решает геометрические теоремы в символах-схемах, переплетая их с живыми, яркими образами, взятыми из жизни.

В автобиографии, сообщенной Ф. Фидлеру, он сам говорит: «Натуре я не любил и всегда рисовал из головы, впадая временами в комичные ошибки. Фантазировал я бесконечно. Был у меня огромный альбом рож, штук триста, года 2 или 3 я провел в мучительных поисках демона». Таким он был в детстве, таким он остался и навсегда. Все его творчество—это альбом масок, рож, призраков, схем, и среди «множества рож», которые видит Л. Андреев вместе с Тюхой («Савва»), встает полное противоречий и мучительной борьбы лицо современной действительности, в которой с такой необычайной силой обозначился *интеллект*—логика аристократов духа и могучий *инстинкт*—«нутро» пробождающихся к борьбе масс.

Но были среди произведений Леонида Андреева такие, в которых билось человеческое сердце, истекающее кровью, были образы, в которые властно врывалась жизнь, были бытовые черты, выхваченные из действительности, и эти произведения говорили о большом таланте, который мог бы дать очень много для жизни. «Христиане», «Марсельеза», «Вор», «Великан», «Рассказ о семи повешенных», «Ангелочек», «Жили-были», «В темную даль», «Губернатор»—волнуют до слез и заражают братской любовью. После этих живых образов, чем-то мертвым, кошмарным веет от «Моих записок», «Проклятые зверя», «Тьмы»—от схем и рож, и личин, за которыми скрывается все одно и то же лицо—лицо одинокого, испуганного жизнью мыслителя, презирающего толпу. Этот мыслитель—духовный сын И. Карамазова, духовный сын Достоевского, влияние которого все глубже сказывается на творчестве Андреева¹⁾.

Леонид Андреев становится на несколько лет после 1905 г. новым притягательным центром для аристократов духа из верхов буржуазной интеллигенции, подобно тому, как Арцыбашев собирает вокруг себя полуинтеллигентно богемы. Леонид Андреев все больше уходит от «Знания» и становится во главе сборников «Шитовник». Это совпало с послереволюционной полосой, когда заговорили о триумфе декандеит-

¹⁾ Подробно о творчестве Андреева я говорю в своей книге «Две правды (Книга о Леониде Андрееве)», изд. «Прометей» в Петербурге 1914 г. Вышла моя книга: «Леонид Андреев и новые материалы о нем» в издании «Русского Книжника». Москва, 1923 г.

ского, упадочнического модернизма, когда началось увлечение Достоевским. Перед художниками-бытописателями выступают новые задачи. Нужно изучение сырого материала, новой действительности, нового нарождающегося быта, нужны наблюдения на местах, серьезные изыскания. Готовая формула уже не удовлетворяет. В группе «знайцев» нет прежней сплоченности и однородности. Нарушена стройность. Общее, объединявшее с писателем-буревестником, отступает на задний план, все ярче и резче выступают особенности крупных писателей, которых тяготит властная опека Максима Горького. Здесь уже не созвездие Большого Максима, а звезды первой величины, у которых свои пути. В то же время выдвигаются новые художники, прошедшие через влияние школы символистов. В связи со всем этим появляются новые модернизированные сборники «Шиповник» с Л. Андреевым в главе. Эти сборники собрали таких писателей, как Борис Зайцев, Сологуб, Ремизов, Ал. Толстой, Сергеев-Ценский, А. Чулков, А. Блок, В. Брюсов, Серафимович. Писатели эти все дальше отходят от «Знания» и все теснее сближаются с «Шиповником», проводящим среднюю линию между реалистами-общественниками из «Знания» и символистами-индивидуалистами из «Весов», «Нового пути» и «Перевала». Если созвездие Большого Максима веет не на жизнь, а на смерть борьбу с созвездием «Скорпиона» (так называлась издательская фирма символистов), то созвездие Леонида Андреева и Ф. Сологуба старается примирить оба течения. Редактор этих сборников Л. Андреев занимает колеблющуюся позицию между Горьким и Сологубом. Если у М. Горького в «Знании» выступают Скитальцы, то у Л. Андреева — грядущие во след Леонида Семеновы, Розенкнопы, Чулковы.

Леонид Андреев создал свой театр, проникнутый «рыдающим отчаянием». Продолжая заветы М. Меттерлинка, он заключил свои мрачные, раздвоенные мысли в черные схемы, полные преувеличений, гиперболы и аллегоризма; «Жизнь человека», «Анатэма», «Савва», «Черные маски», «Царь голод», «К звездам». «Анфиса», «Профессор Сторицын» — все эти пьесы полны бесспорного трагизма, во всех смешивается два стиля, реалистический и символический. Но успех неизменно выпадал на долю веселой бытовой пьесы: «Дни нашей жизни».

В 1924 г. в издательстве «Земля и Фабрика» вышла книга молодого профессора, автора книги «Демьян Бедный». Н. Н. Фатов выпустил интересную по материалу работу: «Молодые годы Леонида Андреева» (367 стр.). В этой книге имеются письма и воспоминания, бросающие свет на детские, гимназические и студенческие годы. Исследование молодого автора порой принимает характер следствия, как, например, бестактные сообщения о гимназическом романе и последствиях его по сообщениям орловских обывателей. Кому это нужно? Слишком много места отведено и следствию о патологическом пьянстве Л. Андреева. Но факты из детства, из хроники семьи, жизнь в Орле, подробность о попытках самоубийства, о студенческой жизни, а главное, письма самого Леонида Андреева очень интересны. Они рисуют мрачный фон, большую атмосферу и тяжелую наследственность, обострившие влияния мешанско-интеллигентской среды, задыхающейся в тисках нужды.

ЧТО ЧИТАТЬ?

Леонид Андреев (1871—1919).

Собрание сочинений со вступ. статьей Рейснера — изд. «Просвещение», СПб., 1906—1916.

Рекон. прочт.: Бергамот и Гараська, Петька на даче, Ангелочек, Ложь, Рассказ о Сергее Петровиче, Жили-были, Смех, Стена, Бездна, Оригинальный человек, Мысль, Марсельеза, Жизнь Василия Фивейского, В тумане, Иуда Искарот, Елеазар, Тьма, Губернатор, Рассказ о семи повешенных, Самка Жегулев, Рассказ, который никогда не будет окончен, Красный смех, К звездам, Савва, Анатэма, Царь-голод.

БИБЛИОГРАФИЯ.

Указана в книге о Леониде Андрееве. «Две правды», В. Львова-Рогачевского. К-во «Прометей», Пет., 1914 г., стр. 214—232.

БИОГРАФИЯ И ВОСПОМИНАНИЯ.

Ф. Ф. Фидлер. Первые литературные шаги. 1911 г., стр. 27—29. Автобиографическое письмо.

Н. Н. Фатов. Молодые годы Леонида Андреева — «Земля и Фабр.». Москва, 1924 г., стр. 361.

Воспоминания М. Горького, К. Чуковского, А. Блока, Георгия Чулкова, Б. Зайцева, Н. Телешова, Евг. Замятина.

Книга о Леониде Андрееве. — Изд. Гржебина. Петерб.—Берлин, 1922 г.

КРИТИКА.

В. Фриче. Л. Андреев. Опыт характеристики. М., 1909 г.

Д. Мерзковский. В обезьяньих лапах — «Русск. Мысль», 1908 г., I.

В. Львов-Рогачевский. Леонид Андреев — изд. «Русский Книжник» — Москва, 1923 г., стр. 81.

М. Рейснер. — Леонид Андреев и его социальная идеология, опыт социологической критики, изд. Москва — Петерб. 1909 г.

Павлович. Красный смех — «Вестник Знания», 1905 г., № 7. Кранихфельд. По поводу последних произведений Леонида Андреева «Совр. Мир», 1906.

Луначарский. 1) Социальная философия и социальная мистика — «Образование», 1906. 2) В сборнике литерат. «Распад», сборник I, Спб., 1908. «Их литература».

ГЛАВА V.

После революции 1905 года.

(1906—1910 гг.).

Пробуждение злых сил уездной окурловской России. — Общественная реакция. — Улица и богема. — Уличный юмор сменяет политическую сатиру. — Новый поход против революционной интеллигенции. — Новая проповедь смирения и покаяния. — Выступление мудрого мешанца Европы. — После 1891 года — «Неделя», после 1906 года — «Русская Мысль». — «Вехи». — Уездный писатель. — Аришбашев и герой уездной окурловской России. — Мистическая струя в литературе.

Уже в октябрьские дни 1905 года самодержавное правительство вместе с Николаем II «Последним», Азефом и другими начало свой черный поход против революционной демократии. Революционному пролетариату столиц охранка и охранители противопоставили темные силы мешанской России, той окурловской России, о которой рассказывал

позднее в 1910 г. М. Горький в своей хронике «Городка Окурова». Слыше 600 погромов против интеллигенции, евреев, армян, слыше 7.000 виселиц, расправы, расстрелы, разгром революционных организаций — все это создало самую черную, самую мрачную реакцию, перед которой побледнели 80-е годы. Это были дни мертвых слов, мертвой точки, мертвой петли. «Мертвец в брачных одеждах» — Елеазар — стал символом этих мрачных дней, когда стившее мрачное прошлое вновь поднималось из могилы.

Самыми живыми произведениями этой мрачной полосы были: «Рассказ о семи повешанных» Л. Андреева, — о казни революционеров, «Не могу молчать» Л. Толстого, в котором великий старец мечтал о том, чтобы намыленная веревка захлестнула и его старческую шею, «Бытовое явление» В. Короленко, этот страшный, кровавый синодик, посвященный казненным. В своем рассказе «Сашка Жегулев» Л. Андреев пишет об этой полосе: «Вдруг стало стыдно читать газеты, в которых говорилось о казнях, расстрелах, и из каждой строчки глядела безумно-печальными глазами окровавленная, дымящаяся, горящая и истерзанная Россия». Каторжные тюрьмы становятся домами пыток, об этих застенках вспоминает в своей книге В. Войтинский («Вне жизни»). Его очерк «Смертники» нельзя читать без содрогания. Целый ряд писателей рассказывают страшные кровавые были о погромах, о человеке-зверь, который гвоздит дубиной по голове стариков, женщин и детей. В. Короленко и М. Горький не раз выступают в защиту гонимого народа с краской стыда и гнева за тех, которые именем России, именем русского народа совершают средневековые зверства и воспитывают зверя. Была одна минута, когда охранительная печать в октябрьские дни пятого года трусливо и поспешно перекрасилась. В. Розанов пишет книгу «Когда начальство ушло», Суворин, Меньшиков, Столыпин совершенно изменили свой тон в газете «Новое Время»... Это продолжалось до тех пор, пока начальство не пришло назад со своими бичами и скорпионами кровавой реакции и кровавого навета. Тогда со страниц «Нового Времени» раздался клич: «В железо социал-демократов!» И если нововременцы, ренегаты 80-х г.г. и вдохновители погромов в 1906—1910 годах, Меньшиков, Розанов, Буренин, Столыпин, Суворин, вновь по-старому раздували бешеную ненависть националистов мещанства и охранников самодержавия, то лучшие русские писатели и в эти годы боролись за человечность, и их поддерживали рабочие социал-демократы. Они боролись против звериной злобы. В документах департамента полиции приводятся выдержки из пророческого «Письма монархисту» М. Горького, напечатанного в «Будущем» Бурцева от 25 ноября 1911 г. в конце реакционного пятилетия: «Будущая революция, — писал Горький, — даже и вас, полу-зверей, поразит своей жестокостью, в которой будет много нездорового, вызванного вами из глубины зоологического в человеке. За эти пять лет вы сделали все для того, чтобы люди потеряли представление о ценности своей и чужой жизни, сделали все, чтобы разбудить в человеке зверя» («Былое», 1919 г., кн. 6).

Писатели евреи: Д. Айзман — автор чудесного рассказа «Земляки», Осипович, Юшкевич, Ан — ский (Раппорт), захлебываясь от слез, изне-

мая от скорби, пишут произведения-документы о зверствах окуровской России. В том, что они пишут, нет художественности, там плач и скрежет зубов, перед читателем проносится поистине «кровавый поток», как озаглавил Айзман одно из своих произведений. Но самое страшное — не эти казни и не эти погромы, не правительственная реакция, а *небывалая* по силе общественная реакция. И подобно тому, как в 80-е годы Г. И. Успенский заговорил о «параличе души», так наши писатели свидетельствовали о «*крахе души*», о «*роковой убыли души*», читатель и писатель переходят от красного к черному, к тому злому городу Иуды, о котором говорит Мария в драме Леонида Андреева «К звездам».

Мы знаем, Мария стяхнула с себя кошмар, зато Леонид Андреев стал осуществлять черную мечту Марии. Он стал строить город смерти и зла. Собрал туда всех уродов, калек, убийц и царем сделал Иуду. «Некто в сером», «Черные маски», корабль на «черных парусах» отбросили на творчество писателя *черную тень*.

Художника преследует тьма по пятам. Последние слова анархиста Саввы: «*Тьма идет*». Красноречивый монолог революционера-бомбиста из рассказа «Тьма» (1907 г.) сводится к формуле: «Если нашим фонариком не можем осветить всю тьму, так погасим же огни и все поползем во тьму». На собрании хулиганов в трагедии Леонида Андреева «Царь-голод» главный герой призывает подонки, этот яд и мрак современности, к бунту: «Великий мрак идет от вас, дети мои, и безнадежно трещут во мраке их жалкие огни... А пока — выполняйте понемногу из ваших нор. Черными тенями, легко крадетесь среди народа, — наслуйте, убивайте, крадите и смейтесь, смейтесь! Уже легко стало дышать и уже пахнет гарью, и свободнее выходит на улицу зверь, — *близится ночь*».

Начинается культ тела, воспевание разврата, отказ от программ, от деспотов и девизов, от идеалов и идеологии. Все это при явном поощрении правительства и темных сил. В эти годы цензура свирепствует. По словам В. Розенберга, только за три года от 1908 до 1910 исчезла почти тысяча газет и журналов. Произведения Толстого подвергались конфискации с 1906 г. 40 раз, а «сыщичий роман» за 2 года разошелся в 4.000.000 экз. Всячески поощряются романы всевозможных писателей «половиков» о всевозможных половых извращениях. Если раньше на улицах продавали политическую брошюру, то теперь всевозможные «Дневники» горничных, монахинь, проституток. Распутин явился живым символом этой отвратительной эпохи.

Мещанская обывательская улица пришла к тем заветам, которые когда-то, в конце 80-х — в начале 90-х годов, провозглашали упадочники-декаденты, боровшиеся против жизни, общественности, демократизма, против действительности, но теперь Смердяков стал декадентом, стал применять к жизни тезис «все дозволено». К чести поэтов-символистов, поэтов-декадентов нужно сказать, что лучшие из них с отвращением, с гадливостью отвернулись от своих уличных обожателей, они в эти дни реакции еще острее и больнее почувствовали злобу антиобщественную силу своих прежних заветов. Уже в 1906 г. Д. Философов пишет: «что декадентство опошлело, т.-е. ставши уличным, общедоступ-

ным, тем не менее не стало жизненным, т. е. в последнем случае демократическим, — не подлежит сомнению». Наряду с уличным декадентством воспевалось разнузданное животное. Хлынуло мутными потоками в литературу духовное босячество: представители литературной богемы, завсегдатаи литературных кабачков. Народился уличный юмор, который сменил красную революционную сатиру 1905 г. Талантливый сатирик Саша Черный жестокими и верными строками заклеил этот канкан веселой уличной сатириконской юмористики:

Ноги вверх! Выше! Выше!
 Счастлив только идиот.
 Пусть же яростней и лише
 Идиотский смех растет!

Этот идиотский смех живых трупов был куда страшнее «красного смеха» Леонида Андреева. С идиотским смехом рассказывал Василевский (Не Буква) в отвратительной книженке «Нервные люди» о том, как шпион изнасиловал святую девушку-революционерку, как высек ее, когда она хотела убить себя, и как потом легко обратил в свою веру. Это была эпидемия идиотского смеха, начиная от подлого хихиканья и кончая истерическим хохотом. Они смеялись!

Смеялась торжествующая обывательщина над повергнутым героизмом.

«Теперь, по-моему, поворотное время настало», — говорит студент Андреев в рассказе М. Арцыбашева «Тени утра», обращаясь к людям героического порыва. — «Пройдет десять, двадцать лет, и вас будут, как уродцев, рассматривать. Как это, мол, могли жить такие несамостоятельные, робкие, трусливые людишки» (II 183). Это был распад общест-венности, распад личности, распад связей с революционным коллективом. Против этого распада революционные элементы марксизма выступили с решительной борьбой. Документами этой борьбы являются два сборника под заглавием «Литературный распад» (1908-9 г.).

Если переворот превратил даже некоторых из декадентов в революционеров «на час», то поворот превратил кой-кого из попутчиков революционного пролетариата в декадентов, в героев пола, в героев тьмы и мертвой полосы.

Поворот создал неслыханный успех сборника «Вехи» (1908 г.), оплевавшего революционную интеллигенцию.

Поворот породил такие документы революционного отчаяния, как «Конь бледный» Ропшина («Русск. Мысль», 1909 г., кн. 1), «Повесть о том, чего не было» Ропшина—Бориса Савинкова («Заветы», 1912 г.), «Мертвая зыбь» О. Миртова («Русская Мысль», 1909 г.), породил такие произведения, как драма Гиппиус, Мережковского и Философова «Макс цвет» («Русская Мысль», 1907 г., XI) и рукоделье Зинаиды Гиппиус «Чортва кукла» в той же «Русской Мысли».

Журнал П. Струве, Н. Бердяева, Булгакова, Изгоева «Русская Мысль» стал собирателем всех этих документов и обличительно-проповеднических произведений. Это был крестовый поход против «господ-

ства детей», по выражению Булгакова, против героического порыва и самоотверженной борьбы.

С одной стороны, обвинители — П. Б. Струве, Булгаков, Изгоев, бывшие марксисты, с другой стороны — Ропшин, О. Миртов, Винниченко, Р. Шенталь¹⁾, свидетели и сами, прошедшие через тюрьму, ссылку и эмиграцию.

Семь смиренных прокуроров из «Вех» вручили революционной интеллигенции свой обвинительный акт, а Ропшины, Миртовы и Винниченки поспешили от лица обвиняемого, которому рот зажат, сказать свое покаянное: «да, виновен».

И судьи, и свидетели послужили делу мещанства и обывательщины, делу разъединения и одичания, делу новой проповеди малых дел.

Когда-то Ф. М. Достоевский назвал В. Белинского «тупым и смрадным явлением русской жизни»; теперь сотрудники «Вех», вышедшие из «дневника» Ф. Достоевского, из его знаменитой речи на пушкинских торжествах, призывавшей русского человека к смирению, вышедшие из «переписки» Н. Гоголя, выдвинули против революционной интеллигенции обвинения во всех семи грехах: «безличии», «безмыслии», «бессемеинности», «беспочвенности», «безрелигиозности», «безнародности», «безгосударственности». От этих всевозможных «без» не трудно было перейти к «Бесам» Ф. Достоевского.

Снова воскресли «Бесы» Достоевского и снова уверяют нас, что «легион бесов вошел в гигантское тело России и сотрясает его в конвульсиях, мучит и калечит» («Вехи», изд. II, стр. 68).

Молодежь охраняют и спасают, от «тирании гражданственности», от «гипноза общественности», от ее «принудительной монополии».

Если Антоний Вольнский, с восторгом встретивший «Вехи», призывал к «смирному сомоосуждению», то семь смиренных сотрудников «Вех» призывают «одержимую» интеллигенцию к «спасительному покаянию». Интеллигенту-герою противопоставили христианина-подвижника.

Проповедь личного самоусовершенствования переплетается с мечтой о «мудром мещанстве Европы». Эта «похвала мещанству» в статьях Галичей, Лурье, Рыкачевых и П. Струве, эта жажда «годного» человека, не героя, а дельца, практика, показывала, кто они — эти судьи, так много певшие о душе.

В 1909 году в первой книжке «Русской Мысли» была напечатана интересная статья П. Струве, в которой этот враг героически настроенной интеллигенции проповедывал «религиозное отношение к производительному процессу». Указывая, что Эртель должен был отказаться от литературы для сельского хозяйства, Струве писал: «То, что Эртель делал, было важнее и значительнее не только его литературной деятельности, но и всей литературы вообще. Сажать капусту важнее, чем писать книги, и важнее не в утилитарно-житейском, но именно в религиозном смысле». Из-под овечьей шкуры покаяния и смирения выступают слишком явно волчьи зубы «производительного процесса».

¹⁾ Виктор Стойницкий, «Вестник Европы», 1911 г., кн. I, II.

Страх перед смутой и «яростью народа» идет рука об руку с ненавистью против «героев» и с мечтой о своем Бисмарке. «Русская Мысль» 1909 — 16 годов играет роль «Недели» Абрамова.

Все это свидетельствовало о рождении новой группы мещанской интеллигенции с новым нутром и новой мещанской идеологией.

При советах съездов промышленников, горнопромышленников, нефтепромышленников, на службе у «производительного процесса», под охраной своего «Бисмарка», «на вьучке у капитализма» вырабатывалось это новое нутро нового третьего элемента. Недаром П. Струве весьма недумственно отделяет «образованную часть общества», всевозможных годных людей, от *социалистической интеллигенции*. Впрочем, он выражает надежду, на основании личного опыта, что она «*обуржуазится* в силу процесса социального приспособления». Вехисты — блестящий пример такого *приспособления*: во всех статьях вехистов, проклававших политику во имя религии, так и разит запахом капусты, так и выпирает мечта о среднем сословии и о твердой власти, так и просвечивает ненависть к социалистам.

«Будем, как обыватели!» — раздается в эти годы новый клич торжествующего мещанства, и приспособившийся обыватель процветает, а неприспособившийся уходит со сцены или топит отчаяние в мрачном и пьяном разгуле. Выразителем этой мрачной полосы на некоторое время становится Арцыбашев (род. в 1878 г.), который загубил свой талант в эти годы самоуслаждения и самоубийств. В предреволюционные годы Горький провозгласил формулу: «человек — это звучит гордо», и в 1-м сборнике «Знания» напечатал нечто вроде манифеста «Человек». В послереволюционные годы Арцыбашев выдвигает противоположные формулы: «человек от природы подл» и «противная штука человек». Он становится во главе сборников «Земля», он всячески борется против человека, он ненавидит женщину-мать, он не замечает детей, а помнит лишь одно: «от земли взят, в землю отыдеши».

Маленький уездный городок, утопающий в зелени, — с рекою, где катаются в лунные ночи на лодке, с лесом, где устраивают пикники, с монастырем, где скользят длинными, черными тенями монахи и встречаются влюбленные парочки, с бульваром, где Молочаев избивает Ланде, а Санин — Зарудина, — много раз описан и увековечен М. Арцыбашевым, этим типичным уездным писателем уездной интеллигенции из той уездной Ахтырки, где провел свое детство и отрочество автор «Саняна».

В маленьком уездном городке, «в старом доме» живут веки-вечные и доживают свой век и заживают век других хранители деловских заветов, солений, варений; в маленьком уездном городке живут родители Лизы («Тени утра»), Юрия Сварожича, мать Саняна («Санин»), мать Ланде («Смерть Ланде»), живут обыватели и мещане...

На пыльных чердаках старого дома «бродит какой-то доживающий, старый и унылый дух», а в окна этого старого дома смотрит темный и загадочный зеленый сад со светлой «зеленой прохладой». В лунную ночь говорит «тишина своим зеленым голосом».

За этот зеленый сад, которого нет в больших городах, любит художник маленький уездный город, этот «зеленый голос» природы жадно он ловит и спешит запечатлеть в своем творчестве в первые годы...

На фоне уездного городка задумывает уездный писатель своего уездного героя «Саняна» (1901 — 1907 г.г.), Наумова «У последней черты» (роман написан в 1908 — 1909 г.г. в Ахтырке).

Уездный герой уездного писателя принадлежит по склонностям, привычкам, образу жизни к городской богеме, к духовному босячеству.

«У меня были два товарища, — повествует герой рассказа «Жена» — оба художники, как и я, простые, веселые и живые люди, которых я очень любил. Прежде мы с ними *мотались из стороны в сторону*, и в жизни нашей была бесконечно разнообразная прелесть *ничем не связанной веселой богемы*» (II — 305).

В романе «Санин» имеется также очень интересный разговор: — «Ты вот тяготишься однообразием своей жизни, — говорил Санин Новикову, — а позови тебя кто-нибудь бросить все и пойти, куда глаза глядят, ты испугаешься.

— Куда? в босяки? Х-м!

— А хоть бы и в босяки» (III — 9).

Вот эти духовные босяки явились дрожками, поднявшими опару уездной России в самую мрачную реакционную эпоху санинства и наумовщины, краха души, культа тела и проповеди самоубийств.

М. П. Арцыбашев заразил санинством героев Винниченко («Честность с собой»), Ропшина («Конь бледный»), О. Миртова («Мертвая зыбь»), З. Гиппиус («Чортова кукла»). Все эти Мироны-Жоржи — Силыны — Юрии находят в духовном родстве с Санинным Арцыбашевым и Федором Карамазовым и Смердяковым Достоевского. Все они дети реакционной эпохи, дети *разгрома и распада*.

После Октябрьской революции 1917 г. Арцыбашев эмигрировал за границу. Он занял позицию резко враждебную революции 1917—21 г. А между тем, в 1906 г., одна из его книг была посвящена революции 1905 г., расправам и расстрелам. В особенности был популярен его рассказ «Кровавое пятно».

У Федора Карамазова, этого «римлянина времен упадка», было три сына: мыслитель Иван Карамазов мятущийся сладострастник Дмитрий и мечтательный ранний человеколюбец, «тихий ангел» Алеша. Был один герой — лакей Карамазовых Смердяков, сын отца Карамазовых и юрдивой Елизаветы Смердящей, темный человек, грубо и нелепо усвоивший атеистические взгляды Ивана Карамазова и пришедший к заключению: «бога нет, значит — все дозволено». Все это карамазовское семейство точно оживает в послереволюционную эпоху: Иван Карамазов переселился в Савву, Керженцева, Анатэму Леонида Андреева; Федор

Карамазов и сынок его Дмитрий бредят женщиной Арцыбашева, Смердяков царит в бульварно-богемной литературе улицы, тихий Алеша спасает и свою и читательскую души в религиозно-мечтательных романах Зинаида Гиппиус, Бориса Зайцева, О. Миртова, рисующих тишину после бури. Их произведения «Роман-царевич», «Дальний край», «Яблони цветут», помечены 1912—15 г.г., но тема всех этих романов — революция, герой — революционер после бури, идея — тишета и суетность земных общественных идеалов, необходимость выработать новое религиозное сознание и слияние с религиозно настроенным народом. Такова основная идея Ф. Достоевского, разработанная особенно подробно в его романах «Бесы» и «Братья Карамазовы». Такова же и идея Владимира Соловьева, подробно обоснованная в его религиозно-философских сочинениях. Теперь эту же идею выдвигает кружок Д. Мережковского: он сам, Зинаида Гиппиус-Мережковская и Д. Философов, в статьях, рассказах, драмах и стихах. Эту идею разрабатывает бывший марксист, горячий последователь Вл. Соловьева, публицист-философ Н. Бердяев в ряде своих книг. Все они пишут о мистической, религиозной, восточной, византийской России и о необходимости для «беспочвенной» интеллигенции слиться с ней.

Об этом пишут в новом сборнике «Вехи», об этом поют новые мистические народники-поэты — Андрей Белый (1880 г.) и Александр Блок (1880 г.). Все они противопоставляют земному социализму — новый Иерусалим, новой земле — новое небо, земному краю — дальний край, революционной заре — зарю мистическую, созиданию нового строя — сооружение мистического храма, дамо молитвы, тишины и воздыхания. Безмерная усталость, крайний упадок настроения, разочарование, жажда покоя и внутреннего просияния — таково «выражение данной минуты» в их стихах, повестях, романах и философской публицистике... О. Миртов в романе «Яблони цветут», как и в романе «Мертвая зыбь», все спорит с «неглубокими» революционерами, все старается вернуть их от земли к небесам. Обществовникам-ничилистам он пытается противопоставить «глубоких» героев, которых интересует мысль о главном: о смерти, об иной, нездешней жизни. Но в этих противопоставлениях всегда чувствуется грубая нарочитость, самое грубое навязывание мистического «выражения данной минуты». Свой яблонный сад художник живописует выражениями, взятыми у Арцыбашева с его зеленым садом, привычные беседы своих героев строит в стиле Достоевского. С яблонным садом художник хочет слить не человека-зверя Санина, а человека-богоскителя: его он заставляет строить в яблонном саду келью не под толстовской елью, а под арцыбашевской яблоней, осыпанной бледно-розовыми цветами. Утомленная душа художника, берущая понемногу и у маленького Арцыбашева, и у великого Толстого, и у пророчествующего Достоевского, жаждет тишины и зеленой прохлады, жаждет духовного просветления и успокоения «в месте светлом, месте покойном, идеже праведные упокоятся».

Сладкий, пряный, назойливый аромат кружит вам голову в последних произведениях Бориса Зайцева и в особенности в его неудачном, неладно-скроенном и на живую нитку шитом из разных лоскутьев,

романе «Дальний край», уносящим нас от этой действительности к иной действительности, от бурной эпохи к тихим религиозным настроениям.

В романе три главных героя-мужчины и три женщины — их подруги, три разные правды: правда подвига, правда радостной игры, правда любви. Степан и Клавдия, Алеша и Анна Львовна, Петя и Лизавета. Каждую главу по очереди Борис Зайцев посвящает одному из героев. Вы уже знаете, что за Алейшей следует Степан, за Степаном — Петя, и так на протяжении трехсот страниц. Самое худшее это то, что художник заблудился в трех... правдах. И хотя по своему обыкновению везет всех своих героев, каждого по очереди, в благословенную Италию для излечения, для просветления — Италия мало помогает.

Рука автора на наших глазах передвигает героев, как шахматные фигуры, переселяет их в «дальний край», в лоно Авраамово. За образом тихого Пети слишком нетрудно разглядеть лицо самого художника. Иногда роман начинает напоминать вам дневник.

В драме «Верность» художник Лялин жалуется, что писателю плохо не от ресторана, а от самого себя.

«Ищут все себя, — говорит он. — Раз написал, два, три... как-будто и довольно. Оказывается — нет. Взглянул за новую вещь — опять твое ухо выглядывает. Слова твои, поклоны, речи твои. Вот тебе и раз! Бездарность страдает, что господь не дал ей лица, а тебя от собственной физиономии мутит».

Тогда еще не был написан роман, но уже мутило Лялина, теперь его слова оправдались с поразительной очевидностью. Тут не ухо выглядывает, а весь автор с головы до ног. Но только здесь с небывалой яркостью сказалась его тревога, растерянность перед проклятыми вопросами жизни, которые выдвинула «горькая Россия» перед сладким Петей. Петя не может примкнуть ни к «беспросветному Марксу», ни к самодовольным буржуа. Когда террорист Степан спорил с либеральным помещиком — делом тихого Пети, «эти разговоры всегда вызывали в нем томительное настроение, когда хочется спорить с обеими сторонами».

Борис Зайцев все время спорит с обеими сторонами, все время путается среди трех правд.

«Петя высказал свои сомнения, как всегда, путанно и нескладно. В конце-концов, это обозлило его самого.

— Что тут говорить? — крикнула Лизавета. — Конечно, земля должна быть у крестьян, не понимаю, какую ты кислоту разводил. Ну, сказала тебе, что у крестьян, чего ж разговаривать».

Для Лизаветы все было просто: справедливо, значит — должно быть так.

Там, где Лизавета решала просто и справедливо, там Петя на протяжении всего романа «кислоту разводил», да занимался приторно-сладкими разговорами. Это тянулось долго. В конце-концов, поумирали все герои. Только Петя выживает.

Петя «не воображал уже, как своими блестящими речами раздвигает подлое зло — смертной казни. Но знал и с гордостью чувствовал, что в звание русской культуры и он положил свой — пусть скромный — камень».

Таких камней уже много принесли Д. Мережковский, О. Миртов, Зинаида Гиппиус и другие, и Борис Зайцев ничего не прибавил.

Он так же, как и другие культурные работники модернизма, попытался изобразить русскую революцию, так же, как они, забыл упомянуть главного героя приснопамятной эпохи — рабочего, но он сделал больше: он до неузнаваемости изменил лицо эпохи. Покурил ладаном, спел свое «Свете тихий», утихомирил буйных героев, заставил кого умереть, кого постареть и успокоиться, против Маркса выдвинул Владимира Соловьева, против мятежной борьбы — служение и кротость, и от революции ничего не осталось.

Художник, занятый вечно внутренним миром, изображая революцию, *прошел мимо революции*. Его личное настроение совершенно не совпало с тем общественным подъемом, о котором он говорит в своем романе.

Немощные, тихие герои Бориса Зайцева не живут, а грезят, покорно терпят, кротко приветствуют и жизнь, и смерть, благословляют любовь. И тоном чеховских героинь тихо шепчут: «Это ничего, что нам плохо, право, это ничего». Их основное настроение — печаль и твердость, темная радость и светлая грусть. Всегда они помнят, что их жизнь — «переход». Они, послушные велению автора, идут в *далекий, неизвестный край*, за долами, за горами которого скрылись уже, друзья их светлой юности, скроются они сами, *как скрывается все в подлунном мире*.

С таким похоронным настроением, с такой кроткой улыбкой увяданья подошел художник к эпохе бури и натиска. Громы и молнии он заглушил своей тишиной, кровь и огонь он прикрыл своей тихой лазурью, набатный колокол подменил погребальным звоном.

«В общем это время больше Петю угнетало, чем воодушевляло. Он чувствовал себя в кутерьме, гаме, свалке, и у него было ощущение, что его затолкают». Таким тихим Петей, которого бурные дни больше угнетают, чем воодушевляют, является сам художник в своем романе.

Даже изящный, тонкий, красочный язык его, становится вялым, бесцветным, когда художник подходит к этому времени. И чем ярче момент, тем бледнее стиль тихого Пети.

О 17-м октября нельзя без усмешки читать. Полная беспомощность! Затолкали в гаме и свалке бедного художника!

«Как всегда бывает, думали, гадали строили проекты, и все вышло по особенному и довольно удивительно».

В одно октябрьское утро Петя проснулся... подумал, что хорош бы посмотреть в газете, как дела забастовщиков, вдруг в комнату влетела Лизавета, размахивая газетным листом.

— Петя—закричала она:—ну, это что-то удивительно! Ты слышишь, конституцию дали!...

Что-то удивительное, довольно удивительное... таким языком пишет автор «Тихих зорь» и «Мифа».

Когда Петя узнал о казни Степанова, он был потрясен... Но скоро его бурная скорбь уступила место тихой грусти.

Лизавета вздохнула. Глаза ее были влажны.

— Слушай, — шепнула она ему на ухо: — закажем завтра панихиду о рабе божьем Стефане... и Алексии, — прибавила она.

— Закажем, — ответил Петя. — Непременно. «О рабах божьих Стефане и Алексии».

Роман Бориса Зайцева — это панихиды о рабах божьих, это похоронный марш на высоком кургане 1905 года, это тихая молитва тихого Пети о вечном покое.

Таким же потусторонним настроением, такой же испепеленностью и бледной немочью проникнуты книги стихов Андрея Белого (1907) и Александра Блока, учеников и последователей поэта и философа Владимира Соловьева, всю жизнь грезившего о Лучезарной, Вечно-Женственной и о нетленной порфире. Ожиданию социального переворота они противопоставляют ожидание апокалиптической жены, облученной в солнце, ожидание свидания с Прекрасной Дамой, Девой, Зарей, Кулиной, Подругой Светлою.

Рыцарю этой Прекрасной Дамы, этой небожительницы, в его «Стихах о Прекрасной Даме» все мнятся тайны грядущей встречи, свиданий близких, но мимолетных. С этого земного берега он смотрит религиозно-мечтательно на неземной берег, и ему кажется, что «очи синие, бездонные цветут на дальнем берегу». О том берегу мечтает поэт, уходя душой в туман, в смутное и несказанное... Этому отуманиванию помогает порой «Ресторанчик», «Кабачок», воспетый неоднократно тихо грезящим поэтом... Не стихи читаете вы, а слышите чей-то молитвенный шопот, сплетенный с полубредом, полупрезой отуманенного человека, который все ждет-не-дождется ее прихода, ее призыва, ее ответа; все ждет от зари до зари... ждет у алтаря с мерцающими свечами, под сводом неба, перед лицом зари, с загорающимися звездами, ждет в чадном ресторанчике и в балаганчике, и в тихом монастыре. Едва мерцают тоненькие лучики едва горшней лампы, кто-то молится, кто-то вздыхает... А у стены монастыря бродит бесшумно смерть и гасит жизни. В такой монастырь, в такую тишину, хорошо притти безнадежно больному и отойти с миром к иным берегам... Покой... Тишина... Но жить живому и сильному, любящему движению, — жить можно только в городе. Эта безнадежно-больная, символически-призрачная поэзия родилась в годы великих чаяний и белой лилией расцвела в последнее пятилетие, когда старый быт зашатался, новый еще не родился, и когда проповедники нового религиозного сознания провозглашают: «Смерть быту!» и зовут «за пределы предельного». Религиозное, апокалиптическое течение в нашей литературе и в поэзии с его «тайными оккультизма» является не случайным, и в творчестве его участвовали определенные группы, материалом им послужили определенные настроения. В атмосфере бурных годов развилось и окрепло это течение. Тот «Черный монах», который пришел к чеховскому приват-доценту Коврину, и та «Подруга Светлая», которой видение стояло над творчеством В. Соловьева, овладели воображением целых слоев, будущее которых «иль пусто, иль темно». Не забывайте, что книги безумного восторга, истерического вопля и надгробного рыдания появились в на-

чале этого десятилетия, впитавшего в себя кровь и слезы последнего восторга и последнего ужаса.

Это были годы «Красного смеха», «Призраков», «Иуды»... и «Елеазара», годы, когда встали над целой страной «безумие и ужас» Леонида Андреева на фоне виселиц, самоубийств и расстрелов. Это были годы героического подъема и безграничного отчаяния. Одни, восставшие, пели: «Это будет последний и решительный бой», другие, растерянные, одинокие, с улыбкой Пьеро, в красивой Коломбине видели черный призрак «скорого конца», «светопредставления», «последнего дня», «рокового дня», видели «смертельную опасность».

Эти другие, связанные с «заброшенным домом» прошлого, отрицали действительность, не верили событиям и не находили опоры в быте. Оставалось «небытие», оставалось бегство от действительности, и это бегство становилось заразительным по мере того, как росла реакция.

Вопторялась старая песня, не раз уже пережитая на Западе, где не раз возникали апокалипсические течения, и не раз ожидали «скорого конца» в момент гибели старой формы и рождения новой; тревога, смятение, растерянность, мистицизм в такие «роковые годы» отбрасывали свою тень и на искусство, и на развитие науки.

«Бледный рыцарь» Александра Блока и «Житель гробовой» Андрея Белого тоже рвут с действительностью, и этот разрыв находит отклик у тех, к которым подходят крылатые словечки Александра Блока: «растратченные души», «траурные души», «ржавые души».

В поэзии «скорого конца» вы увидите не только прозрачное лицо» угасающей монахини, не только утомленный, немощный, смертельно-бледный образ умирающего, с его взором неживым, а облик «отошедших» и «сожженных» групп буржуазной интеллигенции, потерявших почву под ногами среди гнилых пней и кочек, в царстве туманов и болотной дремы.

С этой проповедью отчаяния они задумали свое хождение в народ после революции 1905 г.

Прежде народу несли огонь энтузиазма, теперь ему хотели нести «пепел» перегоревших.

Свою книгу «Пепел» (1909) А. Белый начал стихотворением «Отчаянье», начал строками:

Довольно: не жди, не надейся,
Рассейся, мой бедный народ...

В своей книге «Земля в снегу» (1908) А. Блок говорит о том, что «весна не придет, и не надо».

В этих пепельно-серых и снежно-холодных стихах торжествует «житель гробовой», слышен «хрупкий хруст костей», и «смеется смехом смерть» у Белого, и поет «о вьюге без исхода» А. Блок.

Жаждет уединенная душа тишины и покоя...

И собирает «пепел», и пишет кладбищенскую книгу «Урна» А. Белый, и выпускает сборник «Ночные часы» А. Блок, уходя все дальше от светлых надежд и превращая жизнь в жалкий «Балаганчик»...

Все тлен! Все прах! Суета сует и всяческая суета...
Это поэзия *отпеванья*.

И недаром А. Белый пишет стихи:

Дьякон крикнул... Кадилом звякнул...
Упокой, господи, душу усопшего раба твоего...

Впрочем, у Александра Блока после 1907 года слышатся новые ноты... Образ мятежной России, образ грядущей новой революции все ярче и ярче вырисовывается в его поэзии.

ГЛАВА VI.

От Достоевского к Толстому.

Признаки поворотов к новым настроениям. — Возврат к жизни, обществу, к человеку. — В. Вересаев, призывающий к жизни, к художнику новой жизни Л. Толстому. — Смерть Л. Н. Толстого. — Его последние произведения. — Сборники «Слова». — Крах школы символистов. — Вячеслав Иванов — теоретик символистов. — Старейший из символистов Ф. Соллогуб.

Свою драму «Царь Голод» Леонид Андреев заканчивал в 1907 г. пророческой картиной: безграничное поле усеяно трупами голодных рабочих, папавших в бою. Но над этим мертвым полем встает и несетя грозный шопот: «Мы еще придем! Мы еще придем! Горе победителям!»

В 1917 году *они пришли!* Но еще за несколько лет до войны 1914 года начинается пробуждение и оживление, идущее снизу и отражающееся в верхнем культурном слое. Живое начинает настойчиво вытеснять мертвечину, действительность начинает оттеснять «гроба тайны роковые», всевозможные «навы чары». Поворот обозначился вскоре после 1912 года, после ленского расстрела, который потряс Россию, как 9-е января 1905 года. Реакционное пятилетие 1906 — 1911 г. пришло к концу. Завоевания революции 1905 г. начинали приносить свои плоды.

В 1913 году на выставке печати приводились любопытные данные, говорящие в высшей степени красноречиво о победе жизни над призраками. Если в реакционное пятилетие книги религиозно-мистического содержания, посвященные всевозможным замогильным вопросам и тайнам оккультизма, достигали свыше 1000 названий, к 1912 г. это число упало до нескольких десятков.

Это оживление идет рука об руку со сплочением демократии. Об этом сплочении свидетельствует необычайный рост кооперации в деревнях и городах, к 1913 г. сплотившей свыше 7.000.000, об этом сплочении свидетельствуют бодрый и живой съезд учителей и волнения молодежи после толстовских дней, новые газеты, журналы, новые книги и, наконец, выступления рабочих, смелые, решительные, яркие и серьезные в целом ряде съездов и использование передовым слоем рабочих всяких возможностей для сплочения.

Все громче и громче начинает звучать призыв к жизни, к обществу, к демократии, все заметнее в литературе поворот мрачного гения Достоевского к светлому жизнелюбу Л. Н. Толстому.

Даже в самые мрачные годы послереволюционной реакции грозный шопот «мы еще придем» не умолкал ни на минуту... В 1881—1882 г.г. легко было вырубить гордую пальму и вырвать *горсточку героев*, — теперь никакими силами нельзя было затоптать движение масс, ибо горела почва, на которой покоилось старое.

Кроме того, революция 1905 года всколыхнула самые широкие массы, разбудила уездную, деревенскую Россию. В то время, как правительство вместе со своими стражниками пыталось вызвать темные силы темной России, работа сознания шла с чрезвычайным напряжением. Прав был Максим Горький, когда в 1909 г. свою повесть «Лето» закончил пророческими словами: «С праздником, русский народ, поздравляю! С воскресением, милый!»

Мы уже писали, что после 1906 г. явился властителем дум, точно воскресший, Достоевский с его карамазовщиной. Писатели, порвавшие с коллективом, отражали общественный распад, опустошенность души, уныние, предательство, презрение к общественной жизни, звали к последнему ужасу, последней заповеди, последней черте, к тому берегу, к *мистической заре, в дальний край*.

В ответ на это Вересаев стремится найти порванную связь человека с конкретным, многогранным и многокрасочным миром, ищет путей к живой жизни, к покорению тела — хозяина человеческой души, к оживлению инстинкта жизни, стремится перевернуть «хозяина» лицом к солнцу. Вместе со старым поколением марксистов писатель-общественник стоит на своем посту. Повесть «К жизни» написана в 1908 г. и напечатана в «Современном Мире».

Это произведение написано в виде отрывочных записок, которые ведет революционер, социал-демократ Чердынцев уже после декабрьских дней. Повесть схематична, местами переходит в публицистику, полна скудно-разнообразных рассуждений. Следы творческого утомления ослабляют призыв к новой жизни. И, несмотря на все эти недостатки, читается она с огромным интересом.

И в этой повести писатель *продолжает великое дело русской литературы*, дело поколения девяностых годов.

Тот, кто прочтет непосредственно за этой повестью исследование Вересаева о Толстом и Достоевском (1910 г. «Совр. Мир»), тот сразу поймет, что Вересаев пришел к своим выводам, *преодолев Достоевского и возлюбив Л. Толстого*.

От формулы — «человек проклят» он зовет не к толстовству, а к *Толстоству* с его формулой — «да здравствует весь мир!»

Писатель, оставшийся холодным к Толстому-проповеднику, Толстому-дяде Ероще, всей душой отдается Толстому-художнику. Толстому-дяде Ероще, который неотделим от природы, который способен «пьянеть» и «ошалевать» от жизни.

Перед героем повести «К жизни» Чердынцевым, как и перед самим художником, проходят две группы людей: один с мутной душой, «с гнилью в крови», как нищий духом Алеша, декадентка, эстетка Катра, истерик Иринарх. У всех у них ослаблен инстинкт жизни, *живут они логжикой, а не нутром, оторваны от мира, природы, людей. от*

живой жизни. Другие, как рабочий дядя Белый, рабочий Мороз, старик Степан, выросший в деревне среди живых существ, мальчик Гаврик, выздоравливающий под лучами солнца, — все они испытывают «изнутри идущую радость», все они проходят перед Чердынцевым, осязаемые радостью и светом, с лицами, светящимися любовью к жизни, несмотря на ужасы действительности.

Душевное состояние людей с гнилью в крови освещает для Вересаева творчество Достоевского, художника, слепого к природе, к пейзажу, художника, герой которого — одинокий городской человек и живущий в одиночку. Этот человек тоже слеп на все живое — его стела идея. Его жизнь — это подвижничество во «имя дьявола». Его душа, душа уединившегося, забывшегося в угол, разбита на куски, и каждый кусок одинок. «Жизнебессильные души» таких одиночек судорожно цепляются за призрак жизни. Но это цепляние ничего не имеет общего с несокрушимостью жизненного инстинкта. Для них человек проклят, и все окрашено в «желто-тусклый», «мертвенный цвет». Их религия — лазарет, их бог — костыль, за который в отчаянии хватается увечный человек. Они живут логжикой, а «вечный праздник природы, вечно тайная, но близкая человеку жизнь познается каким-то особым путем, неразумным». Жизненный инстинкт у Достоевского спит, отсюда мертвенная слепота к природе, которой нет в его творчестве.

Эти переживания Достоевского и эти основные черты его творчества объяснили Вересаеву настроения и переживания тоскующих, истеричных, отчаявшихся людей.

От этих рабов развинченной нервной системы идет художник к тем, кто полон идущей изнутри радостью.

Радостное творчество Толстого, — эта *Ясная Поляна* русской литературы, — объясняет Вересаеву таких людей. Толстой всегда оставался ребенком, с радостной свежестью чувства он творил свой мир. Жизнь полюбил он и мир, и «клеящие листочки» нутром и червом.

Наташа у Толстого *«жизнью живет, а не добром»* и следует таинственно-радостному зову, звучащему в душе. В творчестве Толстого Вересаев видит «живое ощущение связи с общей жизнью». Если Достоевский говорит: «помни о смерти!», то Толстой — «помни о жизни!»; у Толстого смерть попирается не смертью, а жизнью; бог Толстого — не лазарет, а — жизнь единая, проникающая человека насквозь. «Будет жизнь, будет добро, будет бог».

Ощущение единства с целым, связь с миром, с природой, с людьми, любовь, наполняющая все существо, — вот что находит Вересаев в творчестве Толстого, и вот что легло в основу его повести «К жизни» и его книги «Живая жизнь», тесно связанной с повестью.

Торжество новых настроений в литературе послужило одно чрезвычайно событие, всколыхнувшее не только Россию, но и весь мир. В ночь с 27-го на 28-е октября 1910 года ушел из старого барского поместья Л. Н. Толстой, гениальный художник старого барства. Уходя, он пишет два письма-документа. Одно письмо крестьянину Новикову: «Михаил Петрович! В связи с тем, что я говорил вам перед вашим уходом, обращаю к вам еще со следующей просьбой: если бы действительно

случилось то, чтобы я к вам приехал, то не могли бы вы найти мне у вас в деревне хотя бы самую маленькую, но отдельную и теплую хату, так что вас с семьей я стеснял бы самое короткое время...» Другое письмо Толстой пишет своей жене Софье Андреевне, с которой прожил вместе 48 лет: «Отъезд мой огорчит тебя, сожалее об этом, но пойми и поверь, что я не могу поступить иначе. Положение мое в доме становится, стало невыносимым. Кроме всего другого, я не могу больше жить в тех условиях роскоши, в которых жию, и делаю то, что обыкновенно делают старики моего возраста, — уходят из мирской жизни, чтобы жить в уединении и тиши последние годы своей жизни...» Восьмидесятилетний старец захотел перевернуть свою жизнь и построить ее согласно своему учению. 7-го ноября Толстого уже не стало. Он ушел не только из Ясной Поляны, а совсем из жизни, которая была для него тоже ясной поляной. Но его уход, его жизнь, его последние произведения, появившиеся после смерти: «Отец Сергий», «Дьявол», «Хаджи-Мурат», «После бала» произвели потрясающее впечатление на всю страну, — и на старых, и на молодых. Духовенство отказывалось хоронить его, как отлученного от церкви, попы, пресмыкавшиеся перед Распутиным, проклинали Льва Толстого, но вокруг его могилы сплотилось все живое и не о смерти говорила страна, а о жизни. Толстого провожала вся страна, весь народ, и уже росла о великом учителе жизни легенда. И властно захватывает вместе с пробуждающейся жизнью великий завет Толстого-художника, завет всего его творчества — «Да здравствует жизнь!». Рассказывают, что однажды Лев Николаевич шел к станции, по дороге на снегу он увидел написанные каким-то хулиганом ругательства, он стер и написал: «Братья, любите друг друга...» Казалось, что и теперь этот ушедший из мира великий учитель продолжал свое дело, великое дело любви. Каждым новым своим произведением, приходившим после его смерти, в 1911—12 г.г., он точно стирал грязный налет, «всякие гадости», которые поторопились написать в годы распада в русскую литературу опустошенные и перегоревшие души.

Возврат к быту, к жизни, к природе, стремление подвести итоги недавнему революционному прошлому, заглянуть в лицо будущему — вот что бросается в глаза при знакомстве с новыми сборниками, выходящими в 1912—1913 г.г. На первом месте сборники «Слово» — «Книгоизд. Писателей» в Москве. На их обложке рядом с именами нам хорошо знакомых «знаниевцев» — Вересаева, Бунина, Телешова — мы видим имена Б. Зайцева, Ал. Толстого, Ив. Шмелева, Сергеева-Ценского, Тренева. Ничего антижизненного, ничего антиобщественного, ничего антихудожественного — вот те требования, которые предъявляет новая группа своим сочленам. Редакция «Слова» продолжает живое дело «Знания», но шире ставит свои задачи и терпимей относится к разным оттенкам. В сущности, «Первый Сборник» «Слова», изданный в Москве, является как бы продолжением дела, уже начатого в 1912 г. в Петербурге. Там группа писателей московской и петербургской образовала товарищество и выпустила свой «Первый Сборник». Там выступили Вересаев с переводами из «Гомеровских Гимнов», Сергеев-Ценский с «Медвеженком», Шмелев с «Пугливой тишиной», А. Толстой с «Хро-

мым барином», Ив. Бунин с «Ночным разговором», В. Брюсов и А. Федоров со стихами.

Если в сборниках «Знания» манифестом считается «Человек» М. Горького, то в «Первом Сборнике» (1912) таким манифестом является гимн, переведенный Вересаевым и обращенный «К Пану». Когда нимфа Дриопа родила Гермесу, который пас в Аркадии коз, шумного, смешливого сына с козлиными ногами и рогами, «покатились со смеху боги, больше же прочих бессмертных Вакхей-Дионис был утешен». Правда, мать «ахнула» и, бросив дитя, убежала, но Гермес благодетельный рад был душой, глядя на милого сына. «Всех порадовал мальчик — и назвали мальчика Паном».

«Радуйся также и сам ты, владыка! Молось тебе песней», — обращался поэт к Пану.

Вересаев пытается наметить тип аполлоновского жизнеотношения не в толковании Ф. Ницше, а в толковании Гомера и Архелоха. Для древнего эллина земля была полна жизни и красоты. Жизнь была прекрасна и божественна, — «не покров жизни, а жизнь сама».

«Только выражением переполнявшей душу эллина жизни и были его прекрасные боги».

Целым рядом прекрасных отрывков Вересаев доказывает, что древние бодрую стойкость противопоставили мрачному року, они учили познать «ритм, что в жизни человеческой скрыт».

«Мрачное понимание жизни чудесным образом совмещалось в них с радостно-светлым отношением к ней».

В этих строках — манифест сборника «Слово».

Все, что вошло в этот сборник, освещено радостной улыбкой, оживлено связью с Паном, с природой, согрето любовью к человеку, жаждой найти и увидеть, подобно Одиссею, свою Итаку во что бы то ни стало и «судьбе вопреки».

Уже в своей повести «К жизни» Вересаев вложил в уста социалиста Чердынцева замечание: «теперь идет художник с преобладанием инстинкта над жизнью». И разве он, художник, не был глубоко прав? Читатель устал от Керженцева (Леонида Андреева) с его извивающейся, как змея, мыслью, с его противоположными доводами. Любимыми писателями становятся Кнут Гамсун, Джек Лондон, Ромэн Роллан, Уитмэн, Верхарн, а из русских — Куприн, Шмелев, Ценский, Тренин, Никандров, Алексей Толстой и снова Максим Горький. Все они стоят лицом к жизни, а не к смерти, к Льву Толстому, а не к Достоевскому. Все они сильны инстинктом жизни, а не отвлеченною мыслью.

Крах школы символистов также свидетельствует о победе жизни и общечеловечности.

Декадентам-себялюбцам, провозглашавшим: «никому не сочувствуй, сам же себя люби беспрдельно... поклоняйся искусству, только ему, безраздельно, бесцельно», уже революция 1905 года нанесла первый удар.

Революционная демократия в эти дни влекла к себе проповедников себялюбия, безстрастия, еще не так давно певших: «родину я ненавижу», «я ненавижу человечество», «о, если б не видать людей».

Жалкими, пустыми и ничтожными казались гордые, пренебрежительные, сверхчеловеческие словечки теперь, перед лицом момента, когда человек был прекрасен, как никогда, в своем героическом самозабвении и в своей слиянности с героической массой. Революционная волна снесла все эти кельи и это келейное творчество, как морской прилив сносит жалкие кабинки, построенные в тихую погоду у самого синего моря. Хорошо было уходить в свою раковину, в свое одиночество в мертвые годы реакции, в 80-е годы—годы распыленности и распада, но мучительна была «тесная субъективность» в те дни, когда в огне и буре рождалась новая жизнь при творческом участии миллионов. Если в конце 80-х годов поэт Минский «цепи старые свергает, молитвы новые поет», то теперь тот же поэт песни новые заменяет песнями новейшими. Этот поэт-символист становится редактором большевистской газеты в Петербурге, становится мистическим марксистом и пишет песню вроде революционного гимна, где каждое четверостишие кончается припевом: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!». Ф. Сологуб-Тетерников, воспевший одинокого человека, пишет красивые стихи и сказочки, посвященные новому моменту. Сологуб становится певцом толпы.

Соборный звон услышал я,
Охвачен трепетным сматаньем,
Покинув тесный святлащ,
Спешу к проснувшимся селеньям,
Твержу: «Товарищи — я ваш!»

Тот же соборный звон заставляет К. Бальмонта написать: «Хочу быть со многими, хочу быть многими»—и выпустить книгу, запрещенную цензурой («Белые зарницы»).

Тот же соборный звон заставляет его переводить стихи гениального поэта-плотника Уитмэна. В предисловии к своей книге «Уотт Уитмэн» он пишет, что часть перевода он сделал «в осенней Москве 1905 г. под непрекращающуюся музыку ружейных залпов», наконец, тот же поэт слагает свои гимны «Рабочему», «Песни мстителя», «Клеймит» «твойник насилия» и так клеймит, что вынужден эмигрировать на несколько лет за границу. Бесстрастный поэт-мастер Валерий Брюсов с восторгом восклицает: «Славлю я буйство твоих своеволий, толпа», воспеваet мятежную толпу мятежного города, становится певцом борьбы современности и переводчиком революционной поэзии Эмиля Верхарна. В 1905 году он выпускает книгу «Стихи о современности». Наиболее резкую перемену пережил в эти годы Д. Мережковский. В своей статье о нем критик из журнала «Аполлон» объясняет его отпадение от прошлого, его «утрату» тем, что «страшные дни революции беспощадно запретили ему заниматься тем смакованием бесплодных и утонченных вычур жизни, которые раньше наполняли его досуги».

Что же произошло? Совершился поворот от единения к одиночию, от небытия к событиям, от безнародности к народности. Поэт-эхо пытается стать поэтом-глашателем.

Декадентство потеряло почву под ногами в 1904—1905 г. Начавшаяся реакция, как это ни странно, продолжала дело революции, а начавшееся после 1910 года новое оживление завершило работу 1905 года.

Крайнему индивидуализму декадентов-символистов противопоставляется единение соборного символизма. Теоретиком соборных символистов является Вячеслав Иванов.

Этот образованнейший и культурнейший из русских писателей—«Фауст нашего века», по крылатому слову Андрея Белого, занял центральное место в кругах символистов и писателей, интересовавшихся религиозно-философскими проблемами. Он родился 16-го февраля 1866 г., а первую книгу стихов выпустил в 1903 г. («Кормчие звезды»), т.-е. когда ему было около 40 лет. С 1886 г. он оставил московский университет и в течение 15 лет работал над вопросами истории, классической филологии, религиозных культов. «Годы странствования» созидали в нем утонченнейшего эрудита. Берлин, Париж, Лондон, Рим, Палестина, Каир, Александрия, Афины... Момзен, Ф. Ницше, В. Соловьев, Новалис—эллинизм, византизм и славянство—таковы его пути и перепутья. Уже в 1904 году поэты «русской школы символистов», сотрудники «Весов», «Мира Искусства», «Нового Пути» и «Вопросов Жизни» признали его своим, «настоящим». Его труд «Эллинская религия страдающего бога», над которым он работал многие годы, между прочим, целый год специально в Афинах, появляется в журналах «Новый Путь» и «Вопросы Жизни» (1905). Это было преодоление Ф. Ницше, создавшего знаменитую книгу «Происхождение трагедии».

От 1904 до 1913 г. выходят его книги стихов: «Прозрачность» (1904), две части «Cor Ardens» (1911—1913), трагедии «Тантал», «Дети Прометея», сборники блестящих критических статей «По звездам», «Родное и вселенское», «Борозды и межки».

В книге VIII «Литературы XX века», под редакцией С. А. Венгрова, напечатана интереснейшая поэтиология этого блестящего эрудита и ряд статей о нем: Николая Бердяева («Ивановские среды»), проф. Ф. Зелинского, изящного эллиниста, и Андрея Белого, поэта, беллетриста и критика.

По утверждению А. Белого «антиномии» нашего времени переkreщены в Вячеславе Иванове: он являет собою сочетание даров: мистик, лирик, филолог, философ, профессор, новатор, утонченный скептик.

Поэт-филолог, писавший на разных языках,—по латыни, по-гречески, по-немецки, обогативший поэзию метрами Алкея, Сафо и размерами древних хоров, создал свой особый, первозданный язык, вернул поэзию к древнейшим истокам русского языка.

В своей рассудочной поэзии он преодолел сверхчеловека Ницше и пришел к началу соборности, возвещенному В. Соловьевым. Недаром уже в первом сборнике «Кормчие Звезды» свое лучшее стихотворение «Красота» он посвящает Владимиру Соловьеву, недаром в своей автобиографии он рассказывает, как еще за границей, в 80-е годы, он принялся изучать В. Соловьева и Хомякова. В 1895 году его стихи попали к В. Соловьеву и под его влиянием В. Иванов стал их печатать. «С тех пор,—пишет поэт,—в течение нескольких лет я имел с ним важные для меня свиданья всякий раз, как приезжал в Россию. Он был и покровителем моей музыки, и исповедником моего сердца».

Этот поэт для немногих эрудитов-читателей осенью 1905 г., в дни революции, открыл у себя в башне на Таврической, вместе со своей талантливой подружкой поэтессой Лидией Дмитриевной Зиновьевой-Аннибал, собрания по средам. Эти «Ивановские среды», на которые собирались блестящие представители искусства и науки, продолжались три года и заняли заметное место в истории группы символистов.

На этих средах председательствовал Н. Бердяев, но душой был В. Иванов, а музой-вдохновительницей—Зиновьева-Аннибал, которая была в жизни поэта философа «могучей весенней дионисийской грозой».

На ивановских средах бывали: Андрей Белый, Ф. Зелинский, А. Луначарский, В. Каратыгин, Н. Котляревский, Е. Аничков, М. Волошин, Мейерхольд, Ф. Сологуб, С. Городецкий, М. Кузьмин, Ремизов, Карташов, Блок, Философов, Мережковский, Гиппиус, В. Розанов, Сомов, Бакст, Добужинский и др. «В этих беседах,—пишет председатель сред Н. Бердяев,—мы не чувствовали себя оторванными от жизни. В них чувствовалась стихия, расковывающая и освобождающая». Поэзия В. Иванова, ивановские среды нанесли декадентству, упадочничеству, крайнему индивидуализму тяжелейший удар.

Они ускорили дело революции 1905 года, выдвинувшей на первый план революционный коллектив. После разгрома революции начался «конец группы символистов», как школы.

В то время, как улица кричала о триумфе модернизма, о победе декадентов-символистов, их школа погибала. Об этом пишут их же журналы: «Весь», «Золотое Руно», «Перевал», «Аполлон». Три первые погибли. «Весь» прекращается в 1909 году. «Аполлон» переходит из лагеря символистов, не приемлющих мира, в лагерь поэтов-вещелобов, захотевших по следам Адама принять мир, уйти от символов, призраков в мир живой природы, пожелавших «земной красе пропеть хвалы». Вчерашние символисты, ученики Бальмонта и Брюсова, Сергей Городецкий и Гумилев смеются над «промотавшимся папашей» точно сыновья над Ноем.

Учителя тоже растеряны. Валерий Брюсов (Бакулин) в 1907 г., в 9-й кн. «Весов», заявляет: «Декадентство дифференцируется, вернее, умирает». А. Белый в «Манифесте оскорбителям» клеймит блудников и подражателей. Зин. Гиппиус пишет о «косяках молодых, кидаящихся в болото, на дне которого происходит отвратительная, страшная и смешная пляска». Бальмонт жалуется на «мутную осень». А Блок решает вопрос: «Быть или не быть символизму». Д. Мережковский обвиняет в «Русском Слове» (1910 г., 14 сент.) своих присных в том, что они трагедию подменили балаганчиком, свободу превратили в картонную невесту, революцию считают общим местом и являются жертвами всевозможных вывертов, неясностей и двусмысленностей.

В начале 90-х годов поэт Коневской воспел знаменитую Джиоконду Леонардо-да Винчи, как символ, воплотивший и да, и нет.

Двусмысленная, загадочная, усмехающаяся красота Джиоконды Монны Лизы, в душе которой бог с дьяволом борются, идеал Содома с идеалом Мадонны, влекла и отравляла декадентство, расцветшее

в России на грани двух эпох. Через 15 лет мы видим огромную перемену.

В «Русском Слове», в 1910 г., в рождественском номере, Д. С. Мережковский печатал тоже своеобразный манифест и тоже посвященье, только иной героине: «Не-Джиоконде», не двусмысленной улыбке ее, где «смешаны добро и зло»:

И я Джиокондовой загадкой
 Был соблазнен,—но то прошло.
 Я всех обманов нетаинственность.
 Тщету измен разоблачил;
 Я не раздвоенность — единственность
 И простоту благословил.
 Я рад тому, что ложью зыбкою
 Не будет ваше «нет» и «да»,
 И мне Джиокондовою улыбкою
 Не улыбнетесь никогда.

Загадочная, символически-расплывчатая улыбка Джиоконды, тайма ее холодных, насмешливых глаз уже не прельщает вчерашних поклонников Д. С. Мережковского и Ф. Сологуба. Еще раньше М. Кузьмину захотелось ясности («кляризма»), определенности и простоты в поэзии. Валерий Брюсов становится пушкинистом.

Отраву Джиокондовой улыбки, прославляющей и господя, и дьявола, видит Д. Мережковский в том «самоубийственном одиночестве», которого так хотел и которое так воспевал символизм.

Свою лекцию о Ф. Тютчеве—Д. Мережковский, основатель школы символистов, превращает в какое-то всенародное покаяние, и даже эпидемию самоубийств ставит в вину символизму. «Самоубийство и самоубийственное одиночество,—говорил он,—такое же бытовое явление, как смертная казнь. Кто это сделал?.. Русские декаденты — Сологуб, Бальмонт, Блок, Брюсов, З. Гиппиус? Да, они, но через них — Тютчев».

Когда свой же и старейший из своих Ф. Сологуб-Тетерников (1863 г.) стал упрекать собрата в восстании на самого себя, Д. Мережковский отвечал: «Вы правы: мое восстание на Сологуба есть восстание на Леонардо-да-Винчи, на Джиоконду, на Тютчева, т. е. на все, что я любил и сейчас люблю. Если я на себя восстал, то и на вас».

Это восстание связано с крахом школы символистов, просуществовавшей свыше 25 лет. Зародился символизм и был взлелеян в издательствах «Скорпион» и «Гриф», в журналах «Весь», «Золотое Руно», «Новый Путь». Дворянскую интеллигенцию сменили Рябушинские, Руквишниковы, Морозовы,—представители буржуазной, утонченной, упадочной, нервной, истеричной, пресыщенной интеллигенции. Их поэты посвятили силы работе над формой, над стихом, над словом и над сочетанием слов и букв, над музыкой стиха, над оттенком, над «еле заметным дрожанием струн»... Эту огромную работу они оставили в наследие новым школам, новым поколениям. В 1910 г., в «Аполлоне» за май, вождь и авторитетный теоретик среди поэтов, Вячеслав Иванов, в статье «Заветы символизма» доказывает, что символизм не хотел и не мог быть

только искусством. Для В. И. символизм — мировоззрение, ему вторит через месяц сам же А. Блок в статье «О современном состоянии русского символизма». Ему надоело быть эстетом и стилистом. Он требует, чтобы поэт-символист стал пророком и отказался от старых грехов символизма. В девятой книжке того же «Аполлона» на защиту «грехов» выступил Валерий Брюсов в статье «О речи рабской, в защиту поэзии». «Вячеслав Иванов,—писал Брюсов,—может указывать в будущем символисту какие угодно цели, а его Бэдекер (так назвал себя сам Блок)—пути к этим целям, но они не в праве и не в силах изменить то, что было, как это им ни досадно, но символизм хотел быть и всегда был только искусством... Символизм есть метод искусства, осознанный в той школе, которая получила название «символической»... Неужели после того, как искусство заставляли служить науке и обществу, теперь его будут заставлять служить религии? Дайте ему, наконец, свободу!».

Валерий Брюсов гневался, а жизнь неслась мимо него. Школа отслужила уже и утвердила прием.

Теперь жизнь требовала большего, она требовала ответа на проклятые вопросы, она вновь выдвигала идею социальности, она требовала утверждения жизни и притяия мира, а группа символистов почила в бозе вместе с Достоевщиной, и сами символисты—Некрасова поставили выше своего учителя Тютчева. Но, умирая, как школа, как объединение единомышленников, группа символистов оставила в русской литературе огромное наследство в области формы, в области техники стиха, в области теории новой поэтической прозы, в области приемов воздействия на читателя.

Андрей Белый явился гениальным исследователем ритмов и метроз русской поэзии и в своей книге «Символизм» выдвинул новую теорию исследования музыки стиха. Но главная заслуга Андрея Белого состоит в том, что он явился искателем законов новой поэтической прозы. Желая однако разрушить границы между стихом и художественной прозой, он пришел к крайностям и показал на собственном примере, что этих границ «не преи́деши».

После Гоголя, великого мастера в области ритма, художника-поэта, который бессознательно упивался звучностью и ритмом поэтической прозы, Андрей Белый первый поставил сознательно себе задачу уловить новый стихийный ритм и передать его в своей поэтической прозе. Вечный экспериментатор произвел новый эксперимент.

Его исходное положение: «*между поэзией и художественной прозой нет границы*», признаки поэтической и прозаической речи одни: тут и там те же образы; тут и там те же встречаются нас фигуры и тропы; размеренность характеризует хорошую прозу; а эта размеренность приближается у лучших прозаиков к определенному размеру, называемому метром; размеренность внутренняя, «ритм или лад» характеризует хорошую прозу¹⁾. Образцом художественной прозы для Андрея

Белого является проза Н. В. Гоголя с его ассонансами, аллитерациями, с его оригинальными тропами, с его изумительной ритмичностью.

«Нет прозы в прозе великих художников слова»,—учит Андрей Белый.

Уже в своих юношеских «Симфониях», Андрей Белый неудачно пытался дать образец новой прозы: слишком чувствовались в этих опытах первые пробы пера. Но в фундаментальных романах «Серебряный голубь», «Петербург» в изыщной автобиографической повести «Котик Летаев» художник-мастер овладел прозой, как труднейшей формой поэзии. В этих произведениях, навеянных Гоголем и Достоевским, поэт еще не переступает границы художественной прозы.

Всегда легко поддающийся настроению, всегда взволнованный, всегда мятущийся, всегда захваченный вихрем идей, вихрем событий,—этот художник с душою звучащей показал, какие огромные опасности для художественной прозы таится в его поэтической прозе. Вечное экспериментаторство, вечные тайны «окультизма», вечный «ток темнот», как густые туманы, скрывают от нас этот ослепительно-радостный восход таланта, а ритмомания, тончайшие изыскания превращают в грубейшие нарушения законов прозы.

Перед художественной прозой поставлена труднейшая задача. Поэзия широкой волной ворвалась в мастерскую художника, и художник, корреспондент жизни, становится взыскательным мастером, работающим над поэтизацией своего стиля в эпоху расцвета поэзии.

Прав Белый—«писать этой прозой труднее, чем стихами».

«Плачевны рассказы, романы и повести, скроенные из кое-как сложенных строк, аритмичных и долных толчков и ухабов, где жесты души не передаются фигурами речи, где мир ярких образов, не процветая тончайшими тропами, остается сокрытым в невысказанной глубине душевного содержания»,—так пишет символист-художник Андрей Белый. Но тот же Андрей Белый, который поставил труднейшие задачи перед художником, творцом поэтической прозы, явился жертвой своих ритмических экспериментов. Он мешал своему творчеству. Ему нужны сапоги-скороходы для того, чтобы переноситься по обширным пространствам, а он заковывает себя в испанские сапоги и часто превращает свои попытки создания утонченного александрийского стиля в сплошную пытку. Он публично жаловался после чтения одного из отрывков, что *искусственность* стиля мешает ему развернуть богатейший материал. Эта же исхищенность стиля часто мучительна для читателя. Андрей Белый не сумел во-время остановиться; он закружился в своей ритмомании,—он в позднейших произведениях переступил через край. В своей прозе без прозы он разрушил грань между мерной стихотворной речью и художественной прозой, скрытый ритм он заменил явным, назойливым, утомительным. Красоту исказили гримасы, у прозы началась пляска святого Витта и поэт, который породил пышную поэтическую прозу—и убил ее, ибо довел до абсурда. После «пируэтов» Андрея Белого мучительно захотелось простоты, но он помог нам понять огромное мастерство Пушкина и Гоголя в их прозе.

¹⁾ Гор. Моск. Пролет. Культ 1919, книга IV—Художественная проза, 49. Андрей Белый.

В лице переводчика Эврипида, покойного Иннокентия Анненского, в лице Андрея Белого, Вячеслава Иванова группа символистов выдвинула блестящих теоретиков символизма. Выступив во второй период, когда революционная общественность сменила упадочный крайний индивидуализм, эти теоретики выдвигают идею *соборности*. Келейному творчеству противопоставляют жизнь хора, с которым вместе выступают певцы-корифеи.

После 1910 года группа символистов, собравшая вокруг себя множество талантливых молодых поэтов, начинает распадаться. Сплоченность кружковая, помогавшая группе пробивать дорогу в первое десятилетие, уже превращается в оковы. Аудитория завоевана, да и начало, положенное в основу работы первых символистов, — преклонение перед формой, уже не удовлетворяет таких искренних, идейных, таких религиозно настроенных поэтов, как Александр Блок, Андрей Белый и Вячеслав Иванов. Бесстрастный поэт-стилист, крайний индивидуалист, упадочник, эстет, влюбленный в «ток темнот», в двусмысленную улыбку Джиоконды с ее и «да» и «нет», уступает место поэту-пророку, страстному апостолу соборности, приемлющему великие завоевания революции 1905 и 1917 года. В настоящее время группы символистов нет, но блестящие первенцы того движения продолжают работать. Из «дерзких» детей Бальмонт и Валерий Брюсов становятся классиками символизма, причем Валерий Брюсов при праздновании своего юбилея (в 1923) решительно отмежевывается от символизма, хотя и явился одним из его основателей и обоснователей. Этим классиков символизма уже нельзя не знать, как нельзя не знать романа «Мелкий бес» Сологуба или его неуловимых стихов, похожих на лунную песню без слов, как нельзя не знать первой книги Александра Блока или романов Андрея Белого, или стихов и статей о символизме Вячеслава Иванова.

Для развития русской литературы все эти поэты сделали не меньше, чем пушкинская плеяда в 20-х годах 19-го века. Они расширили область литературы, обогатили ее новыми средствами и приемами.

Старейшим из символистов-декадентов является Ф. Сологуб. В 1923 г. Ф. Сологуб отпраздновал сорокалетний юбилей своей литературной деятельности, которую он начал напечатанием своего стихотворения в журнальчике «Весна» в 1884 г.

Любопытно отметить, что этот утонченнейший из поэтов происходит из семьи чисто пролетарской. Отец Федора Кузьмича Тетерникова (Федора Сологуба), родившегося 17 февраля 1863 г. — петербургский ремесленник, портной, родом из Полтавской губ. Мать крестьянка. По смерти мужа в 1867 г. мать будущего поэта служила прислугой, прачкой. По смерти матери в 1874 г. мальчик растет в семье Агаловых, людей очень интеллигентных, культурных, увлекавшихся музыкой. Это увлечение передавалось и Ф. К. Сологубу. Десятилетнему мальчику посчастливилось слушать Патти. Дружеское отношение с семьей Агаловых у него продолжалось до 1882 г. В той же семье, оказавшей на его развитие и вкус решающее влияние, Ф. К. увлекается ярко фантастическими романами. С детства он живет двойной жизнью, видит два мира — господ и слуг. По окончании учительского испытания в 1882 г.

он с 19 лет учителем в Крестцах. Новг. губ. В Крестцах он прожил 3 года и отразил уездную, тусклую неприятную жизнь в эту эпоху в романе «Тяжелые сны». После Крестцов он проводит 4 года в В.-Луках. Здесь провинциальный быт дает ему материал для романа «Мелкий бес». В этом романе многие образы взяты с натуры. В 1899 г. Ф. К. переводится в Вытегру, в учительскую семинарию. Много занимается поэзией, переводит музыкальнейшего из символистов Верлена. В 1891 г. знакомится в Петербурге с Д. Мережковским и Минским. Последний оказал на него большое влияние. В 1892 г. он переезжает в Петербург и начинает работать в «Северном Вестнике», во главе которого стояли Л. Я. Гуревич и Волынский (Флексер). Там он печатает стихи, рассказ «Тени», роман «Тяжелые сны» под псевдонимом Сологуб.

Связь с символистами-декадентами растет. В 1899 г. он назначается инспектором Андреевского городского училища. По воскресеньям у него собираются поэты-символисты и здесь он читает роман «Мелкий бес». Его приглашают сотрудником в «Новый Путь», а затем в «Вопросы Жизни», еще раньше он начинает работать в «Мире Искусства», «Золотом Руне», «Весак», «Перевале».

С 1906 г. он тесно связан с «Шиповником» и там печатает свои знаменитые «Политические сказочки», и там стяжает ему славу роман «Мелкий бес».

С 1910 г. «Шиповник» и «Сытин» издают свыше 20 томов его сочинений.

С 1908 г. он начинает работать рука об руку с Анаст. Ник. Чеботаревской, которая покончила с собой в 1921 г. В 1911 году Анастасия Чеботаревская выпустила книгу: «О Федоре Сологубе. Критико-статья и заметки», составленную из наиболее ярких статей. Несмотря на тенденциозный подбор статей, книга дала картину роста таланта и завоевания внимания к себе.

Книги Ф. К. Сологуба говорят о сложной жизни этого подлинного декадента, с лицом римлянина времен упадка. Наряду с изумительно-тонкой нежностью, с которой он пишет свои рассказы о детях, Сологуб внес в свои произведения струю извращенности и надлома. Тонкий, умный, наблюдательный, музыкально-настроенный, он глубоко отразил в своих романах мрачную эпоху 80-х годов, а в стихах — упадочные настроения российских утонченников.

Ф. К. Сологуб стал классиком символизма и хранителем его традиций. В прозрачных и призрачных его образах-символах, в легких, как музыка, его стихах увековечена плодотворнейшая полоса русской поэзии. В своих настроениях он вечно колеблется. Два мира, *верхи и низы, влекут его попеременно к себе.*

После 1910 года падает интерес к творчеству представителей символизма. Побеждают обновленный реализм, побеждают художники, прошедшие через творчество Льва Толстого и А. Чехова и через завоевания в области формы. За последнее четверть века все они повернулись лицом к жизни, природе, человеку». А. И. Куприн в годы расцвета своей деятельности, и Сергеев-Ценский, связанные отчасти с дворянской культурой, но подпавшие на некоторое время под влияние разно-

чинной демократической интеллигенции, явились яркими выразителями этой полосы, связанной с возрождением формулы Толстого «Да здравствует жизнь!» Они выступают рука об руку со Шмелевым, творчество которого было порождено влиянием иных классов и выросло в огне революции 1905 г.

О творчестве Куприна и Сергеева-Ценского мы уже говорили в первой части.

ГЛАВА VII.

Под знаком 1905 года.

И. С. Шмелев.

Реакция 1906 — 11 годов отбросила назад некоторых из писателей, связанных раньше с революционными чаяниями, и они заговорили с разочарованием о «Народе-феделе», «Народе-Поприщине», но в эти же годы созрел и окреп талант писателей, которые в 1905 году родились для новой жизни, почувствовали себя частью разбушевавшейся стихии и оторвались от будней обывательщины. К таким художникам принадлежит талантливый, темпераментный, глубоко-искренний художник И. С. Шмелев. Этот коренной москвич явился выразителем настроений городской демократии, захваченной в водоворот 1905 года.

Революция 1905 года родила и выдвинула этого писателя.

Правда, гимназистом 8-го класса напечатал он свой первый рассказ «На мельнице» в «Русском Обзрении» еще в 1895 году... Но это был юношеский опыт. Студентом 2-го курса Ив. Шмелев пишет очерки «На скалах Валаама», изуродованные цензурой... Книга не пошла, и случайный человек отошел надолго от литературы, не найдя себя... Потянулись годы службы, и только 1905 год разбудил снова художника... В «Детском Чтении» пишет он свои рассказы для детей: «Догоним солнце», «О светлых страницах детства», «Служители правды», «В новую жизнь». Все рассказы залиты солнечным светом и горячей волной любви. Во всех горит отблеск радостного подъема, хотя нет ни слова о революции. О человечности, братстве, равенстве говорит каждая строчка этих рассказов для детей.

Но, вот, в самые мрачные годы реакции в журналах для взрослых появились большие вещи молодого художника, продиктованные 1905 годом и страстной любовью к народу: «Распад», «Гражданин Уклеикин», «Иван Кузьмич», «Под небом».

Как это обычно бывало, Максим Горький первый заметил и первый поспешил привлечь к литературе нового собрата. Уже в 1910 году товарищество «Знание» печатает первый том «рассказов» Ив. Шмелева, а в 1911 году в сборнике «Знания» (XXXVI) появляется нашумевшая повесть «Человек из ресторана».

Заговорили о новом писателе, даже старые маститые историки литературы поверили легенде о том, что автор служит в одном из московских ресторанов, что это — человек, тесно связанный с изобра-

жаемой средой. Сборник с его повестью читали нарасхват, о человеке из ресторана, переродившемся под влиянием событий 1905 года, всюду горячо спорили. После «Коновалова» Максима Горького, «Поединка» А. Куприна и «Страны отцов» Гусева-Оренбургского это было наиболее яркое, наиболее заметное и значительное произведение.

В лице «Человека из ресторана» был введен в литературу представитель мало затронутой художниками социальной группы. Эта новизна быта, изученного с кропотливым вниманием, эти «детали» и «штрихи», выхваченные из жизни, мимо которой проходили, не замечая, привлекали читателей.

Во всех книгах этого художника, несмотря на недостатки, бросающиеся в глаза, волнует и влечет читателя страстная любовь к обездоленным, бесправным и униженным, горячая вера в силу правды и новую жизнь.

Слова сапожника Уклеикина, этого «гражданина» на час: «все люди одинаки» — могли бы стать эпиграфом ко всем этим книгам.

Не ново это, конечно, но художник пережил все порывания своих героев вновь со всей непосредственностью и глубокой искренностью. Бурный 1905 год захватил его самого. Он на себе испытал значение призыва «надо повернуть жизнь», и его произведения явились документом эпохи, свидетельством той огромной внутренней перемены, которую пережили многие.

В лице художника новый человек, захваченный волнами новой жизни, сливает свои мечты с движением демократии. И когда Ив. Шмелев говорит о внутренней перемене его героев, захотевших «делать жизнь», он говорит о себе.

Сама жизнь, кровные связи, впечатления детства, литература подготовили в нем ту внутреннюю перемену, которую завершил 1905 год.

Прадед Шмелева по отцу происходил из государственных крестьян Московской губернии. В 1812 году он был уже в Москве и торговал щепным товаром. Дед торговал лесом. Отец, не окончивший четырехклассного училища, стал помогать делу по подрядам. От этого простого и мягкого человека, вечно занятого делами, будущий писатель, родившийся в 1875 г. в Москве, видел только ласку. Ему было семь лет, когда умер отец.

В рассказе «Светлая страница», посвященном памяти отца, Ив. Шмелев вспоминает «милые родные глаза», которые «давно уже закрылись». «добрый, заглядывающий в душу взгляд», и ту родную руку, единственную руку, которая всегда его ласкала.

Первые 8 — 9 лет жизни дали Ив. Шмелеву неисчерпаемый запас ярких, неизгладимых впечатлений. Вот что рассказывал он мне об этой «светлой странице» своей жизни:

«Свои детские впечатления я получил, главным образом, от нашего двора. Здесь в грязи и пыли, среди сараев и амбаров была постоянная толчея. Работали плотники, маляры, кровельщики. Прихо-

дили получать расчет и галдели. Выводили вензеля и короны. Вытаскивали из амбаров декорации для балаганов. Художники с Хитрова рынка мазали огромные полотнища, создавали волшебный мир чудовищ и героев. Здесь были моря с китами и крокодилами, корабли, диковинные цветы, крылатые змеи, черти и скелеты.

Здесь во дворе я увидел народ, здесь я привык к нему и не боялся ни ругани, ни диких криков, ни лохматых голов, ни дюжих рук... Здесь я узнал и полюбил запах дегтя, крепкой махорки и рабочего пота, здесь впервые почувствовал тоску русской души в песне. У этих лохматых людей, тискавших меня у потной груди, когда я плакал, увидел я впервые тоненькую, трепанную книжку про то, как солдат спас Петра Великого... Во дворе было много ремесленников мальчишек: сапожников, скорняков, медников. Это были мои товарищи. Они подарили мне много слов, неопределенных чувствований и неосознанных наблюдений».

Но прежде, чем прязный двор с его деловою сутолокой и галдением, с его кипучей жизнью рабочего люда, с его горем и радостями ожил в произведениях Ив. Шмелева, прошла целая полоса.

В университете он с жаром отдается естественным наукам. В этом увлечении уже сказались та любовь ко всему живому, «к зеленой лягушечке» и «голубым стрекозам», которая не раз захватывает вас в его произведениях.

После двора и книги большую роль в развитии художника сыграл период, связанный со службой: сперва — год солдатчины, потом — полтора года адвокатской деятельности, затем — семь с половиной в казенной палате с разъездами по губернии столкнули будущего художника с массой лиц и жизненных положений.

Ив. Шмелев узнал жизнь провинции и жизнь фабричных районов.

Его «Патока»¹⁾ написана под впечатлением одной из служебных поездок. Он видел крахмальный завод, рабочих, евших ядовитую глюкозу и икавших, как «отравленные крысы», видел там же инженера, так сладко певшего о культуре у пылающего камина. Служба дала ему материал для рассказа «Нора».

Если там, на грязном дворе, под лохмотьями, он увидел отзывчивое человеческое сердце, здесь, из-под выложенной «культурной» обложки, глядели зачастую пошлость и тупость.

Двор и служебные разъезды дали возможность художнику накопить впечатления, — русская литература осветила и освятила их.

Пора было вдохнуть дыхание жизни в собранный материал. Служба мешала. Нужен был толчок, и такой толчок дает 1905 г.

«Я был мертв для службы — рассказывал нам художник. — Движения девятистотых годов как бы приоткрыло выход. Меня подняло. Новое забрезжило передо мной, открывало выход гнетущей тоске. Я чувал, что начинаю жить».

¹⁾ См. «Совр. Мир» 1911 г. Декабрь.

С художником произошло то же, что с чиновником казенной палаты в рассказе «Нора». Служебная нора со всеми бумажными «отношениями» опротивела ему, и он захотел «перевернуть жизнь», уйти от службы, отравляющей, как глюкоза, от «противных людей» вроде землера с «залпышими жиром глазами», уйти от «патоки», которая всех «обсахаривает», от осенней слякоти — туда, где люди не служат, а делают жизнь.

«Журавли летели к солнцу»... Новый человек шел творить новую жизнь.

Лучшие вещи Ив. Шмелева связаны с периодом, когда «все так поспешно бойко стало в жизни», когда падали и догнивали старые пни и были в «ужасном потрясении» хранители старины, когда с небывалой силой поднимались молодые побег.

«Проживали мы тихо и незаметно, и потом вдруг пошло, пшло.. Таким ужасным ходом пошло, как завертелось»... (III т., 12) — говорит «Человек из ресторана», сынишка которого ушел в революционную работу.

Эти потрясения и удары завершали распад старого и зарождение нового.

В повести «Распад» художник рассказывает о том, каким серьезным ударом оказалось 1-е марта 1881 года, да и целый период, связанный с этим событием, для семьи подрядчика и владельца кирпичного завода Хмурова.

Леня Хмуров, ставший «нигилистом», погиб, как погиб и отец его, но в «последнем» из дома Хмуровых было много того, «что уже было брошено в жизнь, ползло и блуждало в ней, бродило и формировалось».

«Да, новый человек шел», — добавляет от себя автор.

Рассказ «Иван Кузьмич» относится уже к революционной эпохе 1905 года, как и многие произведения Ив. Шмелева. И если в «Распаде» раздвигаются перед вами родословная Хмуровых, то здесь проходит перед вами история купцов Громовых с последним по боковой линии юридическим уродем Никитушкой, мечтавшим о тихих обителях и убитым в бурный революционный год. Здесь уже в центре не «нигилисты», а сам народ.

В лабазе Ивана Кузьмича всегда царил тишина: перед черными ликами горели лампадки, говорили шопотом, жили, пчмали и лосуптали по старинке, и вдруг этой «тишине» и покорности пришел конец. Власть Ивана Кузьмича зашаталась.

«Все кончается, распадается, уходит в свои концы» Как и Захар Хмуров «железный», так и Громов, Иван Кузьмич, по прозвищу «Кряж», погнулись и сошли со сцены.

«Кончился промовский дом».

На дорогу выступают новые люди и новые силы.

Тот же 1905 год перерождает на время сапожника Уклекина, который из забитого, измученного, отчаявшегося пьяницы становится живым человеком, «гражданином» Уклейкиным, и с восторгом идет на встречу новому.

Из своего темного подвала он выходит на свет божий вместе с другими жителями окраин, обитателями затхлых и шумных фабричных предместий.

«Он даже на небо никогда не глядел... Но теперь тоска уходила, и жизнь начинала манить будущим, которое еще таится, но уже идет, и придет и принесет что-то хорошее. И рождалось трепетное, изысканное ожидание».

Если в душе Ивана Кузьмича — старого лабазника — трепет и страх перед новым, то все существо нового «гражданина» исполнено какой-то религиозной торжественности. К избирательной урне подходит он, как к причастию. Он становится причастником жизни, общей со всей страной. Черные годы подрезывают крылья гражданина Уклейкина. Снова — мрак в подвале сапожника Уклейкина.

«Человек из ресторана» Скороходов тоже перерождается на наших глазах в годы общественного подъема.

От разговоров с сыном, от пережитой драмы: ареста сына, смерти жены, несчастья обманутой дочери, несправедливости 'хозяйина «один только результат остался: проникновение наскрозь».

Рассказ «Вахмистр», в котором старый жандарм в бурный год бросает свою «отпущенную шапку» и становится на сторону своего сына рабочего и его друзей, повторяет тот же мотив.

Грязный двор подрядчика, лабаз старого купца; каморка лаея, подвал сапожника испытали действие новой силы.

Без революционных фраз, без ложного лафоса описывает художник пришествие 1905 года. Он подходит к этому году через обновленную душу своих героев, он освещает эту огненную полосу, еще не нашу своего певца, и освещает *изнутри*.

Когда-то А. П. Чехов говорил: «в моих жилах течет мужицкая кровь»... В жилах художника и в жилах его любимых героев тоже течет мужицкая кровь. Как и Леня Хмуров, он может сказать: «мы тоже мужики».

В повести «Распад» сам автор говорит устами Колюшки, племянника Хмурова Захара, на дворе которого толпились кирпичники, всегда понурые, мрачные грязные и вздыхающие.

«Детство прошло, роковая таинственная дымка разнесена ветром, растаяла. Я знаю, откуда приходят они и куда пойдут. И уже теперь начинаю думать о них, и сердце начинает сжиматься, когда я смотрю на эту пугливую, несуразную толпу, на эти корявые руки, вечно тащающие и формирующие кирпичи, и ноги, прыгающие в мокрой глине».

С детства художник начинает думать о них, с детства в его душе зреет гангибалова клятва.

В своей прекрасной, полной глубокого содержания, повести «Суходоль» Ив. Бунин рассказывает о последних суходольцах, о помещиках-господах и их дворовых и бывших крепостных. Он бросает любовную фразу: «Давно, давно пора Хрущевым посчитать родней с своей дворней и деревней»... «И кто был роднее нам наших бывших дворовых и бывших крепостных — суходольских мужиков» (10 — 11).

Ив. Шмелев рисует образы последних Хмуровых, последних Громовых и образы тех лохматых рабочих людей, которые проходили через грязный двор. Здесь то же родство кровное, родство с рабочим людом и духовная связь с ним у буржуа из мужиков.

К распадающемуся старому, к предкам Хмуровых и Громовых относится художник без ненависти, он любит даже старый дом и старый двор и предания старого дома.

Привязанность к предкам, похожим на Стеньку Разина и Пугачева, к людям мятежным, цельным и сильным, не мешали художнику радостно приветствовать грядущее и ту бурю нового, которая все сметает.

Он не печалится. «Новое сердце» шепчет ему: «Пусть, пусть»...

Он знает, что «в громадной лаборатории вселенной жизнь вечно творится, распадается и создается»...

Распад и созидание — его любимая тема.

Герои грязного двора, каморки, подвала из своего окна «на помойку» не видят «тихого неба», как не видел его сапожник Уклеикин среди вечной сутолоки. Но бывали моменты, когда Уклеикин страстно мечтал уйти из ямы в тихий лес, когда Никитушка, захлебываясь от восторга, рассказывал Ивану Кузьмичу Громову о «Тихих обителях», о «скитах неопикуемых», бывали моменты, когда сам Громов, измученный, потрясенный «смутой», переносился душой «в тихие обители, скиты на горах, пустынные озера». Тогда перед ним, усталым, измученным, вставал «несказанный мир золотого света, ярких красок, шелеста крыльев херувимов и серафимов и тихих молитвенных гласов»... (II — 44).

Бывают моменты, когда Хмуров Захар, затихший и смиренный, отдыхает среди белых тонких березок на кладбище.

Эта мечта о тихом небе — мечта городского жителя, выросшего среди камня и железа, выросшего там, где «даже белые кресты марает черный дым», где с грохотом проносится колесница жизни, эта мечта продиктовала художнику его произведения «Под небом», «Под горами», «Пугливая тишина», «На том берегу», «Стена».

И если «железный» Захар Хмуров любил укрощать «огневым» лошадей, «зверей» с кровавыми глазами, то охотник Дробь из рассказа «Под небом» любит созерцать белых лебедей. Лицо этого «тонкого, тихого», всегда о чем-то думающего человека, похожего на «тихих детей», часто светится «тихим светом», а душа его полна «тихой радостью».

Насторожившаяся «тишина лесная» принимает в свои объятия измученного доктора, только что выдержавшего борьбу с тифозной эпидемией в душевной больницы палате. Доктор не уходит из больницы, а бежит «в луга, к солнцу».

Своим влечением к тишине и к тихим людям И. Шмелев порой напоминает Б. Зайцева. Только позади Б. Зайцева — усадьба, позади И. Шмелева — двор подрядчика.

Но у Шмелева порыв к тишине — это лишь переход к новому взрыву бурного восторга... Подъемом и взрывом настроения пронизаны у И. Шмелева описания природы.

Рассказ «Под небом» начинается гимном природе.

В повестях «Под небом» и «Под горами» рисуются образы восторженного охотника из мужиков, впитавшего в душу сказку природы, и девушки-татарки, «солнечной Нургэт», точно слитой с весенним садом.

И как не похожи на этих людей, живущих и дышащих с природой «одной жизнью», доктор из больницы («Под небом») или барыня с золотыми волосами, курортная красавица и соблазнительница татарина-наездника, жениха Нургэт. В любви Нургэт — солнце, в любви барыни — пьяный угар. Доктору недостает силы духа, силы солнца.

О светлых водах, о белых лебедях рассказывает Дробь «певучим голосом», как сказку, с каким-то проникновением, так же рисует свой пейзаж и художник, автор «Путливой тишины» и рассказов, зовущих под небо «в луга, к солнцу!..»

Наедине с природой обнаживший, старый, озлобленный Мустафа показывает свое другое лицо, свой внутренний мир. И посмотрите, какими чарами овеян его любимый сад!

В рассказе «Стена» художник вновь ставит лицом к лицу природу и человека.

Красота тавруевского сада со страшной силой освещает уродливую стену, о которую разбиваются человеческие жизни...

Золотые паутинки и горящие осенние листья подчеркивают кровавый ужас того, о чем повествует в садике старый «Вахмистр».

Там, «на том берегу», загорается светлая ночь радостными пасхальными огнями... Белые кресты и алые звезды, звуки и краски возвещают радость... «Алая баба», торжественно и празднично настроенная, проходит туда, на тот берег. А здесь на этом берегу, в ожидании ледохода у костра мерзнут простуженные мужики... они готовятся идти в мерзлую воду разводить мост.

«Всю-то жизнь по мокрым берегам, по чужим берегам» проходили они... Чем-то безотрадно-чеховским овеяны их хмурые лица...

А на том берегу — светлый праздник, и этот праздник не для них. Шесть пар глаз сквозь холод и мрак глядят на далекие огни, на тот берег.

Яркое, бьющее в глаза противопоставление — обычный прием Ив. Шмелева, прием, зародившийся на фоне общности, полный глубоких контрастов.

Чужие балы, чужие берега, чужой сад, прекрасный, как тихие грезы, а рядом — бедность и неправда изуродованной, отравленной, обездушенной жизни, рядом — в том же тавруевском саду, где заливаются соловьи... «дохлятинкой воняет».

Не всегда, однако, такими противопоставлениями достигает цели художник. Повторение одного и того же приема ослабляет силу контраста, читатель к нему подготовлен и уже слабо реагирует.

Охотник Дробь рассказывает историю «провала», где часто в рассказах И. Шмелева как в рассказах охотника Дроби — мистический налет. Когда-то, во времена Ивана Грозного, жил богатый, могучий боярин, мучивший своих крепостных. Там, где стояли его золоченые хоромы,

и где царил неправда, там теперь «провал», за провалом озеро, где плавают белые лебеди — прежние мученики, и кричит выль над трясинной — сам боярин, наказанный Николаем Угодником. Дробь верит в эту сказку и верит, что когда-то на месте «провала» засияет правда и встанет обновленная жизнь.

В мечтах Дроби, Мустафы, Никитушки, Скороходова, Уклейкина о правде, о новой жизни нет ничего определенного. В прошлом Хмуровых и Громовых — легенда, бурные воспоминания; их предки воскресают в легендарном освещении. В будущем Дроби, Мустафы, Никитушки — тихая сказка. И Уклеикин, и Скороходов, и только что упомянутые мечтатели — все романтики.

Сам художник тоже романтик, но романтик своеобразный. Он любит легенду и сказку, но его легенда и сказка, его мечты о новой жизни и новых людях просвечивают сквозь грубо-реалистическую, подчеркнуто-некрасивую оболочку.

Белые кресты и алые огни горят где-то там, далеко, в тумане ночи, на том берегу, а здесь — слякоть, холод и дождь... Над трясинной, за промозглым отравленным туманом расцветают «цветы несказанных»... Доктор и Дробь после ночи, полной поэтических грез, возвращаются полем, которое изуродовано и смято пронесшейся грозой. Перед ними реальная действительность встает суровая, неприветливая.

Романтическая сказка у художника просвечивает сквозь «темную вуаль» реальной жизни. Он мог бы сказать:

Смотрю за темную вуаль
И вижу берег очарованный
И очарованную даль...

И в людях под грубой оболочкой расцветает тоже сказка.

Уродец Никитушка, Дробь с острым запахом заносенной одежды, сапожник Уклеикин — этот пьяница и «шкилет», в молодости которого «цвела белая черемуха», — настоящие поэты и мечтатели.

У художника-романтика при изображении таких людей вырываются слова, полные какого-то восторга перед ними:

«Черна их судьба. Тяжкие молоты бьют и плющат их на всех путях и перекрестках куда-то подвигающейся жизни. И кто знает, какие неосознанные миры несут они под неказистой своей покрывкой? Какие взмахи таятся в них?! И, боже, какой, быть может, нежный росток уже готов брызнуть из этих серых морщин растрескавшегося человечества» (II — 121).

Когда Ив. Шмелев подходит к своим героям, он видит почти в каждом из них два существа: мечтателя-романтика и обывателя, отравленного суетой.

То, что заложено в человеке «глубоко внутри», вскрывает художник и в железном Захаре, и в Иване Кузьмиче, и в Человеке из ресторана, и здесь, рисуя «не сознаваемое, а лишь чувствуемое», он поступает как романтик...

Другое существо, «явное», «обыденное», заслоняет в жизни нежные ростки. Это явное, обыденное рисует художник со всеми реалисти-

ческими подробностями, со всем изумительным богатством штрихов и деталей.

Художник, влюбленный в эти штрихи и детали, в колорит, в подлинную правду, собирает эти штрихи и детали, как собирал их отец натурализма Э. Золя. Он изучает меню ресторанов, словечки «Человека из ресторана» прежде, чем начинает писать свою повесть, и он пишет своего «Человека из ресторана» настолько реалистично, что читатель начинает видеть в Скороходове живое лицо и верить, что написал повесть сам Скороходов. Повесть «Под горами» колоритная, воспроизводящая самый стиль татарина и его возлюбленной, тоже изобилует мельчайшими реалистическими деталями. За этими деталями видно и изучение корана, и поэзии татар, изучение многоотного сочинения, посвященного описанию Крыма.

Эти реалистические подробности, эти «штрихи» иногда загромождают произведения Ив. Шмелева, который не умеет экономить внимание читателя и нерасчетливо растрчивает свои богатства.

Но за всеми этими подробностями выступает главное в творчестве Ив. Шмелева: его глубокий, страстный, нутряной демократизм, заставляющий художника слушать и слышать голос демократии, голос новой демократической России.

Демократизм помог Ив. Шмелеву найти верный тон и настоящие человеческие слова в кровавые годы войны 1914 — 17 года. В эти годы обнаружилось резко две тенденции: *грубо-шовинистическая*, воинственно наступательная, националистическая тенденция «Русского Слова», «Биржевки», «Вечерки», «Нового времени» и нововременского издательства «Лукоморье», и другая — резко *интернационалистическая* тенденция петербургского журнала «Летопись».

Патриотические, жаждающие крови и отмщения газеты выражали настроения буржуазных кругов, «Летопись» проводила точку зрения мировой, международной социал-демократии и противопоставляла войне наций борьбу классов, разьединению пролетариев разных национальностей — их единение в борьбе против мирового империализма.

К «Биржевке» примкнули Леонид Андреев и Тан-Богораз, к «Лукоморью» — Ф. К. Сологуб, Сергей Городецкий и целый ряд беллетристов. Во главе «Летописи» стояли Максим Горький, Базаров, Суханов, и к этому журналу примкнули молодые беллетристы.

Ив. С. Шмелев, оставаясь вне фракционной борьбы, правдиво, без выкриков, без патриотических воплей, с огромной мучительной болью рисует истекающую кровью страну, рисует тех, кто *наиболее* пострадал от кровавого урагана. Не забудьте, что в это время Л. Андреев отдается боевой публицистике и газетной трескущей, барабанной риторике, пишет безвкусную драму «Король, закон, свобода», выпускает книгу «В сей грозный час» и без конца пишет о «неслыханных примерах гнусной жестокости», без конца выражает «презрение германскому народу» в патриотической «Биржевке», в это время в сборнике «Лукоморье» Ф. Сологуб печатает свой человеконенавистнический, слащаво-фальшивый роман «Острые мечи» (1915); в это

время большие художники наши В. Г. Короленко, С. Сергеев-Ценский растерянно молчат, а беллетристы-газетчики в воинственном азарте бросаются из газетных окопов в бесчисленные атаки и проливают реки... чернил; в это время только немногие, как В. В. Вересаев в рассказе «Марья Петровна», А. Толстой в некоторых очерках, отчасти Муйжель, Тренев сумели отразить настроения народной массы, страдавшей от кровавой бойни.

Из этих немногих выделился своими прекрасными очерками «Суровые дни» И. С. Шмелев. В этих очерках не только была глубокая любовь к родным братьям, не только было возмущение перед преступлением тех, кому «от войны повезло», в них жило предчувствие великих событий, предчувствие народного гнева, сурового суда и преобразования мира.

О нарастающем возмущении народа говорил рассказ «Забавное приключение».

В «Суровые дни» ждут грядущих перемен усталые, измученные герои Ив. Шмелева, предвидящие «оборот жизни». В рассказе под этим заглавием художник с манерой Глеба Успенского рассказывает о переживаниях и ожиданиях больного столяра Митрия... Он теперь завален работой, все тешет кресты, много крестов, но он знает, что *пустяком не обойдется, заблестит, копь под лак пустят*. И хочется ему пожить и посмотреть, как *заблестит*.

Этим ожиданием рождения новой жизни среди больших крестов полны рассказы И. Шмелева в 1915 — 16 г.г. Он сумел почувствовать среди мрака и злобы «скрытый лик» нарождающегося нового... После революции 1917 года Ив. Шмелев почти замолкает, как Сергеев-Ценский. Те немногие произведения, с которыми он выступает в 1922 году, поражают своим пессимизмом. В Шмелеве воскресает Леонид Андреев. Прежнего Шмелева нет. Пережитое И. Шмелевым тяжкое личное горе в годы революции (он потерял единственного горячо любимого сына) потрясло художника и надолго, быть-может, навсегда, выбило его из колеи творчества, и писатель утратил равновесие. Возможно, что мистический «дальный край» Б. Зайцева увлечет и Ив. Шмелева. Властно зазвучали в его творчестве пережитки старого буржуазного мира, с которым он был в детстве крепко связан. Если демократический Октябрь 1905 г. породил его творчество, то пролетарский Октябрь 1917 г. отбросил далеко вправо этого попутчика.

ЧТО ЧИТАТЬ?

Ив. Шмелев. «Книгоизд. Писателей», 1, 2, 3, 4, 5. Гражданин Уклейкин. Вахмистр. Человек из ресторана. Под небом.

Львов-Рогачевский. Художник обездоленных. Сборн. «Снова накануне» или «Совр. Мир». 1912 г.

Коробка. «Шмелев» — «Русские Записки», 1916 г., 6.

Футуристы, имажинисты, адамисты.

Футуристы на Западе.—Игорь Северянин.—Северянисты.—Эго-футуристы.— Кубо-футуристы.—В. Хлебников.—В. Маяковский.—Имажинисты и футуризм.—Адамисты-акмеисты.

Вместе с распадом группы символистов в первое десятилетие после революции 1905 года заметно зарождение новых групп, участники которых тоже вначале «были дерзки, были дети». Эго-футуристы, адамисты-акмеисты выступили с резкими нападками против реалистов и символистов и также подчеркивали позу и жест. Учителем эго-футуристов явился итальянец Маринетти, автор книги «Футуризм», «Мафарка-футурист», автор бесчисленных манифестов. В 1909 году 20-го февраля в газете «Фигаро» появился его первый манифест. Обратитесь к первоисточникам, прежде всего к манифестам итальянского футуриста Маринетти, которые были одновременно напечатаны и в книге Маринетти «Футуризм» и в книге Таставена «Футуризм» (на пути к новому символизму), тоже появившейся в 1914 году. Эти манифесты не только характеризуют воинственный национализм агрессивной молодой буржуазии Италии, но и прекрасно выявляют основы футуристической чувствительности, футуристического лиризма, футуристической поэтики, футуристически-новаторской оригинальности.

Дети современного промышленного города с его машинами, электрификацией, с его динамизмом, с его американизмом, восстали во имя будущего против поэзии прошлого, разбитой параличом и подагрой, против последних любовников луны, против «морализма», фетишизма и всех оппортунистских «упитанных пошлостей».

С юношеской беззаветной отвагой и безудержной жизнерадостностью итальянские футуристы «слезами красоты, нежно склоняющиеся над могилами, противопоставили резкий профиль пилота, шофера, авиатора».

Героем футуризма явился новый человек с ненасытным «я», новый буржуа, охваченный воинственным задором, империалист до мозга костей, пропитанный атмосферой современного города.

Новое мироощущение явилось содержанием поэзии итальянских футуристов, решивших порвать с прошлым Италией, которая стала музеем и усыпальницей былой красоты.

«Красота быстроты» — вот лозунг этих горячих урбанистов.

Форма поэзии футуристов была пропитана тем же урбанизмом, той же энергией автомобильной скорости.

Ускорение жизни, которая теперь всюду почти обладает быстрым ритмом, физическое, интеллектуальное и эмоциональное балансирование человека на натянутом канате скорости среди противоположных магнетизмов, «многогранность одновременного сознания в одном чувстве мира» — вот, что видит Маринетти в современности.

Поэта, захваченного динамизмом, уже не удовлетворяют синтаксис и лексикон предшествующей эпохи, когда не было ни автомобилей, ни телефонов, ни фонографов, ни кинематографов, ни аэропланов, ни электрических железных дорог, ни небоскребов, ни метрополитанов.

У поэта, исполненного нового чувства мира — беспроволочное воображение.

Под беспроволочным воображением Маринетти разумеет «абсолютную свободу образов или аналогий, выражаемых освобожденным словом, без проводов синтаксиса и без всяких знаков препинания».

Эту абсолютную свободу слов, без всякого условного порядка, он ставит в связь с лиризмом — очень редкой способностью опьяняться жизнью и опьянять собой.

Одаренный лиризмом сын современного города попадает в зону повышенно-напряженной жизни, бросает вам на нервы, волнуясь и спеша, все свои зрительные, слуховые и вкусовые ощущения по прихоти их безумного галоп и стремится лишь к передаче всех вибраций своего я.

Телеграфические слова, телеграфические обороты с пропуском глаголов, телеграфические образы служат средством выявления повышенное нервное настроение.

Непосредственную аналогию сменяет отдаленная аналогия между несходными на вид, противоположными вещами.

Это усиливает быстроту и глубину действия, производимого образами. При головокружительной смене образов такая острота необходима.

Маринетти предлагает сравнить фокстерьера не с маленькой породистой лодью и даже не с телеграфным аппаратом Морзе, а с кипятком. «Только путем таких широких аналогий этот оркестровый, многокрасочный и полиморфный стиль может передать жизнь матери».

Разрушается синтаксис, вихрем проносятся слова на свободе. Начинается словотворчество, на место старого метра выдвигается свободный стих, свольными ритмами, буйное слово не укладывается на Прокрустово ложе прежней поэтики. Опыты Уитмэна, Гриффина, Верхарна над свободным стихом широко используются футуристами.

В 1909 г. появился первый манифест Маринетти, а уже с 1910 г. в России начинают появляться стихи петербургских эго-футуристов и московских кубо-футуристов.

В Петербурге эго-футуристы в 1912 году сплачиваются вокруг издательства «Петербургский Глашатай», с Иваном Игнатьевым во главе. В группу входят: Д. Крючков, Игорь Северянин, К. Олимпов (Фофанов-сын), П. Широков, Рюрик Ивнев, Василий Гнедов, Вадим Шершеневич.

Игорь Северянин (род. 4 мая 1887 г. в Петербурге), воспитавший свое дарование на произведениях Фофанова-отца, Лохвицкой, Балмонта и выпустивший с 1904 года по 1912 год 35 сборников своих поэм, один из первых начал «открывать словесные Америки», приспособившая язык поэзии к запросам современного модернизированного

города, один из первых в России пустил в ход в 1911 году новое наименование — «эго-футуризм».

Он становится на короткое время выразителем настроения буржуазных кругов, идеолом мецанских салонов, и до отречения своего от эго-футуризма, действительно, «повсеградно озкранен и повсесердно водворен» даже после одной из анкет (конечно, таким анкетам грош цена) провозглашен королем поэтов.

Отец Игоря Северянина — отставной штабс-капитан, мать — урожденная Шеншина, дочь предводителя дворянства Щигровского уезда, Курской губернии. Образование свое поэт получил в череповецком реальном училище. Дебютировал в ежемесечном журнале «Досуг и Дело» в 1905 г. № 2 1-го февраля. Этот малокультурный, талантливый, но совершенно лишенный вкуса, лишенный идей поэт очень быстро просиял и угас. Эго-футуризм шел от Северянина.

Первым членом символа веры петербургских северянистов явилось преклонение перед началом эгоистическим. Целью эго-поэзии становится «всесильный эгоизм», «как единственно правильная жизненная интуиция».

Торжествующий эгоизм облачается в одежды аморализма. Темы города, города веселящегося, темы современного Вавилона, собирающего на пир Валтасара людей, прожигающих жизнь по формуле: «после нас — хоть потоп».

Северянисты обогащают свой словарь новыми, порой удачными, словообразованиями, пуская в ход много иностранных словечек бульварного типа, весьма ходких в будорагах, на файвоклоках, на модных курортах, в кафе и салонах.

Но если стремительный, воинственный итальянский футуризм овеян шумами, движением, огнями города, то петербургский северянизм опутан чарами демимонда. Он в плену у шелеста шелковых юбок, он в угаре от будуарных ароматов.

Маринетти возвестил презрение к женщине. Игорь Северянин воспел демимонденку.

Свое «мороженое из сирени», свои «ананасы в шампанском» он разделил с веселыми спутницами на острове любви.

В этих пирах Северянина участвует Вадим Шершеневич. Вадим Шершеневич пишет стихи в стиле Игоря Северянина. Эти стихи квинт-эссенция северянизма:

Обращайтесь с поэтами, как со светскими дамами,
В них влюбляйтесь, склоняйтесь перед ними с мольбами.
Не смущайте их душу безнадежными драмами,
Но зажгите островами в глазах у них пламя.
Нарушайте им щеки, подведите мечтательно
Темно-синие брови, заморозьте в комплименте,
Уверяйте их страстно, что они обаятельны
И, на бал выезжая, их в ленты оденьте

Это стихотворение так и хочется петь по-северянински. Элегантные, галантные, экстравагантные поэты этого периода скользят и шуршат в шелках, равномерно приседая в такт чопорным

ритмам, как куклы на пружинах. Разливаются вокруг «слащавые аккорды ладана, фиалкой опрысканные».

Веселое «галантное чтение» для галантной читательницы! Конечно, вся эта пудренная романтика слишком мало походила на буйный итальянский футуризм. Петербургский эго-футурист с подмазанными губами и подведенными бровями пропах северянинской будуарной парфюмерией.

И вот против гладкой певучести напудренных, подведенных, шуршащих шелком поэт восстали московские кубо-футуристы. Будуарным «эго-пшютистам» они противопоставили свою первобытность.

Их увлекает богатство инструментовки более, чем их предшественников — символистов, они влюблены в «звучизм», «звучаль», их слово движется навстречу «яркой беспредметности», к чистому словотворчеству, к «заумному языку». Теоретиками заумников явились позднее опоязовцы: Р. Якобсон, В. Шкловский, О. Брик, они же обосновали их поэтику в сборнике «Поэтика».

Еще в 1910 г. кубо-футуристы объединяются вокруг братьев Бурлюков, в их группе выступают: талантливый Виктор Хлебников, умерший в 1922 г., Владимир Маяковский, этот неистовый Роланд улицы, и высокоодаренная, чуткая, влюбленная в природу Елена Гуро, к сожалению, рано умершая. С ними же подвизается Крученых.

Кубо-футуристы выступают на защиту слова, как такового, «слова выше смысла», «заумного слова». Свою программу они развили в «Декларации слова, как такового», опубликованной в 1913 г. А. Крученых, а позднее подробно развили в сборнике «Заумники», который выпустили Хлебников, Петников, Крученых. Там была напечатана «Декларация заумного языка». В ней доказывалось, что мысль и речь не поспевают за переживанием вдохновенного, поэтому художник волен выражаться языком личным, не застывшим, не имеющим определенного значения.

По следам Маринетти они расшатывают русскую грамматику, они сочетание слов подменяют сочетанием звуков. Они уверяют, что «для изображения головокружительной современной жизни и еще более стремительной будущей — надо по новому сочетать слова». И вот они пропускают глаголы, предлоги, прилагательные. Они усваивают по стопам Маринетти телеграфный стиль, они уверяют себя, что, чем больше беспорядка внести в построение речи и предложений — тем лучше.

Если петербургские эго-футуристы блистали лексиконом пышных французских и немецких демимонденских слов, то московские кубо-футуристы Виктор Хлебников и А. Крученых вместо слова «морг» выдвинули слово «трупарня», вместо слова «университет» — слово «всеучбище» и т. д. «Зачем заимствовать у безъязыких немцев, когда есть великолепное свое», — восклицают кубо-футуристы, возненавидевшие «оскопленное» слово. Парфюмерный лексикон Северянина заменился «Рявом» Велемира Хлебникова. Цель кубо-футуристов — «подчеркнуть важное значение всех резкостей, несогласов (диссонансов) и чисто первобытной грубости».

Самая инструментовка стиха у них ничего общего не имеет с инструментовкой петербургских эго-футуристов, задававших поэзоконцерты в музыкальном стиле К. Бальмонта, Фофанова (отца), Мирры Лохвицкой.

«У писателей до нас, — пишет Крученых в книжке «Слово, как таковое», — инструментовка была совсем иная, например:

По небу полудноч ангел летел
И тихую песню он пел... и т. д.

Здесь окраску дает бескровное пе... пе... Как картина, написанная киселем и молоком, нас не удовлетворяют и стихи, построенные на:

па-па-па
пи-пи-пи
ти-ти-ти.

Здоровый человек такой пищей лишь расстроит желудок. Мы дали образец другого звука и словосочетания:

Дыр-бул-щыл
убещур
скуп
вы-ско-бу
р д э а.

(Кстати в этом пятистишии больше русского национального, чем во всей поэзии Пушкина).

Не безголосая томная сливочная тянучка поэзии (пасьянс... пастила...), а грозная баячь...» (9).

Таким образом, старой инструментовке стиха была противопоставлена новая, *сладогласно* было противопоставлено *горькогласие* или «злоглас» по терминологии А. Крученых.

Наиболее талантливым зачинателем этой группы явился Виктор Владимирович Хлебников. Родился он в Новгородской губ., в деревне Санталове 28 окт. 1885 г., умер 28 июня 1922 г. В некрологе, напечатанном в «Красной Нови» (июль, август), Владимир Маяковский называет его Колумбом новых поэтических материков, ныне заселенных и возделываемых его последователями.

Этот подлинный искатель новых берегов и новых стран ничего не оставил законченного, но его новые *приемы*, новые отношения к слову, к созданию новых слов от известных уже корней оказали большое влияние на его последователей. Для него слово — самостоятельная сила, организующая материал чувств и мыслей, он углубляется в корни, в источник слова, на одном корне он строит целое стихотворение. Он пишет: «О, засмейтесь, смехачи, о, рассмейтесь усмеяльно... «Леса лысы. Леса обезлосили. Леса обезлосили». Многие неологизмы В. Хлебникова с подчеркнутой первобытностью корней вошли в литературу.

В 1914 году вышел его «Изборник стихов», куда он внес написанное с 1907 по 1914 г. С тех пор он собрал много нового материала, и друзья его, вероятно, соберут оставшееся наследие. В 1922 г. выпущена его повесть в стихах «Зангези», а в 1923 г. «Стихи».

По стопам В. Хлебникова, о поэзии которого опубликовал свою работу Якобсон, пошли поэты В. Маяковский, Петников, Пастернак, Асеев и другие.

Особенно выдвинулся В. Маяковский, которого при первых шагах поддерживал Максим Горький.

Если Крученых дальше своего «дыр-бул-щыл» не пошел, весьма ловко прикрывая свою бесталанность «гениальным» набором звуков, зато талантливый Владимир Маяковский создал, действительно, поэзию города, улицы, площади, показал себя смелым мастером слова, искусным новатором и властным нарушителем грамматических правил, показал себя поэтом уличного движения, уличного пейзажа, создателем нового стиля и оказал огромное влияние на молодежь, не только на Шершеневича и Мариенгофа, но и на пролетарских поэтов Александровского, Безыменского... Не было бы Маяковского, не было бы и Шершеневича в последней фазе превращений, не было бы красного, безумного паяца Мариенгофа.

Буйный озорник, ненавистник сытого, самодовольного мещанина, заклятый враг слащавых нежностей, душевной напомаженности и подведенной красоты, он в своей острой и злой поэме-сатире «Братья писатели» бросил слова нового уличного поэта:

Господа поэты,
неужели не наскучили
пажи,
дворцы,
любовь,
сирени куст вам?
Если
такие как вы
творцы —
мне наплевать на всякое искусство.
Лучше лявочку откряю.
Пойду на биржу.
Тугими бумажниками растопрю бока.
Пьяной песней
душу выржу
в кабинете кабака.

(Сборник «Все» стр. 100)

С подобным протестом¹ против «Певцов для гостиной» воспевающих «только любовь» еще раньше выступал Уитмэн, у которого многому научился Маяковский.

Напудренного, лакированного Игоря Северянина Маяковский бьет в лицо наотмашь каскетом грубых слов:

Из сигарного дыма
ликерного рюмкой,
вытягивалось пропитое лицо Северянина.
Как вы смеете называться поэтом
и, серенький, чирикать, как перелет?
Сегодня
нало
каскетом

кронься миру в черепе!
 Вы, —
 обеспокоенные мыслью одной—
 «Изящно пляшу ли»,
 смотрите, как развлекаюсь
 я—
 площадной
 сутенер и карточный шулер!
 От вас,
 которые влюбленностью мокли,
 от которых
 в столетия слеза лилась,
 уйду я,
 солнце моноклем
 вставлю в широко растопыренный глаз.

(«Облако в штанах», сборник «Все», стр. 81).

Это был, поистине, уличный поэт, с трубной глоткой, вооруженный кастетом и настоящей силой кулачного борца. От его поэзии пахнуло эпохой возрождения с ее яркой грубостью нравов, яркой одаренностью, с ее художниками, переходящими от шпаги к кисти и от кисти к шпаге. В одном лице сочетались и разбойник с большой дороги, и поэт шумной столичной улицы. Этому бойцу, выросшему на стихах и ритмах Уитмэна, сродни душа города.

За гам
 и жуть
 взглянуть
 отрадно глазу.

Не бутафорию города вы чувствуете в его острой, колющей гиперболической, грубой, воинственной поэзии, эта бутафория досталась бесчисленным игрушечным поэтикам, которым суждено все «перенимать» и ничего не переживать...

Протестуя против площадных слов, бьющих в душу, вы видите в его поэзии трагическое лицо города, искаженное гримасой боли. За паясничаньем и богохульством вы услышите муку городского поэта, у которого из воющей глотки вырываются слова—«судороги, слипшиеся комом». Помяловщиной, бурсой, величайшим ожесточением повеяло от словесного бунта Маяковского, которому тоже надоело «подчищенное человечество», тоже хочется крикнуть свое— «полюбуйтесь!».

Как Максиму Горькому, ему надоели мизерные люди с мертворожденными сердцами. За озорством, звериным воем, заглушающим шумы города, со скрежетом зубным вырвались слова:

С небритой щеки площадей,
 Стекая ненужной слезою
 Я,
 быть может,
 последний поэт.

Этот горластый уличный паяц кричит свое «нате!» мещанской толпе, кричит на всю площадь

А если сегодня мне, грубому гунну,
 Кривляется перед вами не захочется — и вот
 Я захохочу и радостно плюну, плюну
 В лицо вам
 Я — бесценных слов транжир и мот.

(«Нате!»).

Преодолевайте грубую форму, вслушайтесь в слова, заглушенные криком самого поэта, и тогда вы вдруг поймете и почувствуете трагическую красоту бьющих по сердцу стихов: «Скрипка и немножко нервно», «Послушайте», «Хорошее отношение к лошадям», «Война и мир», «Облако в штанах».

Неожиданные, необычайные, дикие, грубые, плакатные образы обрушиваются на вас, возмущают вас и овладевают вами. А поэт играет свой «ноктюрн на флейте водосточных труб», он мчится с вами в трамвае и кричит вам, но не на ухо, но в ухо: «фокусник рельсы тянет из пасти трамвая», «улица провалилась, как нос сифилитика», «лебеди шей колокольных гнутя в силках проводов», «лысый фонарь сладострастно снимает с улицы черной чулок», «ветер колющий трубе вырывает дымчатой шерсти клоки».

Вы вдумываетесь в образы и вы начинаете понимать мастерское кубо-футуристическое изображение городской жизни, городского пейзажа, прекрасного в движении, в смене линий, красок, пересекающихся плоскостей, звуков, теней, в дрожании улиц. Поэт городских ноктюрнов, «царь ламп», поэт с душой, «натянутой, как нервы проводов», с гордостью возвещает пронзительно, как сирена:

Я вам открою
 словами
 простыми, как мычание,
 наши новые души,
 гудящие,
 как фонарные дуги.

Одиноким уличным поэтом, готовый порой броситься на рельсы под паровоз, уличным поэтом, считающий порой людей лишь бубенцами на коляске у бога, уличным паяц, непонятый и оплеванный тупой толпой и признающийся вам: «я не знаю, плевком обиди, или нет», жаждет светлого праздника в жизни людей и пишет в 1915 году пророческие строки:

Я
 обсмеянный у сегодняшнего племени,
 как длинный
 скабрзный анекдот,
 вижу идущего через горы времени,
 Которого не видит никто
 Где глаз людей обрывается купю
 Главой голодных орд
 в терновом венце революций
 грядет шестнадцатый год.

А я у вас, как предтеча,
я — где боль, везде:
на каждой капле слезовой течи
распял себя на кресте.
Уже ничего нельзя простить
Я выжег души, где нежность растила,
Это труднее, чем взять
тысячу тысяч Бастилий.

И когда пришли 16, а за ним 17 — 18 — 19 — 20 годы, чреватые восторгом и мукой, как столетия, паяц нашел на площадях новую толпу, ринулся не на рельсы головы в ужасе одиночества, а бросился сердцем в толпу и грянул свой левый марш, грубый, дикий, мощный и властный, покрывающий рев толпы.

Футуризм начался шоколадным Северянином, кончился неистово ревущим Владимиром Маяковским, который за десять лет успел перешагнуть через себя прежнего, одинокого.

Он охвачен стремительной динамикой наших дней: когда мы «не идем, а летим, не летим, а молчимся», когда «наш бог — бег», когда создается «наново ритма мерка».

Этот русский Маринетти стал трубным гласом народившегося коллектива. В его устах гиперболою стала рупором.

Выступившая после 1917 г. группа «имажинистов» со своими сборниками «Явь», «Конница бурь», «Плавильня слов», в сущности, является лишь разновидностью эго-футуристов. У них и «слова на свободе» и «образы на свободе». Они положили в основу своего творчества учение Маринетти о беспроволочном воображении. Образности обычной они противопоставили образность кричащую. Во главе группы стали: имитатор Вадим Шершеневич и Мариенгоф, циничный и безвкусный, как эстрадные певицы из Риги. Он прославился своими стихами, в которых «хлещет» нагайкой хилое тело Христа и «вздвбливает» его в чрезвычайке. К этой группе по недоразумению и, как я предсказывал в 1920 г., на время пристегнулся талантливый поэт Сергей Есенин.

Откуда взялось наименование группы?

В 1915 году вышел в Петрограде первый сборник «Стрелец» в обложке покойного Кульбина, с участием молодых футуристов, точнее кубо-футуристов — Бурлюка, Б. Ливница, В. Маяковского, В. Хлебникова, символистов — А. Блока, Ф. Сологуба и неореалиста — А. Ремизова.

В этом сборнике была напечатана любопытная статья Зинаиды Венгеровой: «Английские футуристы».

Рассказывая о своей беседе об английском футуризме с одним из вдохновителей нового движения в английском искусстве Эзрой Паундом, Зинаида Венгерова привела ценный ответ английского «имажиниста»:

— «Мы не футуристы, прежде всего, не футуристы» ..

Эзра полводит меня к стене, где развешены отписки манифестов, заготовленных для «Blast'a», первого программного сборника новых поэтов и художников. Он указывает на слова: «Маринетти — труп!»

— Вы видите?

— Я вижу. Их пафос в том, чтобы отмежеваться, чтобы стереть слова, сказанные накануне.

— «Мы Вортицисты, а в поэзии «Имажинисты». Наша задача сосредоточена на образах, составляющих первозданную стихию поэзии, ее пигмент, то, что таит в себе все возможности, все выводы и соотношения, и тем самым не стало мертвым. Прошлая поэзия жила метафорами. Наш «вихрь» наш «vogtex» — тот путь круговорота, когда энергия врзается в пространство и дает ему свою форму. Все, что создано природой и культурой, для нас общий хаос, который мы пронизываем своим вихрем» (стр. 93).

Эти слова натолкнули молодую группу русских поэтов, попавшую под перекрестный огонь двух школ: школы символистов и школы футуристов, поэтов, несомненно, ярких образников, принять имя «имажинистов» или «имажистов». 10-го февраля 1919 года в «Советской Стране», издававшейся короткое время в Москве, был напечатан манифест новой группы. За манифестом последовали коллективные сборники. В некоторых из них выступали рядом эго-футуристы, символисты, новокрестьянские и даже некоторые пролетарские поэты и только что объявленные имажинисты («Явь», «Мы» «Конница бурь» и т. д.). Затем в 1920 г. появляются под этикеткой «Имажинисты» коллективные сборники: «Конница бурь» — второй сборник (А. Ганин, С. Есенин, А. Мариенгоф), «Коробейники счастья» (Александр Кусиков и Вадим Шершеневич), «Харчевня зорь» (Есенин, Мариенгоф, Велмир Хлебников), «Имажинисты» (Есенин, Ивнев, Мариенгоф), «Золотой кипяток» (Есенин, Мариенгоф, Шершеневич), «Звездный бык» (Кусиков, Есенин). Кроме коллективных сборников, постепенно увеличивающейся группой за два года было издано свыше 30 названий книг молодых поэтов, выступивших отдельно под той же вывеской «Имажинисты». К группе Валима Шершеневича, Александра Кусикова, Сергея Есенина, Анатолия Мариенгофа вновь примкнул в 1920 года Рюрик Ивнев, известивший письмом о своем присоединении к «Серее и Толе».

Прежде всего, что такое имажинизм?

Если имажинизм — устремление к новизне образов, то, ведь, он стар, как искусство. Художественное творчество всегда связано с рождением новых образов и там, где нет новизны образов, нет творчества. Для открытия этой давно уже открытой Америки не стоило отправляться в дальнее плавание.

Если имажинизм есть пышность и богатство маховых, расплывчатых, музыкально построенных образов, лишенных классической простоты, то такой имажинизм можно найти у отдельных поэтов, одаренных необузданной фантазией и расплывчатым воображением. Такие поэты могут принадлежать к разным школам, разным течениям и разным эпохам. Тут и Маллармэ, и Маринетти, и Верхарн, тут и Фет, и Бальмонт, и даже Игорь Северянин, при всей его безвкусице, и Владимир Маяковский.

Для Вадима Шершеневича, который любил выступать, как лидер имажинистов, вопрос шел не о новых образах, не о пышной маховости их, а совершенно о другом. Его интересовали образы на свободе.

В художественном творчестве образы подчинены целому, у имажиниста Шершеневича целое было принесено в жертву анархии врассыпную бегущих образов.

— Во всем, почти во всем, что я писал, — читаем мы в письме Л. Толстого к Страхову, — мною руководила потребность собирания мыслей, сцепленных между собою для выражения себя. Но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна и без того сцепления, в котором она находится. Самое же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами нельзя, а можно только посредственно словами, описывая образы действия положения.

Эти гениальные строки гениального творца, которому было что сказать, вполне приложимы и к поэзии в тесном смысле этого слова... Без сцепления образов нет творчества, а есть набор образов, как бывает набор слов, есть каталог образов.

К каталогу образов, в буквальном смысле этого слова, и пришел Вадим Шершеневич, напечатавший даже стихотворение под этим названием.

Образ вне связи с другими образами, образ — особняк, образ как таковой, образ прежде всего, образ как самоцель — вот краеугольный камень того храма, который строит Вадим Шершеневич в своей брошюрке « $2 \times 2 = 5$ ».

Из художественного поэтического произведения выбрасывается лейт-образ, которому подчинены все образы, сцепленные с ним, повинующиеся основе сцепления, на смену образам на-яву приходит образ во сне, образы под наркозом, без всякой внутренней связи... «Лезуни имажинистических демонстраций, образ, как самоцель, образ как тема и самодержавие», — авторитетно утверждает Вадим Шершеневич (« $2 \times 2 = 5$ »). Но продолжая свои вычисления в стиле $2 \times 2 = 5$, он незаметно расходится со всеми участниками группы, ибо эти участники не стихотворцы-экспериментаторы, балующиеся стихом, а художники, подлинные поэты.

«Необходимо, чтобы каждая часть поэмы (при условии, что единичей мерил являлся образ) была закончена и представляла самоодвлекающую ценность, потому что соединение отдельных образов в стихотворении есть механическая работа, а не органическая, как полагают Есенин и Кусиков. Стихотворение — не организм, а толпа образов, из него без ущерба может быть вынут один образ, или вставлено еще десять. Только в том случае, если единицы завершены, сумма прекрасна. Попытка Мариенгофа доказать связанность образов между собою есть результат недоговоренности. Написанные в поэме образы соединены архитектурно, но, перестраивая архитектуру, легко выбросить пару образов. Я глубоко убежден, что все стихи Мариенгофа, Эрлмана, Шершеневича могут с одинаковым успехом читаться с конца к началу. точно так же, как картина Якулова или Б. Эрлмана может висеть вверх ногами» (« $2 \times 2 = 5$ », стр. 15). Хорошо, что у автора этих строк глубокие убеждения, еще лучше, что этих глубоких убеждений не разде-

ляют уже члены одной группы... Я только спрощу поэта, механически мастеращего свои стихи, пробовал ли он читать стихи Сергея Есенина с конца к началу? Я даже не говорю о его чудесных поэмах «Товарищи», «Марфа Посадница» или «Микола», я говорю о его хотя бы последней поэме «Сорокоуст». Что в последних стихах этого поэта, щеголяющего ядреными русскими словечками, точно «новым цилиндром и лакированными ботинками», можно выбросить не одну пару образов — это верно, русской поэзии не нужны те «неистые» образы, которые попали к нему по недоразумению из «каталога Шершеневича... ибо у Вадима Шершеневича каталог специфический, с ароматами...

Но то, что свойственно «гению имажинизма», то совершенно не свойственно «простым смертным имажинизма» Есенину и Кусикову. Нас уверяют, что если единицы завершены, сумма прекрасна, но позволите спросить автора книги « $2 \times 2 = 5$ »: сколько получится, если сложить 20 прекрасных яблок, 5 великолепных лошадей, 2 автомобиля, 1 хорошую дыню с нашей украинской или кусиковской кубанской бахчи?... Пусть наш математик вычислит, найдет прекрасную сумму и сообщит в своем новом научном трактате. Такой суммы он не найдет. В художественном творчестве завершенность и совершенство образов-единиц заключается в их органической связи с целым, в их сцепленно-единиц подчинении основе сцепления. Если этого нет, получится графомания, получится творчество больного из психиатрической лечебницы. Свое творчество образов Шершеневич свел к творчеству «самовитых слов».

Уже в своей первой книжке «Футуризм без маски» он определил поэзию, «как искусство сочетания слов».

Но для него слово в отличие от кубо-футуристов не есть только сочетание звуков, заключенных в нем. Он подчеркивает, что наряду со звуком, слово имеет свой корень, свой запах, задачу поэта составляет «комбинирование не слов-звуков, а слов-запахов»... «Стиль поэта есть особенно, ему одному свойственное, умение по своему комбинировать словесные запахи»... («Футуризм без маски», стр. 56—57).

Это писалось в 1913 году. Через три года тот же автор в своей «Зеленой улице» развил эти мысли.

Начав с противопоставления литературы, которая оперирует словом, как самоцелью, науке, которая пользуется словом, как средством, В. Шершеневич спрашивает себя, что такое слово, и отвечает: «Слово таит в себе два основных элемента: содержание и образ. Я намеренно опускаю пока звуковое состояние слова. Содержание внесено в слово умственной работой. При интуитивном возникновении слов они знаменовали собой не определенное значение, не ясный параграфовидный смысл, а хранили некий образ»... Автор приводит известный пример «копыто» и разъясняет, что первоначально это слово вовсе не обозначало конец ноги животного, а живописало нечто копающее землю. Этому происхождению слов мы обязаны по Шершеневичу тем, что наши слова «в большей или меньшей степени звукоподражательны». Живописность слов позволяет поэту-критику охарактеризовать «самовитое слово, как слово, находящееся в девственном состоянии, при преобла-

даши животисности, образности, плюс инструментовки над содержанием» («Зеленая улица», стр. 30).

Далее выясняется, что в историческом процессе идет постепенная замена преобладающего элемента самовитого слова, т.-е. образа, содержанием, что приводит неминуемо к безобразности их. Отсюда естественное стремление поэта возродить самовитое слово, ибо, по новому определению Шершеневича, поэзия не просто сочетание слов, а сочетание «самовитых» слов («Зеленая улица», стр. 33). Отсюда призыв: «надо выдумывать слова ежеминутно». В историческом процессе содержание слова съело образ слова, вместо конкретного «самовитого слова» пришло отвлеченное слово, и вот рождается новая попытка создать первоизданные слова, создать поэзию, где образ слова уничтожает содержание слова.

В своей последней брошюрке « $2 \times 2 = 5$ » имажинист Шершеневич договорился до этого: «Не заумное слово, а образное слово есть материал поэтического произведения».

Не уничтожение образа, а поедание образом смысла — вот путь развития поэтического слова».

Отсюда прямой вывод: «победа образа над смыслом и освобождение слова от содержания тесно связаны с поломкой старой грамматики и переходом к неграмматическим фразам» (в « $2 \times 2 = 5$ », стр. 43—45). То, что писалось в 1913 году, в 1916 г.—созрело, в 1920 г.—принесло плоды.

Теперь мы видим, почему Шершеневич связывает механически свои образы. Он отнял у слова смысл, он обесмыслил поэзию, он превратил ее в медь звенящую и кимвал бряцающий и для оправдания этого убийства духа призвал даже авторитет Александра Веселовского и Потебни, поаимствував у того и другого кое-что о слове, кое-что об эпитете...

Грязью убедительней этих, ничем не оправданных ссылок, звучат стихи поэта в его сборнике «Лошадь, как лошадь», где так бросается в глаза причина победы образа над смыслом, освобождение слова от содержания.

Вместо сердца, — с огромной плешинной
Вместо сердца — сплошное дупло.

«А на сердце, слишком вытертом пустою широкою, распахнувшись наркомом, ты забылась»...

Вокруг сердца — пустого дупла — как грибки вырастают дуплистые слова, слова без содержания, слова-звуки, а не слова, родившиеся из потребности самопознания в сердце, полным великих запросов, великих движений и великих откликов. Уже К. Бальмонт восставал против «выцветших слов» и создавал «слова-хамелеоны» и воскрешал всю пленительность русской медлительной речи. Уже Ремизов в своих сказочках рассыпал несметные сокровища, рубины, бриллианты, жемчуга и бирюзу первозданного образного слова. Но ни народ — Садко, пропевший свои песни, создавший свои слова, прекрасные, как в первый день творенья, ни величайшие поэты, учившиеся у народа, не отнимали у самоцветного слова его содержания.

Слово тем только и отличается от звериного рева, от крика дикаря в момент опасности, от междометия, непронизвольно выражающего то или иное волнующее душу чувство, что этот крик сердца, звериный крик, под влиянием обращенной на него мысли человека изменился в слово.

Рев зверя от боли или раздражения — это смех или плач, стон человека под влиянием душевного движения, но у человека рев перешел в членораздельные звуки, первоначально тоже произвольные, а эти звуки стали послушным орудием познания, общения и мысли. За последнее время принято ссылаться на работы А. Потебни, бывшего харьковского профессора. Виктор Шкловский пытается исправить, дополнить и переделать на новый лад его теорию, применительно к кубо-футуризму. Поэты настолько интересуются работами Потебни, что Шершеневич считает нужным изречь парадокс: «Для поэта важнее один раз прочесть Брема, чем знать наизусть А. Потебню и А. Веселовского».

Мы полагаем, что один раз прочесть Потебню, прочесть внимательно, особенно его блестящий трактат «Мысль и язык» в высшей степени полезно прежде всего тем из наших молодых имажинистов, которые хотят отнять у слова содержание.

В своей книге «Мысль и язык» этот ученый писал: «По мере того, как уменьшается необходимость отражения чувства в звуке, увеличивается другого рода связь: связь звука и представления. Звук, издаваемый человеком, воспринимается им самим, и образ звука, следуя постоянно за образом предмета, ассоциируется с ним... «Ассоциация предмета и звука, заменяя непосредственное рефлективное движение голосовых органов в душе, есть одно из необходимых условий создания слова».

Слово «окно» родилось из представления о месте, куда смотрит око. Слово окно родилось вместе с пониманием соотношения предметов, но это слово выражает не всю мысль, а только один признак: окно — куда смотрят (рама окна, прозрачность слоды или льдины, вставленной в оконную раму, остается в стороне). Этот один признак, связавший окно с оком и придавший звукам определенное образное и звуковое значение, лег в основу первоначального содержания слова, связанного с наглядностью.

Это содержание, заключающее в себе один признак, явилось объективным, ближайшим этимологическим значением слова (окно — око). Звук слова явился внешней его формой, а этимологическое значение первозданного слова явилось его внутренней формой.

Родившись на свет, слово стало жить, стало орудием понимания и общения, и тогда ближайший признак стал только знаком: этимологическое значение, объективное значение содержания слова было в человеческой речи дополнено субъективным содержанием, вносимым каждым в первозданное слово. И только потому, что слово в отличие от междометия всегда связано с мыслью, всегда связано с определенным значением, оно стало получать и новое значение.

«В слове, — пишет Потебня, — мы различаем внешнюю форму, т.-е. членораздельный звук, содержание, объективируемое посредством

звука, и внутреннюю форму, т.-е. ближайшее этимологическое значение слова, тот способ, которым выражается содержание» (178). В древнейших словах вполне явственно различаются три момента: *облако*—обволакивающее, *окно*—око. Здесь ясна связь между внешней формой-звуком, этимологическим, объективным значением или внутренней формой и с тем субъективным содержанием, которое мы влагаем при употреблении слов *«облако»* или *«око»* в данный момент.

Но с течением времени первоначальный признак, породивший образ слова, его первоначальное этимологическое значение забывается, стирается в памяти, слово становится из наглядного отвлеченным, «выцветшим», полноцветное золото подменяется кредитным знаком и тогда у слова остаются два элемента: звук и непосредственно к нему прикнувшее наше субъективное понимание содержания слова. Звук перестает быть для нас внутренней формой, образом, утрачивает для нас свое эстетическое значение.

Прозаическая речь идет в сторону утрачивания образа слова, поэтическая речь идет в сторону возрождения первоначального значения слова, в сторону создания слов *со значением*, слов-образов, и не просто слов-знаков. Эпитет, метафора, новые сочетания слов служат средством подновить слово, напомнить о том, что внешняя форма слова была связана, как наглядное представление, с внутренней формой, как этимологическим значением. В художественном произведении, в поэтическом воплощении те же три элемента, как и в слове: 1) внешняя форма (мрамор, краски, слова в определенных сочетаниях), 2) внутренняя форма («Медный всадник» Пушкина, властелин, который топчет на своем пути личное счастье маленького человека), 3) содержание, идея произведения (столкновение личного и государственного в поэме «Медный всадник»).

Теперь после этого длинного, но необходимого для нас отступления, мы спросим: можно ли у слова или художественного произведения отнять содержание? Нельзя, ибо и слово, и художественное произведение шли от мысли, родились из жажды понимания себя и друг друга. Убить содержание у слова и художественного произведения—это не воскресить, а убить его. Но важно ли вернуть словам их образность, важно ли вернуть словам их окраску, важно ли художественные произведения связать с яркой картинностью образов? Конечно, важно.

Путь к этому лежит через соприкосновение с творческой народной стихией, этим путем шли Пушкин, Гоголь, Толстой, теперь идут Ремизов, Никитин, Леонов, Клычков, Есенин, Клюев. Но, возрождая первоначальное слово, надо суметь слить его с новым содержанием новой жизни, иначе образное слово станет «гробом поваленным», позолотой, прикрывающей гниль дупла.

Имажинисты часто ссылаются то на Соломона с его «Песнью песней», то на безымянного автора «Слова о полку Игореве». Но не ordinarily яркая образность этих произведений связана с необычайным богатством и глубиной содержания. Здесь налицо все три элемента в прекраснейшем гармоническом сочетании.

Таким образом, теоретические построения Вадима Шершеневича не выдерживают никакой критики. Его каталог образов и его слово без содержания ведут к убийству содержания, убийству творчества, как самопознания.

Его теория неприемлема даже для членов группы, горячо протестующих против книжки « $2 \times 2 = 5$ » (Есенин и Кусиков).

Нам скажут: однако, у Вадима Шершеневича есть своя практика, которая должна блестяще подтверждать теорию.

Мы утверждаем, что и теория, и практика Шершеневича родились из эго-футуризма и носят все черты этого литературного движения. Поскребите немного имажиниста Шершеневича — и вы увидите в нем футуриста-эклетику. Этот футуризм урбаниста Шершеневича ничего общего не имеет к космизму сына полей Сергея Есенина.

Теория и практика одного противоречит теории и практике другого. Теорию и практику одного создают «шумы, шумики и шумища» современного города. Теория и практика другого овеяны живым дыханием природы. По содержанию и по форме они разнолики. Один именуется себя индивидуалистом, другой исходит в поэзии из принципов разных школ. Это доказывает, что имажинизма, как школы, нет. Это подтверждает и поэзия Шершеневича и Мариенгофа, Сергея Есенина и Александра Кусикова.

В 1922 году представители этой группы разбрелись в разные стороны. С. Есенин улетел на аэроплане в Берлин и Америку. Кусиков переехал в Берлин. В. Шершеневич ушел в театральную работу, и товарищи объявили его ренегатом имажинизма. Мариенгоф публично возвестил на одном из публичных выступлений в Москве об упразднении имажинизма, как школы.

В эволюции поэзии подчеркивание, заострение образа, одного из важнейших средств поэтической образности, сыграло положительную роль. Когда-то А. П. Чехов заставил своего Треплева в «Чайке» с отвращением зачеркивать фразы вроде «афиша на заборе гласила». Имажинизм приучил молодых поэтов избегать шаблонных образов— в этом его заслуга.

Почти одновременно с футуристами появились в Ленинграде в 1912—1913 г.г. так называемые *адамисты* или *акмеисты*.

Во главе их стали отпавшие от символизма Сергей Городецкий—ученик К. Бальмонта и Гумилев—ученик Валерия Брюсова.

Если эго-футуристы творцы *слов*, то адамисты — творцы *вещей*. Еще вчера—неприемлющие мира, заявлявшие устами символиста и мистического анархиста Сергея Городецкого: «неужели только то изображаю, что вижу, слышу и осезаю», эти поэты ныне славят нового Адама, становятся «вещелюбами». Они, как фетишисты, отдаются под власть вещей, для них «роза опять стала хороша сама по себе своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мысленными подобиями с мистической любовью или чем-нибудь еше».

«После всяких неприятий мир бесспорно принят акмеизмом», провозглашает в манифесте, все тот же поэт-непоседа, ныне приемлющий мир.

Адамисты-акменсты бегут из своих келий-одиночек в этот мир, бегут, как расстриги символизма, несмотря на строжайшие увещания первоприсутствующего при школе русских символистов, Валерия Брюсова.

Они влюблены в интенсивный колорит, в рельефные отчетливые формы, в чеканные детали, в стройность и размеренность линий.

В поэзии они противопоставили музыке живопись (Сергей Городецкий, Владимир Нарбут), пластику (Н. Гумилев, М. Зенькевич, Кузьмина-Караваева), архитектуру (О. Мандельштам).

В ложке фарфоровом стихе Анны Ахматовой изящно сочетались и живопись, и пластика.

Хлебников и Маяковский от музыки Вагнера повернули к первобытной музыке, они поют о Шамане, как джари. Адамисты-акменсты хотят живописать, как Леконт-де-Лилль, высекать из мрамора, как Теофиль Готье, строить из камня, как Виктор Гюго.

И недаром Сергей Городецкий пишет красками и увлекается живописью.

Зыбкая улыбка слов и образов, сулящая «ведений тьму», уже не удовлетворяет наследников символизма. Вместо премудрого ответа, вместо иносказания, жизнь требует: «Дай ответы нам простые». И если кубо-футуристы стремятся вернуть словам утерянную «горность», то адамисты хотят спуститься с облаков на землю, стремятся перейти от «музыки, прежде всего» с ее внушениями, к пластической образности, стремятся противопоставить туманному и зыбкому, неуловимому и расплывчатому стиху—мрамор и бронзу. «Стих надменный властительней, чем медь».

В № 162 газеты «Речь» от 17-го июня 1913 г. один из провозвестников адамизма поместил очень любопытную рецензию о сборнике молодого поэта-адамиста С. Мандельштама «Камень».

В этой программе-рецензии С. Городецкий, когда-то с юношеским задором упивавшийся «яростным звуком» своих стихов и превращений их в «звоны, стоны, перезвоны, звоны, вдохи, звоны, сны», теперь хочет восстановить слово в правах: у него слово ищет защиты против музыкальности в архитектурности.

«Избавление слова от смысла, производимое музыкантами,—пишет поэт,—есть его облегчение, дематериализация. И обратно: приобщение слову смысла есть его отяжеление, воплощение, материализация. Тяжелые слова, т.-е. — *faça — faça* — *faça* — *faça*, а все обычные наши слова горятся своим весом и для соединений своих требуют строгих законов, подобно камням, соединяющимся в здания».

Эти строки являются лишь пересказом стихотворения О. Мандельштама «Notre dame» из сборника «Камень». Последнее четверостишие его гласит:

Но чем внимательней, твердяня Notre-Dame,
Я изучал твои чудовищные ребра,—
Тем чаще думал я: из тяжести недоброй
И я когда-нибудь прекрасное создам.

Эта любовь к словам тяжелым, увесистым, колоритным, живописующим сказалась в особенности в сборнике «Аллилуиа» Владимира Нарбута, который из богатого словаря местных говоров выкорчевывает характерные слова, и от этих слов пахнет укропом и дегтем Украины; эта же любовь сказалась и в сборнике М. Зенкевича «Дикая порфира», который, при описаниях земной коры и геологических превращений, берет из научно-естественных книг слова, в которых как бы застыла «железная плоть земли».

Певучесть и напевность, «изысканность русской, медлительной речи», «звонь-стоны, перезвонь» уступили место нарочито грубым, конкретным, слишком человеческим и слишком земным выражениям.

Воздушные слова символистов-мистиков уносили нас «в туман неясных форм, неверных очертаний», ультра-натуралистические словечки Нового Адама должны «пропеть земле хвалу».

Дело, конечно, не в отдельных словах. «Тяжелые слова»—лишь материал: «из тяжести недоброй» поэты-адамисты должны были воздвигнуть свой храм, свой «Notre Dame», который поднимал бы на строение...

Но храма молодые поэты не построили.

Самый собор Парижской богоматери, прекрасный и величественный, со стрельчатыми сводами, уносящими к синему небу, они разложили на камни, за деревьями не заметили леса.

Они, возстановившие смысл отдельного слова, они, призывающие бороться, «с саросским или карарским... обломком», призывающие чеканить: «стих мрамор или металл», забыли о смысле целого, о связи, о том большом, великом, трепещущем любовью, что заставляет камни жить и петь торжественные гимны. От символизма они повернули назад к грубому натурализму, равнодушному, бесстрастно-объективному, безвозвочному и беспорывному.

Вчерашний сын неба стал сегодня рабом вещей.

В третьей книжке «Аполлона» было напечатано стихотворение—манифест Сергея Городецкого, в котором он проводил грань между поколением отцов с их туманностями и поколением детей с их верностью земле.

Прости, пленительная влага
И первоиздания туман.
В прозрачном ветре больше блага
Для сотворенных к жизни стран.
Просторен мир и многозвучен,
И многоцветней радуг он
И вот Адаму он поручен,
Изобретателю имен.
Назвать, узнать, сорвать покровы
И праздных т. йн, и вен хой млы —
Вот первый подвиг. Подвиг новый —
Живой земле пропеть хвалы.

Недосказанные сны, связанные со сказанными в красоте музыкальности, уступают место в творчестве адамистов зримому миру, многозвучному и многокрасочному.

Мы с радостью приветствовали бы этот «подвиг новый», если бы Новый Адам умел отразить не покой, а движение, не мир вещей, а мир борьбы, если бы он знал, какую миру весть несет он в своей поэзии, если бы Новый Адам умел загораться мечтой, влюбляться в жизнь, волноваться, страдать и радоваться вместе с людьми.

Но холодно и мертво «Жемчуга» Н. Гумилева, неприхотливо его «Чужое небо».

Вместо хвалы живой земле, вместо борьбы «за этот мир звучащий, красочный, имеющий вес и время, за нашу планету-землю», началось преклонение перед вещами, и за вещами как-то проглядели человека, его «муку-мученскую», его нечаянную радость, его падение и его падение. В этой поэзии без поэзии весь мир превращается в огромный *patate morte*, вернее в амбар Плюшкина, того Плюшкина, который ходил каждый день по улицам своей деревни, заглядывая под мостки, под перекладки, и все, что ни попадалось ему: старая подошва, бадья, тряпка, железный гвоздь, глиняный черепок—все тащил и складывал в кучу.

Почти тридцать лет тому назад В. М. Гаршин в письме к В. М. Латкину (1-го мая 1885 года) возстал самым решительным образом против натурализма и протоколизма, отказавшись «дожевывать жвачку последних 50—40 лет».

Художник, исполненный любви к человеку, обладавший необыкновенным чутьем к боли вообще, смертный грех натуралистической школы видел в том, что «для нее нет ни правды (в смысле справедливости), ни добра, ни красоты, для нее есть только интересное и неинтересное, заковыристое и незаковыристое».

Произведения аdamiстов-акмеистов, все эти черные, розоватые и белые «Жемчуга», «Скифские черепки», «Камень», нарбутовские горшки, все эти заковыристые эпитеты не шевелят сердца. Как это ни странно, но есть одна черточка, которая сближает эго-футуристов и аdamiстов: и творцы слов, и рабы вещей безыдейны, они создают обезгневленную и обескрыленную поэзию, молчит в них злоба, и любовь молчит.

Аdamiст, точно приговоренный, цепляется глазами за каждый предмет, за все, что попадает на пути, только бы не думать о самом важном и о самом страшном, только бы забыть и забиться. Новый Адам пришел в этот мир в XX столетии, когда вокруг кипит борьба, когда поднимаются новые волны праведного гнева, пришел,—и... нечего ему сказать.

Правда, у Анны Ахматовой это молчание о самом важном для нее, о женском, своем, интимном иногда исполнено особенной прелести и тонкой грации. Она умеет двумя-тремя внешними чертами подчеркнуть всю глубину, весь скрытый трагизм внутренних переживаний.

Так беспомощно грудь холодела,
Но шаги мои были легки,
Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки.
Показалось, что много ступеней,
А я знала их только три...

Здесь язык вещей—необыкновенный и задушевный. Анна Ахматова умеет находить слова, «что только раз рождаются в душе», ее «голос ломкий» вот-вот задрожит от рыданий и оборвется. Но песни Анны Ахматовой это—песни последней встречи, содержание их слишком интимно и очень уже не широко...

Молчание о самом важном, не в личном, а в общественном смысле—результат пережитой мертвой полосы, ознаменованной походом против общественности, против идеологий.

Наследники символистов оказались позади своих отцов и не сумели учесть их поучительный опыт.

Но появление аdamiстов было горячим протестом символистов-детей против символистов-отцов, протестом против символов-схем, оторванных от живой действительности. В итоге—положительное значение быстро-промелькнувшей группки.

Но не к безыдейному натурализму шла русская литература и не к эго-футуризму, не к отвлеченным схемам, а к глубокому, волнующему синтетическому творчеству, связанному с будущим человечества, с музыкой великих переживаний, с живой землей и живыми силами природы.

Во время новой революции 1917—21 г.г. вожди школы аdamiстов-акмеистов разошлись в разные стороны. С. Городецкий и Вл. Нарбут ушли в коммунистическую советскую прессу и стали писать на революционные темы. Гумилев стал активным защитником старого мира, романтиком прошлого. Поэт О. Мандельштам стал одним из ярких представителей возрождающегося в России неоклассицизма. Этот возврат совпадает с увлечением пушкинской поэзией, четкостью, простотой стиля и ясностью.

ЧТО ЧИТАТЬ?

АКМЕИСТЫ-АДАМИСТЫ.

Сборники стихов Н. Гумилева (Жемчуга, Чужое небо, Костер, Шатер, Мик, Огненный столп), Мандельштама (Камень), Анны Ахматовой (Вечер, Четки), Нарбута (Аллилуя), Сергея Городецкого (Ярь, Перун, Ива, Русь).

КРИТИКА.

В. Брюсов. «Акмеизм»—«Русская Мысль», 1913 г., кн. IV.
Гумилев. «Письма о русской поэзии»—Центр. Кооперат. изд. «Мысль», Петроград, 1923 г., стр. 222 (см. Наследие—символизма и акмеизм; стихотворение: Жизнь стиха).

Юлий Айхенвальд. «Поэты и поэтессы». «Сев. Дни», 1922 г., Москва, 90 стр. (Анна Ахматова, Н. Гумилев и т. д.).

Б. Эйхенбаум. Анна Ахматова. Опыт анализа. Петроград, 1923 г., стр. 133.

«Аполлон», 1913 г., I. Статьи С. Городецкого и Гумилева.

ФУТУРИЗМ.

Манифесты, декларации и теоретические обоснования.

Маринетти. Изд. «Прометей», 1914 г., стр. 241. Петербург.

Тастевен. Футуризм на пути к новому символизму с приложением манифестов Маринетти. Изд. «Ирис», Москва, 1914 г., стр. 38.

Игорь Северянин. Громокипящий кубок — кн. «Гриф». Москва, 1913 г., отдел эго-футуристы, стр. 133—140.

Сборник «Пощечина обществу вкусу» с манифестом Бурлюка, Ал. Крученых, В. Маяковского, В. Хлебникова — изд. Кузьмина, 1913 г., стр. 112.

Сборник «Садок судей» I и II. Москва. Изд. «Журавль». 1913 г.
Первый журнал русских футуристов — «Футуристы», 1914 г., стр. 7.
Отд. Теория и полемика.

Сборник «Заумники». А. Крученых, П. Петников, Хлебников. 1922 г., стр. 24. В сборнике декларация заумного языка, стр. 12—13.

А. Крученых. 1) Фактура слова, стр. 24 — изд. «Маф», Москва. 1923 г.
2) Славитология русского слова, стр. 48. М., 1923 г., изд. «Маф». 3) Апокалипсис русской литературы, стр. 48, М. 1923 г., изд. «Маф».

СТАТЬИ И КНИГИ О ФУТУРИЗМЕ.

В. Львов-Рогачевский. «Современник», 1913 г., кн. VI, VII. «Символисты и наследники их».

В. Брюсов. «Здравого смысла тартарары» — «Русск. Мысль», 1914 г., III. Ф. Калинин «О футуризме». «Прол. Культура», 1912 г.

Л. Д. Троцкий. Футуризм. В книге «Литература и Революция», стр. 91—119.

Валерьян Полянский (П. И. Лебедев). О «Левом фронте», в «Искусстве» в книге «На Литературном фронте», стр. 182—199.

Закржевский. «Рыцари безумия» (футуристы), изд. Идзиковского, Киев. 1914 г., стр. 163.

Корней Чуковский. Общественный смысл русского литературного футуризма, 1922 г., стр. 94.

Лерс-Шанирштейн. Общественный смысл русского литературного футуризма (Народничество русск. литерат. XX в.) с предислов. Луначарского, стр. 80, 1923 г., изд. Миронова.

И. Аксенов. «К ликвидации футуризма — Печать и Революция». 1921 г., книга 3-я

ФУТУРИСТЫ.

В. Маяковский — 1894.

В. Маяковский. 1) «Все», 1909—1919 г., стр. 283, 1919 г. Петроград.
2) «Тринадцать лет работы», т. I — стр. 304, т. II — стр. 464, изд. «Маф», 1922.

О В. Маяковском. Иванов-Разумник. К. Чуковский в книге «Футуристы».

Об Игоре Северянине. Критика о творчестве Игоря Северянина с автобиографией Иг. Северянина, изд. Пашуканиса, 1916 г., стр. 159.

О Хлебникове. Некролог, написанный В. Маяковским в «Красной Нови», 1922 г., июль—август.

О Хлебникове. Р. Якобсон. «Новейшая русская поэзия», изд. в Праге, 1921 г., стр. 68.

ПОЭТИКА ФУТУРИСТОВ.

1) Викт. Шкловский. «Воскресшие слова», 1914 г., Петроград

2) Поэтика, изд. 1919 г., О. П. О. Я. З.

3) Якобсон. Новейшая русская поэзия, изд. в Праге, 1921.

4) Маринетти «Манифесты». Изд. «Прометей», 1914 г.

5) Арватов. Синтаксис В. Маяковского. — «Печать и Революция», 1923 г., кн. I.

ИМАЖИНИЗМ.

В. Львов-Рогачевский. Имажинизм и его образности, 1921 г., Москва, изд. «Орднас», стр. 68.

ИМАЖИНИСТЫ.

(Сборники стихов: Есенина, Кусикова, Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова, Р. Ивнева).

ПОЭТИКА ИМАЖИНИСТОВ.

С. Есенин. «Ключи Марии», изд. Моск. Трудов. артели, 1920 г., стр. 42.

Шершеневич «(2×2)=5», К-во «Имажинисты». Москва. 1920 г., стр. 48.

Ан. Аврамов. «Воплощение», Есенин—Мариенгоф, изд. «Имажинисты».

1920 г., Москва, стр. 44.

«Гостиница для путешественников в прекрасном». «Русский журнал»

№ 2, Москва. 23 г. — «Почти декларация».

Там же № 3 — 1924 г. — «Пушкин и мы».

ГЛАВА IX.

Новые крестьянские писатели.

Беллетристы: А. П. Чапыгин, Ив. Вольнов, Лазарев; поэты: С. Клычков, С. Есенин, П. Орешин. — От Сурикова к Кольцову. — Связь с поэтами-символистами. — Поэты-крестьяне и поэты-рабочие.

В очерке Ив. Шмелева в «Северных Записках» «За семью печатями» образно рисует пробуждение народа, душа которого была запечатана многие годы:

«Рвутся сорвать печати... И пьяны они давним пьянством, а запечатанная душа рвется и смотрит из мутных глаз, Россия смотрит. И как хорошо говорит, и как по-человеческому может чувствовать. И как понимает все,—проклятые печати!» (1915).

Рабочая и крестьянская интеллигенция, демократическая молодежь помогают сорвать печати с души вечного молчалика, помогают и писатель-друг.

Новые читатели, для которых хорошая книга является хлебом насущным, уже теперь становятся огромной силой. Они дают уже своих художников и поэтов, они демократизируют искусство на наших глазах.

Приток новых и свежих сил из новой деревни, из рабочего предместья и из рабочей слободки в особенности заметен за последние годы в области поэзии. После 1910 и в особенности после 1912 г. выступает целая вереница ярких талантливых поэтов, произведения которых явились красноречивым свидетельством того огромного переворота, который совершился там, в глубине России, после 1905 года. Это не бесчисленные самоучки, повторявшие без конца давно известные слова: «богачи-кулаки жадной сворой расхищают тяжелый наш труд, нашим потом жиреют обжоры», это были подлинные поэты, на творчество которых помогли свой отблеск красные зори грядущего. Не в книгах, а в живой народной стихии искали и находили они изумруды, рубины и жемчуга своей поэзии. В 1911 г. в изд. «Альциона» выпустил свой первый сборник молодой интеллигентный поэт-крестьянин Тверской губ. С. А. Клычков, это—крестьянский Фет. Он родился в 1889 г.

в Тверской губ., Калязинском уезде, в деревне Дубровке, в крестьянской семье. В его сборнике «Песни» не было гражданских тем, но уже веяло бодрым, живым настроением, уже чувствовалось, что в полях и лесах стает снег, и сквозь печаль полей пробивается юная радость. Голубым подснежником казался этот сборник, воплотивший в нежно звучащие песни, как свирель пастуха на заре, любимые народные образы о «Ладе» — невесте-весне и о солнечном витязе-Бове. В 1912 г. тот же молодой поэт выпустил новый сборник «Потаенный сад». В 1923 г. он выпустил «Домашние песни» и «Гость чудесный». В том же году в «Красной Нови» он напечатал статью «Лысая гора», направленную против трюков и вывертов в поэзии. С 1912 г. появляются один за другим 3 сборника: «Сосен перезвон» (1912), «Братские песни» (1912), «Лесные были» (1913) Н. Клюева, поэта Олонейской губ., род. в 1887 г. В предисловии к первому сборнику, написанному в 1911 г., глава школы символистов Валерий Брюсов говорит о своеобразной, свободной, огнекрылой красоте стихов Клюева. В стихах-песнях Клюева уже были отзвуки пережитой революционной бури 1905—6 г.г., были отзвуки декабрьских дней с тысячами казненных. В 1919 году вышли две книги его стихов под общим заглавием «Песнослов». Сюда вошли песни, связанные с революцией 1917—1919 г.г. Этот поэт, стоящий вне групп великолепно владеет народной речью и сумел связать свою песню с народным песнотворчеством. В 1916 году выступает новый 22-летний поэт, вышедший из раскольничьей семьи, крестьянина Рязанской губернии С. А. Есенин (родился в 1895 г.). Первый его сборник «Радуница» появляется в 1916 г. в изд. Аверьянова в Петрограде, а второй — «Голубень» выходит уже в разгар революции в 1918 г. в изд. «Революционный Социализм». В эти же годы (1914—1917 г.) печатает много своих талантливых волжских песен волжский поэт из села Ширяева Абрамов-Ширяевец (род. в 1887, умер 1924 г.). Много его стихов печатает в своем «Ежемесячном Журнале» В. С. Миролдобов. В 1916 году он выпустил сборник стихов «Запевка». От стихов его веет удалью и кольцовским размахом. В 1918 году выходит в «Революционном Социализме», издательстве левых эс-эров, книга стихов П. Орешина «Зарево» и в советском издательстве в Москве другая книга его же «Красная Русь», а затем в последующие годы — ряд сборников: «Дулейка» (1920), «Березка» (1920), «Снегурочка» (1920), «Алый храм» (1920), «Радуга» (1922), книга рассказов «Корявый» (1922). После 1918 года он становится профессионалом-литератором и слишком много времени отдаает литературным кружкам. Крестьянин Саратовской губ. П. В. Орешин начал печатать свои стихи в 1913—14 г.г. в «Заветах» и «Нашей Заре», а в 1918 г. много писал, даже, пожалуй, слишком много, в лево-эс-эровских и советских газетах. Его стихи портил грубовато-размашистый стиль, но были в его сборниках произведения большой силы среди наскоро написанных, полусырых, нестученных стихотворений. Лучшие его сборники «Ржаное солнце» (1924 г.), «Соломенная плаха» (1925). Это итог работы. Кроме этих поэтов, надо назвать Пимена Карпова (род. в 1887 г. в Курской губ.), Ганина, Тисленко, Радимова, Дружинина, Акульшина, Наседкина и Ковынева.

Незадолго до 1905 г. и через 5—10 лет, после 1-й революции, выступает это поколение поэтов и беллетристов из новых слоев.

После революции 1917 г. выступило новое поколение крестьянских поэтов: Наседкин, Дружинин, Акульшин, Приблудный, Ковынев и другие, — поколение оказавшееся на перевале. До 1910—1922 г., когда мы наблюдаем расцвет песни поэтов из народа, многочисленные поэты-самоучки, «певцы-горемыки» слагали свои стонущие «песни про горе», свои песни бедняка, подражая подражателю — Никитину, его жалобным причитаниям, его вечной отходной. Если певцы тоски и горя в своих песнях упоминали имя Кольцова, то упоминали его всуе. Они тоже называли свои вялые, незвучные, непевучие, больные стихи песнями, они тоже писали о сивках и саврасках, о пашнях и пахарях, но не пелось им, хотя и пели они, и не умели они «весело» ладить борону и соху, и от всей их жалобной, причитающей, вялой поэзии веяло слезливой скорбью и перепадами никитинских песен «про горе».

Из многочисленных поэтов-горемык с их горемычной поэзией только два: И. З. Суриков (1841—1880) и поэт-пахарь Дрожжин (род. 1848), подвизавшийся в литературе 50 лет, приобрели некоторую известность, как поэты самоучки; но и они, особенно серый, нудный, однообразный Дрожжин, не сделали шага вперед после Никитина и продолжали повторять без конца вместе с Суриковым:

Эх, ты доля, эх, ты доля,
Доля бедняка;
Тяжела ты, безотрадна,
Тяжела, горька.

Любопытно отметить, что поэт-народоволец П. Я. (Якубович-Мельшин) в своем хорошо известном сборнике «Русская Муза», в котором собраны произведения 120 лучших русских поэтов, принужден был выделить только одного Сурикова и совершенно проигнорировать поэзию Дрожжина, которого крикливо пытался возвеличить поэт Аполлон Коринфский. В декабре 1923 г. был отпразднован, при участии на празднике самого Дрожжина, 50-летний юбилей его скромной литературной деятельности и в Москве, и в Твери.

В мягком отзыве о поэзии Сурикова, напоминающем отзыв о девушке-дурушке: «она не красива, но симпатична», нет увлечения суриковским весьма умеренным дарованием. А, между тем, после Кольцова и Никитина поэты из народа в суриковской поэзии готовы были видеть образец для подражания, и если Суриков бледно перепевал вялую поэзию Никитина, то они перепевали эти отраженные перепевы. Суриков еще при жизни организовал кружок писателей из народа, в 1877 г. для целей объединения был даже издан сборник «Рассвет». После смерти Сурикова его друзьями был основан кружок его имени. В девяностые годы, в первое десятилетие, существовала даже газетка в Москве «Доля бедняка», и был предпринят целый ряд изданий. Появились в печати тощие серые брошюры в 2—3—5 коп. с серыми стихами учеников и последователей Никитина-Сурикова, повторявших паки и паки: «эх, ты, доля, эх, ты, доля, доля бедняка». Ганьшин, Корнев,

Кашкаров, Ф. Шкулев, И. Устинов, Шуренков и др. проявили даже *некоторую* оригинальность, и только вышедшая в 1918 г. книга «Полынь» Праскунина, поэта-крестьянина, ушедшего из-за нужды в «чужие люди» и работавшего на Коломенском заводе до 1909 г., заслуживает того, чтобы прочли ее и упомянули о ней.

Этот поэт, родившийся в 77 г. В Подлесной слободе, Рязанской губернии, тоже самоучка, перекочевав в 1909 г. в Москву и познакомившись с кружком писателей из народа, группировавшихся вокруг газеты «Доля Народа», стал одним из постоянных сотрудников и работал в ней до 1911 года, когда за напечатание некоторых стихов и за попытку издать сборник «злых песен» был привлечен по статье 129 и попал на 2 года в крепость. Читаешь стихи этого поэта, уже хмельного от революционной браги, и чувствуешь, что поэту-рабочему «сума не по плечу», он не хочет жаловаться и причитать, у него в новой песне крепнет вольный голос, он поет со своими плотниками: «после долгой черной ночи, мутных сказок, жгучих снов загорелись наши очи ярче синих васильков». С загоревшимися глазами поэт кует свежие, волнующие образы. Он оставляет далеко позади своих бесталанных суриковских друзей, у которых «задушили слезы слово», «будни сковали и ум и язык, песне оставили слезы». Его напев «не звенит херувимской струной», но захватывает своим глубоко-искренним порывом... Этого восторженного порыва нет у суриковцев, которые прятали «музы гнев». Обращаясь к друзьям, уходящий от них поэт бросает прекрасные строки (стр. 9):

Молитесь, чтоб в потемках плесень
Душе покой не соткала,
Чтоб не осталась нам без песен,
Коль запоют колокола.

Этому поэту, одаренному зорким глазом и метким словом, удается пейзаж, как немногим поэтам-рабочим. Ему предстоит будущее. Он серьезно и много работает над собой и чужд отвратительного самодовольства. После 1919 года он уехал в Рязанскую губернию, и все больше и больше отходит к деревенским будням и деревенскому пейзажу.

Отшел от суриковского кружка и другой поэт, не лишенный дарования, Семен Фомин.

В своем прекрасном стихотворении «Моя родословная» С. Фомин говорит о своей крестьянской родине. Семен Фомин родился в 1881 г. в деревне Сушцевой, Владимирской губ., близ знаменитой «Александровской слободы». Он учился в сельской школе, а пятнадцати лет был отправлен отцом в Москву на заработки. Началась рабочая жизнь «мальчика», «конторщика» и в свободные минуты чтение и даже посещение лекций в народном университете. В 1907 г. в журнальчике «Новая Воля» (№ 7) напечатал свои первые стихи молодой поэт. В 1914 году вышла первая книжка его стихов «Песни радости и печали» с предисловием Н. А. Рубакина. Уже в этом сборнике слышатся не суриковские ноты, и загорается искорки подлинного дарования... Поэт верит, что «опять

придет весна», что не вечны «жуткая тьма и бездорожье, где забыта правда божья». В 1920 г. С. Фомин печатает новый сборник своих стихов «Свирель». На стихах его 1917—18—19 г.г. печать серьезной работы. После 1919 г. он уехал в деревню, где учительствовал. В 24 г. он в Москве. Здесь он выпускает сборник рассказов «Земная зыбь».

Нельзя не подчеркнуть, что поэты одаренные, яркие, зараженные определенностью настроений, отходят от суриковцев... Этот кружок оказался каким-то проходным двором на перепутьи... В 1917—18 годах члены этого кружка пытались выступить борцами революции, выпустили в Москве в 1918 г. сборник «Чернозем», книжечку в 79 страниц стихов и прозы, но, кроме стихов Е. Нечаева, Ф. Гаврилова, Семена Фомина, С. Обрадовича, большая часть произведений порождает тусклостью, серостью и каким-то тоскливым и наигранным восторгом, который не лучше суриковского нытья.

Интересней всего в этом сборнике предисловие Е. Афонина (умер в 1922 г.), не предисловие, а эпитафия.

«Торговый капитал» — пишет суриковец о суриковцах, — «обладал многих даровитых выходцев из деревень и поставил их в условия мендаской жизни с мелко-буржуазными вождениями. Вот почему «суриковцы», как таковые, в большинстве принадлежат, по своему социальному положению к мелкой буржуазии, среди них есть: торговцы, артельщики, мелкие ремесленники, чиновники и небольшая часть фабричных рабочих. Казалось бы, что, находясь в лучших материальных условиях, чем рабочие, они могли бы создать сильное групповое течение в литературе, войдя в семью писателей своего времени, но этого не случилось: разившийся кастовый эгоизм среди литераторов, царивших вместе со своим классом в общественной жизни, не давал им дороги и не пускал их в свою среду, держа в черном теле, а мелко-буржуазный быт, окружавший их своим спокойным, дремлющим болотом, не давал возможности осознать свою солидарность с тем крестьянством, из которого они вышли, или с тем рабочим пролетариатом, который вырос стал бок-о-бок с ними тут же в городе. И поэтому «суриковцы» в силу создавшихся для них социальных условий, оставаясь на распутьи, но постоянно чувствуя над собою гнет и несправедливость капиталистического буржуазного строя, и не только чувствуя, но и испытывая его на себе, стали певцами горя и нужд гордой бедноты; бедноты всех униженных и оскорбленных без различия классов, будь то: рабочий, крестьянин, мелкий торговец или ремесленник» (стр. 5).

В этой убийственной характеристике много правды, кроме жалобы на обидчиков-литераторов. В последние годы суриковцы сорганизовали Всероссийский союз крестьянских писателей с резко выраженным коммунистическим уклоном. Председатель союза Деев-Хомяковский насчитывает 800 членов союза, но союз пока не дал ярких имен.

Выходцы из промежуточного, мелко-буржуазного слоя сами себя отрезали от литературы тем, что учителем и духовным руководителем избрали Сурикова с его первобытной техникой. В то время, как поэты делали огромные успехи в технике стиха, суриковцы топтались на ме-

сте. Максиму Горькому «кастовый эгоизм среди литераторов» не помешало подняться на огромную высоту, и мы знаем, как любовно поддерживали его Короленко, Каронин и другие писатели. У него был талант, и он работал над собой.

Кроме суриковского кружка нытиков и плакальщицков, почти ничего не давшего поэзии даже в своем революционном сборнике 1918 г. «Чернозем», существовала группа влюбленных в борьбу и жизнь писателей, которые тянулись душой и сердцем к большому национальному художнику-поэту Максиму Горькому, пришедшему из города, из рабочей среды, пришедшему тоже с песней, сказкой и легендой и принесшему «силу гнева, пламя страсти и уверенность в победе». Максим Горький постоянно стремился вызвать к жизни все талантливое, яркое в народе: Друг Шалапина, изумительного, единственного в мире певца из народа, Горький совершил огромную работу собирателя, организатора и руководителя поэтов-самоучек.

Эта работа совпала с периодом после революции 1905 года, когда городское предместье, рабочая слободка и деревня пережили огромную встряску, и когда рабочая и крестьянская интеллигенция выдвинула сотни одаренных людей. Достаточно указать, что за время 1906—10 г.г. Горьким было прочитано, по его словам, *более четырехсот* рукописей. Их авторы—писатели из народа. Из этих авторов было 114 рабочих и 67 крестьян, людей «черной жизни».

В своей лобопытной статье «О писателях-самоучках», напечатанной в феврале 1911 года в «Современном Мире», Максим Горький дает очень много ценных данных о писателях-самоучках. Из сотен писателей-самоучек только единицы становились поэтами «милостью божией», но таких поэтов за последнее десятилетие становилось все больше, и они все значительнее и ярче.

Один примыкал ближе по настроению и манере к бывшему «мастеровому малярного цеха» Максиму Горькому, другие—к очень серьезному и глубококому художнику А. П. Чапыгину. Наряду с Горьким и Чапыгиным огромную работу собирания совершил В. С. Миролубов, очень строгий, чуткий и отзывчивый ценитель литературы, многим поэтам из народа помогавший при первых шагах найти себя. Когда издательство «Прибой» обратилось в газетях к писателям с просьбой присылать рукописи, в портфель редакции поступило 450 рукописей, в том числе 300 стихотворений и 8 драматических пьес, поступили произведения, принадлежавшие перу 94 авторов; из всей этой горы рукописей было принято к печатанию всего 70 произведений.

Но кроме Горького, Чапыгина, Миролубова, были и еще притягательные центры, к которым тянуло проснувшуюся душу новых, после-революционных талантливых писателей из народа. Такими центрами явились К. Бальмонт, Александр Блок, Валерий Брюсов, Андрей Белый, Ремизов.

Этими поэтами и их друзьями за 25 лет была совершена огромнейшая работа над стихом, над музыкальной песней, они ввели новые приемы, новый подход, и вот под их влиянием растет и крепнет целое созвездие ярких, подлинных поэтов:

С. Д. Фомин, С. Клычков, Н. Клюев, А. Ширяевец, С. Есенин, Пимен Карпов, П. Орешин, Тисленко, П. Ралимов, Ганин, Наседкин, Дружинин, Акульшин, Ковынев, Приблудный возродили кольцовскую песню, их стихи зазвучали, заиграли огнем, заискрились талантом, засверкали силой и заразили удалью. 60 лет тому назад А. Добролюбов в очень сдержанной, даже суровой статье о стихах Никитина говорил, что нам «нужен поэт, который бы с красотой Пушкина и силой Лермонтова умел продолжить и расширить реальную, *здоровую сторону* стихотворений Кольцова». Такого поэта так и не дождалась Россия. Но через 60 лет пришли поэты-крестьяне, которые связали безыскусственную песню народа со стихийной, яркой поэзией Кольцова, а песню Кольцова связали не с Пушкиным и Лермонтовым, а с Бальмонтом и Александром Блоком.

Эти поэты-крестьяне открыли новый период в литературе, они выступили почти одновременно в 1912 г. Этот период связан был с новыми настроениями, новыми темами, новыми приемами. Вот почему молодое поколение, вышедшее из крестьянской среды, мы называем *ново-крестьянскими* поэтами.

Юный поэт Сергей Есенин в стихотворении «О, Русь, взмахни крылами» со светлой, задорной улыбкой намечает родословную целой группы певцов из народа.

Алексей Кольцов идет впереди всех по глубокой долине, с пастьешеским рожком, меж телок и коров, у него в руках краюха хлеба, у него «уста—вишневый сок». За ним через 70 лет после смерти его «идет овитый светом его середний брат» Николай Клюев из Вытегры, Олонечской губернии. Он «монашью мудр и ласков, он весь в резьбе мольбы». За Клюевым—кудрявый и веселый Сергей Есенин, а за Есениным—кольцо других.

«И далеко по селам звенит их бойкий стих»... В числе своих сродников не забывает Есенин упомянуть и А. П. Чапыгина.

Как и Алексей Кольцов, все они пришли из глубины России, кто от степи, кто от Волги, кто из-за лесу, лесу темного. И все они могут сказать с С. Есениным: «из трав мы вяжем книги», и все они прекрасно помнят свое родство с деревенским, степным, полевым, лесным и поморским.

Николай Клюев свою первую и лучшую книгу: «Сосен перезвон» сопровождает эпиграфами из Кольцова: «Сладок будет отдых на снопах тяжелых» и из Тютчева: «Не то, что мните вы, природа—не слепок, не бездушный лик, в ней есть душа, в ней есть свобода, в ней есть любовь, в ней есть язык». В прекрасном обращении «К родине» тот же Н. Клюев после заглавия ставит опять отрывки из А. В. Кольцова «Поднимись, что силы, размахни крылами. Может, наша радость живет за горами».. «В мечтах не разуверюся я».

Волжский поэт Александр Ширяевец (Абрамов из села Ширяева) вырос среди Жегулей, в том мире, где живут легенды об удалях разбойниках, и о людях «древлего благочестия». И этот молодой поэт свои песни, полные и религиозного порыва, и разбойной удалы, сплетает с песнями широкой Волги и разольной степи. Он прав, когда признается: «Кольцовской песней заливался я не раз»...

Кольцовское вы сразу почувствуете и в «песнях» Сергея Клычкова. В его свирельных песнях чудесно сочетались печаль и радость, Лада и древний старец-пахарь. Лада улыбается, как весна, весна улыбается, как Лада... «Дед с покоса», «дед на пахоте», «старец мудрый, старый» встают огромными, светлыми ликами в песнях печально-радостного Клычкова, к которым так идет эпиграф из народных песен, точно заповедь: «Ах ты сад, ты мой сад, сад зелененький». В этот «зелененький сад» донесли песни Кольцова, отозвались в утреннем творчестве певучие стихи поэта-земляка К. Бальмонта.

Каждому, кто прочтет благоухающие, лесные степные, волжские, идущие из «потаенного сада», песни-стихи новых поэтов-певцов станет ясно, что все они преодолели бледную немочь, превозмогли беды и скорби... Не от стонов Никитина, Сурикова, Дрожжина, а от улыбки Кольцова, мудрости Тютчева, звучности Бальмонта и нежной настроенности Блока расцвела, как весной степь, поэзия новых певцов из народа. У них тоже «уста—вишневый сок»...

Только молодой поэт П. Орешин, посвятивший свою книгу «Зарево» престарелому деду своему и бабке своей, проживающим в селе Галахове, Аткарского уезда, Саратовской губернии, идет прежде всего от Н. А. Некрасова, и можно сказать, что крестной матерью его гневной, мстящей, порою озлобленной музы, была «бледная, в крови, кнудом иссеченная муза» Некрасова. В глубоко драматических стихах «Душа на кресте», «Зверюга», «Волчья жизнь» рассказал поэт, через какие бездны нищеты, труда и голода судьба его вела к поэзии.. Но и у этого поэта нет ничего от нудной суриковщины. Он умеет мучительно, требовательно, слепо и по-мужички грубо верить в светлое пришествие социализма. Только его социализм родился не из мечты о граде Китеже, о белом ските, о жертве, а из мечты о корке хлеба. Он слишком отравлен газетой, он не умеет чувствовать разницу между французской марсельезой и нашей российской, с ее стихами, вырубленными топором. «Черный звон голода терзает уши». И голодный, иступленный человек, топором и ломом крушит все, что попадает под руку: и «Василия Блаженного», и «Иверскую Матю», по-военному, сразу насаждает правду на голой земле.

Бью—слышите!. Бью в золотые литавры.
Голодец, бос, весь оборван—пляшу.
Завтра залезу в окно Троицкой лавры,
Кружки взломаю и огни потушу...

И тот же поэт страстно жаждет человеческого, мучительно чувствует зверюгу и хочет его преодолеть, и любовно вспоминает сердцем скорбящую мать и неоплаканный крест, и вместе с пахарем из глубины сердца вызывает: «Но-о, кобылка, но-о, ленивая, помогай тебе Христос».

Все эти поэты-песенники показали воочию, что верны и правдивы слова Есенина.

О, Русь, взмахни крылами,
Поставь иную крепь,
С иными именами
Встает иная степь.

Эта иная крепь заключается в ином поэтическом подходе к миру, к природе, в ином отношении к стихам...

Об ином настроении, пришедшем, несомненно, после великой встряски 1905 года, говорят все молодые поэты.

У Клоева, в его книге «Братские песни» всходящий на эшафот жених завещает своей невесте

В час зловещий, в час могильный,
Об одном тебя моллю:
Не гляди с тоской бесильной
На восходную зорю.
Но верна словам завета.
Слезы робости утри,
И на проблески рассвета
Торжествуяще смотри.
Не забудь за далью мрачной,
Средь волнующих забот,
Что взошел я новобранно
По заре на эшафот;
Что, осилив злое горе,
Ложью жизни не дыша,
В заревое пала море
Огнекрылая душа.

Эти замечательные новобранные строки огнекрылой, заревой песни, мог пропеть поистине поэт милостью божией, средний брат Кольцова.

С. Есенин понимает тоньше других русскую природу, ее печаль сквозь радость и ее радость сквозь печаль, но и он весь светится иным настроением в первые годы своего творчества:

Выткался на озере алый свет зари,
На бору со звонами плачут глухари.
Плачет где-то иволга, скорюнься в дупло...
Только мне не плачется—на душе светло.

И волжский поэт Ширяевец обращается к своей стране тоже с радостными словами:

Полно маяться, сутулиться,
Встань, родная, во весь рост.
Глянь, зарею-заряницею
Осветилась ночи игла,
Не бывать тебе чернипею,
Светлый путь ты свой нашла.

Даже П. В. Орешин, ожесточившийся и ополчившийся на волчью жизнь в революционный год, поверил в торжество правды и света. Иступленно, среди революционного вихря, пишет он иступленные, несвязанные, вихревые стихи и кричит под красный звон набата:

Долой же скорбные морщины,
Отныне светел я и смел,
Все бездны, ямы и пучины
Свободы ангел пролетел.

Над каждой хатой — радость — птица,
Над каждой хатой — Жар-мечта..
И ветер ночи бледнолицей
Целует алые уста.

Светлая, огнекрылая, радостная песня резким и ярким контрастом явилась по отношению к песни отцов, безответных рабов; у Н. Клюева мы читаем:

Но не стоном отцов
Моя песнь прозвучит,
А раскатом громов
Над землей пролетит..
Не безгласным рабом,
Прокаянная житье,
А свободным орлом
Допою я ее.

Во всех этих песнях поражающих пестротой, переплелись и белый скит, и жар-мечта, и пасхальный благовест, и красный звон набата, и молитвы о душе, и голодная дума о хлебе насущном и иступленная вера сектантов, и идеалы разбойничков, и Никола милостивый, и грозный Илья пророк...

Ширяевец слагает и легенду о разбойнике Кудеяре, и песню о людях «древлего благочестия», строивших в лесах и на Волге свои строгие скиты.

У Клюева, в его братских песнях, воспеваются язы Христа и жертва крестная, а в лесных былях вихрем несетя «плясея» и всех захватывает в свой пьяный вихрь. У Пимена Карпова, выпустившего с 1909 г. около 10 книг, его романы и стихи, написанные с пламенной хлыстовской самозабвенностью, часто поражают яркостью и иступленностью языка: его книга «Пламя» в 1914 г. породила целую литературу. В 1922 году он выпустил сборник стихов «Русский ковчег», в котором воспевают «буйнозвездную и грозовую землю».

У всех певцов-поэтов бросаются в глаза излюбленные образы — это «пречистая», кроткий «спас». В этих образах религиозной окраски много от церковности... У Есенина «на сердце лампадка, а в сердце — Иисус», и его «спас», его «матерь божию», его «Микола милостивый» живут среди людей с детства, как жил с детства «Иисус» вместе с сыном рабочего в прекрасном стихотворении «Товарищ». «Иисус» — товарищ игр, радостей, и грез и последней борьбы за правду... Вместе с рабочим он был убит в февральские дни... Есенина, Клюева, Карпова влекут другие небеса и другая земля

Чтобы говорить о другом берегу, о других небесах, нужны были другие приемы. Того, чего не видишь, не опишешь простыми красками, на это можно только *намекнуть, показать* с этого берега тот, другой берег.

Клюев недаром пишет строки:

Мы любим только то, чему названия нет,
Что, как полунамок, загадочностью мучит.

Через приметы, полунамеки идут поэты-певцы к незримо, загадочному, неведомому... И здесь они идут по стопам Кольцова, который прибежал к таким полунамекам-символам.

И в этом приеме певцы-крестьяне верны народной песне, которая чувства человека переносила на природу, а от природы, от калинушки, от березки, от зеленого сада путем соответствий, путем психологического параллелизма заставляла переноситься мысленно к жизни человеческой... И не простым рассказом уносят поэты из своего зеленого сада, в свой потаенный сад, а поэзией звуков, музыкой своей песни. Они не пишут стихов, а поют песни. Когда Кольцову попалась в руки книга стихов Дмитриева, он стал петь, а не читать ее... А когда он стал писать, он сам запел.

Когда я встретился впервые с С. Клычковым в 1913 г., попросил его почитать стихи, он *запел* свою «Чарочку».

Ты волна моя, родимая волна,
Уж ты что, волна, печальна и грустна?

Сами поэты-певцы прекрасно сознают, что они не стихотворцы, а *певцы*. Клюев слышит и заставляет слушать «сосен перезвон». Он называет себя баяном-баснословным, он мчится на легковозном коне и он знает, как по-разному звучат песни: рекрутская, свадебная, бабья, слободская, разбойничья, рыбацкая... Сергей Есенин радостно обрабатывает со своей «тальянчочке» со стихами, в которых вы слышите самые звуки тальяночки.

Заиграй, сыграй, тальяночка, малиновы меха,
Выходи встречать к околице красotka жениха.

Орешину подарила злая нечистая сила в болотине свою «дулейку»... В стихах, в которых слышны шорохи камышей, поэт рассказывает об этом:

В камышах шишикает шишига;
Не купайся, — сгинешь за копейку.
Дал шишиге хлеба я ковригу,
А шишига мне дала дулейку.

Когда заиграет поэт на своей дулейке, «все поля, вздохнув, заколысятся».

Поэт Клычков, у которого «певучее сердце», говорит в своем прекрасном стихотворении о себе:

Я все пою: ведь я певец,
Не вывожу пером строки,
Брожу в лесу, пасу овец
В тумане ранней у реки.

Мечтатель, певец туманных песен, пастух и певец глядит на восходящее солнышко «из-под руки».

И песни, как стада овец,
В тумане ранней у реки.

Ширявец любит гусельки-ярвочаты, заливается песней звонкой и поет-звенит под гул красного звона:

Загуди сильнее,
Красный вешний звон..

Во всех этих песнях живет наше родное, степное, лесное и волжское, живет народная песня. Певцы-поэты, конечно, не просто пересказали-перепели народную, безыскусственную, безымянную, устную песнь. Они ее повенчали с песней наших поэтов-мастеров. Они прошли через «искус», они—певцы-искусники. Но они, как искатели жемчугов, принесли нам в литературу жемчужины народных слов, народных песен, сказаний, и за этот дорогой подарок должна сказать им спасибо русская литература.

Современные поэты из народа порвали с суриковщиной, поварили в радость жизни и слили свои чайныя с новой Россией. Эти черты их всех объединяют, но было бы ошибкой всех поэтов рисовать на одно лицо и представлять, как однородные частицы одноцветного потока. Н. Клюев недаром говорил о трех жребиях, которые приходится выбирать добру-молодцу: или быть *лапотником, тихомудрым черным пахарем*, или *грезить о рае высоком*, мысленном, или стать фабричным горемыкою и *ожелезиться* духом.

Эти разные жребии вы сразу заметите в песнях-думах пахаря-лапотника и в гимнах борца-пролетария, ликующего мятежника.

Один—«нежный отрок». Он хотел бы никогда не просыпаться; в сладком усыплении он тихо грезит: «песня, луг, реки затоны—это жизнь мне только снится; свет от розовой иконы на золотых моих ресницах»; он мечтает о несказанном и нездешнем, он помогает обняться слову с тайной. Другой—в свой гимн-протест, в свой гимн победный влагает «торжествующий и пламенный призыв».

Поэзия тихомудрого лапотника связана с дедовской мудростью, он «стародавний полон сил», он захвачен «явлю сказочною, древней», его образы—образы в киотах; он настроением связан с преданьями старины глубокой, он любит воспевать образ старого деда.. Поэзия «сознательного» рабочего горит энтузиазмом и страстной верой в *осознанный идеал*. Поэзия пахаря носит местный колорит, от его стихов пахнет почвой, языком областных наречий, она изукрашена символической намеков, иносказаний, предчувствий, устремлений к иным берегам. Они породнились с символами народной загадки, с народной песней, с народной частушкой.

Темы ново-крестьянских поэтов подсказаны деревенской природой, деревенским бытом, крестьянским народом, мужицкой думой о хлебе, о земле, о заступнице, Спасе, Миколе Милостивом.

Поэт-лапотник влюблен в поэзию земледельческого труда, но самая форма его труда воспитывает индивидуалиста. Вот почему приходится проводить резкую грань между поэзией ново-крестьянских певцов и поэзией рабочих, охваченных социалистическим идеалом. Из новокрестьянских поэтов только один П. Орешин близко подходит

к социальному вопросу, да и он передает настроение не пролетариев, а деревенской бедноты.

У поэтов, вышедших из крестьянской среды, можно заметить влияние разных слоев крестьянства. П. Орешин связан с крестьянской беднотой, Абрамов-Ширявец с волжской гольтубой, вольницей, Клычков с крепким мужицком любящим крепкий быт и домашний уют, С. Есенин со средним слоем. Новокрестьянские поэты вечно колеблются, переходят к самым противоположным настроениям. Идеология их весьма неустойчива. Это особенно ярко сказалось на поэзии Сергея Есенина, гримыкавшего к имажинистам и прешедшего от революционных стихов к стихам в духе Шершеневича. Он «похабную надпись заборную обращает в священный псалом». Но Сергей Есенин один из крупнейших молодых поэтов, и ему мы посвящаем отдельную главу.

У Сергея Клычкова в особенности ярко выявились в его «Домашних геснях» (1923) связь с крестьянином-средняком, у которого «хозяйство и усадьба, как крепко скрученная нить». Поэт любит:

... Свой незатейный жребий
И хутор с лугом и леском—
Зарю за изгородью в небе,
Заботу о едином хлебе,
Хоть жив и не одним куском.

С. Клычков, и живя в городе, верен своему хутору. Этого нельзя сказать о С. Есенине, который все больше пропитывает свои песни настроениями городской богемы и «Москвы кабацкой». Младшее поколение поэтов крестьянских: Дружинин, Акульшин, Приблудный, Наседкин—отходит от символистов. Мир вещей все ярче выступает в их творчестве. Они, как, например, Акульшин натуралистически воспроизводят окружающее во всей его красочности и будничности. Они—вещелюды. В них Пушкинская стихия все заметней и заметней. В их стихах отражается будничная, деревенская, уездная Русь. В их творчестве также на первом плане «Деревня» с ее «Соломенным шумом». Их поэзия также дружит с народной песней и народной частушкой. Предтечей этой группы является Павел Радимов, пропевший «Полевые псалмы» и показавший в своих спокойных древних гекзаметрах праздничность в будничности. В его книге «Деревня» бытовые хозяйственные темы: корова, сруб, куры, солка огурцов... и т. д.

ЧТО ЧИТАТЬ?

Львов-Рогачевский, Поэзия новой России (поэты полей и городских окраин). Книгоизд. писателей в Москве. 1919 г.

Его же. Книга для чтения по истории нов. русск. лит. «Рабоче-крестьянское творчество за 30 лет». Изд-во «Трибой». 1925 г.

В. В. Сиповский, проф. Поэзия народа. «Пролет. и крестьянская лирика наших дней». Книгоизд. «Сеятель». Е. В. Высоцкого. Петроград. 1923 г.

Троцкий, «Литература и революция». 41—50 стр. Изд. «Красная Новь», Москва. 1923 г.

Новокрестьянский поэт-символист

Сергей Есенин.

1895 — 1925.

Деревенский поэт.—Символизм под маской имажинизма.—Неустойчивость настроений.—Поэтика С. Есенина.

Имажинист Анатолий Мариенгоф, сын проклятого города, в одном из своих посвящений Сергею Есенину, пишет: «на каторгу пусть приведет нас дружба», в другом месте он уверяет, что «сегодня вместе тесто стихов месить Анатолию и Сергею». Никакая каторга с ее железными цепями не укрепит и не свяжет этих заклятых врагов не на жизнь, а на смерть. Сам же Мариенгоф проводит узкую непереходимую черту между творчеством обоих мнимых друзей. Одного «всосут водопроводов трубы», другого «колодези рязанских изб»... «и будут два пути для поколений», ибо один прикован к асфальту проклятого города, другой вливается в ржаное поле с миллиардами золотых языков.

В том же сборнике «Харчевня Зорь», где сын проклятого города посвящает свою «Встречу» Сергею Есенину, с которым так резко расходится, напечатано небольшое полужутливое, похожее на пародию стихотворение Велемира Хлебникова; в нем тоже решительное противопоставление одного имажиниста другому:

Москвы колымага
В ней два имаго:
Голгофа
Мариенгофа.
Город распорот,
Воскресение
Есенина.
Господи, отелись
В шубе из лис.

В самом деле, здесь в лице двух «имаго» столкнулись два начала: мертвое, стальное, механическое и живое, солнечное, космическое. Для одного мир даже не Голгофа, а — «мясорубка», а если и Голгофа, то потому только, что на Голгофе бываюи и распинаемые, и распинающие, те, которые хлещут нагайкой «хилое тело Христа, вздыбливаемое в чрезвычайке» и для которых человек — «месиво», «человеческая говядина»... Другой, как Франциск Ассизский или Иоанн Дамаскин, вдохновенный творец «Пасхального канона», благославляет леса, долины, горы и «в небе каждую звезду и в поле каждую былинку». У него Микола — «ласковый угодник» — собирает божьих тварей, кормит просом с подола, у него в райском терему божья мать стоит у окошка, голубей сзывает к дверям «рожь зернистую клевать». Поэт пропел «песню о собаке», у которой отняли щенят, о корове, у которой зарезали телка, о раненой лисице, о хлебе, который радостно колосится, прежде чем попасть под жернова мельниц. Ведь он недаром родился «с песнями в травном одеяле».

В превосходной деревенской поэме «Сорокоуст» Есенин, «последний деревенский поэт», противопоставил живое мертвому, механическому, рассказал, как «изб древенчатых живот трясет стальная лихорадка» при электрическом восходе стального века. Его песня никак не может сжиться с ремнями и трубами «скверного гостя».

Видели ли вы,
Как бежит по степям
В туманах озерных кросясь,
Железной ноздрей хрипя,
На лапах чугуиных поездов?
А за ним —
По большой траве,
Как на празднике отчаянных гонок,
Тонкие ноги закидывая к голове,
Скачет красногривый жеребенок?
Милый, милый, смешной дуралей,
Ну куда он, куда он гонится?
Неужель он не знает, что живых коней
Победила стальная конница?..

И поэт ржаного поля служит сорокоуст над бессеяннм полем, закочанным в сталь, над мужиком пропавшим соломою...

Анатолий Мариенгоф проходит в красном фартуке, по красным чернилам луж, ало-черный, как стусок крови... Весенний Есенин всюду видит синий свет, в эту синь даже умереть не жаль. Как и его сродник Кольцов, он идет «по голубой долине средь телок и коров». Есенин «тает в просини, как снежинка белая». Кудрявый и веселый поэт «кричит в синеву». Он «светлой книгой голубой напоил свои уста», у него «синь и песня в речах», у него «глаза синее дно», «васильками сердце светится», он радостно, светло, сквозь золотые ресницы смотрит в «голубень», тысячи его образов — «тысячи синеглазых маленьких детей».

Когда младенец Иисус уронил золотой колоб, который спекла ему «мать пречистая», и колоб покотился месяцем по синему небу, «замутили слезы душу голубую божью»... Он приветствует «мать-голубую осину», тропу «голубого поля», он знает, что «все мы яблони и вишни голубого сада».

У Есенина тоже голубая душа, да и сам он весь голубой, пришедший приглубить все живое, он в колокол синий месяцем бьет и свлит голубую, звездами убитую высь и поет песню о голубях под крышей, о младенце-Христе и аисте, забравшем его в лолыку, о том, как:

За темной прядью перелесиц,
В непоколебимой синеве,
Ягненок кудрявый — месяц
Гуляет в голубой траве.

На ало-красном, ало-черном фоне кипит, беснуется звериная злоба Мариенгофа, готового «крушить поленом по черепу» и бросать «по тысяче голов сразу к пречистой тайне».

Непоколебимая синева Есенина светит радостью и кротостью. Как звон голубых крыльев, несется песня рождающейся жизни, «слава в вышних богу и на земли мир», которую так ненавидит Мариенгоф.

Поэт, ведь только Анархия
И поэмы—пожаров нимбы,
И им бы
Мир на земле и в человецех благоволение.

Так говорит один с лицом, искаженным звериной злобой.

Мир вам, рощи, дуг и липы,
Литии медовый ладан!
Все привяшему с улыбкой
Ничего от вас не надо.

Так отвечает другой, улыбаясь синими глазами.

Бог Есенина ничего не имеет общего с богом мести, этим библейским седовласым, гневным и мстительным стариком, вечно призывающим Израиля к истреблению «по тысячи голов разом». Его бог — «коровий бог», «кроткий спас», «голодный спас»; у этого синеглазого поэта кроткая родина с коровьими глазами, «телица — Русь» и он говорит ей:

Нет лучше, нет красивой
Твоих коровьих глаз.

Он обращается к своей родине, «овсяный ветерок» которой нежит его светлые кудри, со своими звездными словами:

Звени, звени, золотая Русь!
Волнуйся, нежный ветер!
Блажен, кто радостно отметит
Твою пастушескую грусть!
Звени, звени, золотая Русь!

Бывают моменты, когда «разбойный» Есенин уверяет вас, что у него «нож за голенищем», что он полюбил прустные взоры воров и убийц, у которых «кривятся в почерневших лицах голубые рты»; что сам он — «деревенский озорник», «хулиган», у которого «удаль забияки и сорванца», что сам он «разбойник и хам и по крови степной конюград», которому хотелось бы в ночь «в голубой степи где-нибудь с кистенем стоять».

Я одну мечту, скрываая, нежу,
Что я сердцем чист.
Но и я кого-нибудь зарежу
Под осенний свист.

Это «и я кого-нибудь зарежу» вполне национально, в духе и стиле народных песен, в которых так «широк русский человек». Но у Есенина «разбойные» строки скорее поза и жест, чем характерная черта... Никого не зарежет этот светлый улыбающийся поэт, которому «близок скорбью вытерзанный люд». И пастух-поэт, и пахарь, и «люди в кандалах» проходят сквозь «Голубень» Есенина просветленные и очищенные. Не черным вороном, а касаткой-степной глядит у этого озорника каждая песня, даже и «разбойная». Он полюбил и мир, и вечность, как родительский очаг. Его всегда тянет «к теплому свету, на отчий порог».

Атеист, аморалист Мариенгоф со злобой говорит о религиозном и этическом. Он оскорбляет худой и Синай, и Голгофу, и вместо скрижалей старого и нового завета предлагает ланцет ненависти, предлагает свое «смертью смерть» и поет песню о своих «вскрытых жилах».

Есенин проклинает религию мести и муки, но он выдвигает религию солнечной радости и всечеловеческой любви, той любви, которая преобразует мир и человека:

На реках Вавилонских мы плакали
И кровавый мочил нас дождь.
Нынче же, как Петр Великий, я
Рушу под тобою твердь.
Под гармоникки пьяной клики
Заставляю плясать я смерть.
Говорю вам — вы все погибнете,
Всех задушит вас веры мочь!
По иному над нашей выгибью
Всплух незримой коровой бог,
И напрасно в пещеры селятся
Те, кому ненавистен рев,
Все равно — он иным отделится
Солнцем в наш русский кров.
Все равно он спадит телением
Что ковало реке брега.
Разгвоздят мировое киление
Золотые его рога.

(«Инония», стр. 50).

Солнечная, радостная, кроткая религия, религия светлой, любящей братской жизни зажигает сердце поэта.

В его поэмах «Товарищ», «Колоб», «Исус-младенец», «Микола» не увидите грозных византийских ликов, отделенных золотым фоном от живого мира. Теплом и уютом веет от этих ласковых милостников, проходящих в «лапоточках» мимо сел и деревень.

У Есенина «земля в небо влоблена». Своему Христу, Миколу, «пречистой матери», осенившей мир и называющей своего кроткого сына «лебеденочком», поэт сообщает тепло, ласку и близость к человеку.

«Я учился в селе Спас, — рассказывал Есенин, — и, читая молитву богородице в детстве, всегда говорил вместо «яко спаса родила» — *около* спаса родила».

Этот инок, странник, захожий богомолец первых книг, прислушивается, как вызванивают в четки «ивы, кроткие монашки» и, бродя по лесам своей родины, все ждет, что там где-нибудь «под кустом голубодный спас».

У маленького сына рабочего были товарищи «Христос и кошка».

Кошка была старая, глухая,
Ни мышей, ни мух не слышала,
А Христос сидел на руках у матери
И смотрел с иконы на голубей под крышей.

Внук раскольника, учившийся читать по Библии, привык свои детские сны сплетать с овсяными, деревенскими, кроткими образам

заступников, целителей и милостников. У него «на сердце лампадка, а в сердце — Исус». У него «роща — в венчике иконы», «Хаты — в ризах образа».

Сергей Есенин раньше Мариенгофа отозвался на революцию. Но у него — весенняя революция, согретая солнцем, Мариенгоф революцию подменил городскими боянями.

В поэмах «Марфа Посадница», «Ус», «Товарищ», «Певучий зов», «Отчарь», написанных от 14 по 18 годы, поэт является тем же светлым вестником радостной любви. Его Марфа Посадница узнает от голубей, что «московский царь на кровавой гульбе продал душу свою антихристу». Он застал Новгородскую зарю и за это его род даст ответ через четыреста лет.

Каждая строка революционных песен юного поэта светилась, горела огнем восторга, ликованием пасхального канона.

Радуйтесь!
Земля предстала
Новой купели!
Догорели
Синие метели,
И змея потеряла жало.

Так поёт, радуется поэт, впитавший в песню и «Волховский звон», и «бусаев загул». И когда в поэме «Товарищ» шальная пуля убивает рабочего во время красного воскресенья, младенец Исус вместе с своим товарищем — маленьким сыном рабочего — идут заступиться за убитого и вместе с ним идет ложиться в могилу на Марсовом поле. Любовь идет рядом с подвигом революционера.

В другом месте тот же кудрявый, синеглазый песенник и благовестник поет те же слова любви:

Кто-то мудрый, несказанный,
Всех себе подобя,
Всех живущих греет песней,
Мертвых — сном во гробе.
Кто-то учит нас и просит
Постигать и мерять.
Не губить пришли мы в мире,
А любить и верить!

Казак Ус ушел на битву, повенчался Ус с синей выютой, а мать все ждет, все глядит в мутное оконце, все прижимается к золотому пласу и кажется ей, что ее сын смотрит Исусом:

О другой он земле гадает,
О других небесах вздыхает.

Есенин пришел с радугой слов, у него «в сердце радуница божья». Первые его книги — «Радуница» и «Голубень».

Радость первых книг Есенина уступает место его «Преображению», «Инонии», «Исповеди хулигана», «Сорокоусту», «Пугачеву», где слышатся нотки тревожной тоски и боли, порой даже отчаяния... В эти

песни порой врываются «нечистые словечки» из лексикона Мариенгофа и Шершеневича, словечки ненужные, безобразящие светлый лик поэзии, как язвы дурной болезни. Но и здесь основной тон — голубой, основное содержание — голубиная нежность, чистая религия лучезарной любви.

Чувствуется, что патриархальному деревенскому нанесен удар, нет стройности мировоззрения, плохо приходится милому жеребенку перед натиском стального паровоза. Поэт чувствует себя последним деревенским поэтом; у него вырываются скорбные слова, похожие на стон:

Проплясал, проплакал дождь весенний.
Замерла гроза.
Скучно мне с тобой, Сергей Есенин,
Поднимать глаза,
Скучно слышать под небесным дровом
Взмах незримых крыл:
Не разбудил ты своим напевом
Дедовских могил!
Привязало, осаднило слово
Даль твоих времен.
Не в ветрах, а, зная, в томах тяжелых
Прозвенит твой сон.
Кто-то сядет, кто-то выгнет плечи,
Выгнет персты.
Близок твой кому-то красный вечер,
Да не нужен ты!..

Поэту кажется, что «не изменит лик земли напевы», что жизнь пройдет мимо его поэзии.

Синеглазый поэт, принесший людям «Голубень» и «Радуницу», может успокоиться: Мариенгофу, прошедшему по черным ступеням дней, даже те, которым нравится «мясорубка», скажут: «мавр сделал свое дело, мавр может уходить», а голубому весеннему поэту скажут люди, у которых «злостью сердце питаться устало»: «Ты, благовеститель любви, нужен!».. «Скорбью вытерзанный люд» жаждет светлого любовного, братского творчества, ждет подлинного преображения.

Ризы и кноты есенинских образов не смутят тех чутких, которые похоронили старых богов, не смутят, ибо их сердца не пустой скворешник и не «гнилое дупло». В этих сердцах живет новая любовь. А, ведь, только об этой новой любви говорят поэмы Есенина.

Таково содержание творчества этого поэта, таков смысл его слов. И можно сказать, каждое живое, звездное слово Есенина вопиет против мертвых, гнилых слов Шершеневича и Мариенгофа. Ни сегодня, ни завтра не месить им вместе тесто стихов, хотя и попала случайно в чистое ржаное поле Есенина ядовитая спорынья его друга Мариенгофа.

Форма Есенина, ведущая свое начало от символизма, ничего не имеет общего с футуризмом Маринетти, Маяковского, Шершеневича, Мариенгофа, которым Сергей Есенин объявляет смертельную борьбу в своей книге «Ключи Марии».

Если футуризм Шершеневича и Мариенгофа — футуризм под маской, то имажинизм Есенина — символизм под маской. Стремясь отграничить себя от «подгловатого футуризма», Есенин пишет строки, в которых прежде всего больно жалит своих же собратьев по школе:

«Очертив себя кругом Хомя Брута из сказки о Вие, он крикливо старался впечатлеть нам имена той нечисти (нечистоты), которая живет за задними углами наших жилищ. Он сгруппировал в своем сердце все отбросы чувства и разума и этот зловонный букет бросил, как «проходящий в ночи» в наше, с масляной ветвью ноевского голубя, окно искусства. Голос его гнойного разложения прозвучал еще при самом таинстве рождения уroda. Маринетти, кликнувший клич войны, первый проткнулся о копье творческой правды. Нашим подголоскам Маяковского, Бурлюку и другим, рожденным распоротым животом этого ротастого итальянца, движется вещь гибель, Бернамский лес — открывающаяся в слове и образе доселе скрытая внутренняя сила русской мистики» («Ключи Марии», стр. 35).

Бессилию футуризма Есенин противопоставил силу символизма с его окнами в вечность, с его мыслымыми подобиями, с его сопоставлениями. Этот символизм Есенин пытается связать с древней народной символикой, с узорами, орнаментами, с мифотворчеством народа — Садко, у которого учился летать и Н. Клюев. Поэт хочет своими прозрачными, одухотворенными, струящимися образами «создать мир воздуха из предметов земных вещей или рассыпать его на вещи, хочет опрокинутостью неба слить в браке с опрокинутостью земли, хочет услышать снова ответные перезвоны *узловой завязи* природы с сущностью человека». Поэт, не ведая этого, после 25-ти-летней работы символистом, вновь открывает Америку символизма. Разница между ним и представителями русской школы символистов лишь в том, что почвой его творчества является народное коллективное мифотворчество, а неабстрактные настроения индивидуалистической мысли. Сергеев Есенин так же, как всякий поэт, борется против отвлеченного выцветшего слова и стремится к превзойденному слову, к слову-образу. Но создавая свои образы, поэт поражает нас богатством своих образительных средств. Солнце, луна и звезды, и жизнь человека в поэзии Есенина переплелись золотыми нитями и встают перед нами во множестве ликов. Ведь, не даром «по звездам и заре он школу проходил». Во всех полевых его образах «смешалась с думой ковыль-трава». Его слово-образ отражает величайший смысл патриархальной крестьянской жизни. Есенин сумел обновить поэтический словарь словами, которые пахнут травами, цветами, и медом, как невинные руки его крестьянской девушки. Свою поэтическую речь он насытил этими полновесными, прекрасными, красочными, образными словами, свою символику он обогатил прекрасными сопоставлениями и соответствиями. Есенин разделяет свои образы на три вида 1) образ заставочный, который подобно метафоре является *уподоблением* одного предмета другому; 2) корабельный образ, который является уловением в каком-либо предмете явления *струения*, движения, где заставочный образ не ограничивается простым уподоблением, а плывет, как ладья на воде; 3) ангелический

образ — сотворение или пробитие из данной заставки и корабельного образа какого-нибудь окна, где отражение *являет из лика один или несколько новых ликов без всяких «как»*. Вся эта схематически-секстантская терминология иными терминами говорит то же, что говорилось раньше поэтами-символистами о символическом творчестве. У Есенина мы найдем все три вида образов. У поэта, как «васильки во ржи, цветут в лице глаза», он стелет «стихов золотые рожки», но эти метафоры застывших образов бледнеют перед его, действительно, струящимися образами, передающими импрессионистически жизнь природы, дрожание света, песни лучей, от этих его образов веет изумительной красотой. Приведу несколько примеров: «Осенний холод ласково, и кротко крадется мглой к овсяному двору»... «На грядки серые капусты волноватой рожок луны по капле масло льет»... «В тихий час, когда заря на крыше, как котенок, моет лапкой рот». «Ныне солнце, как кошка, с небесной вербы лапкою золотого трогает мои волосы». «Все мы яблоки и вишни голубого сада». В своем обращении к «матери божией» поэт описывает наступление вечера цепью прекрасных оригинальных образов: «пролей, как масло, власа любви в мужичьи ясли моей страны, спусти, как полог, зорю на синь, окинь улыбой мирскую высь, и солнце зыбкой к кустам привесь». Как образчик струящихся образов, приведу полностью краткое стихотворение «Осень».

Тихо в чаше можжевеля по обрыву.
Осень, рыжая кобыла, чешет гриву.
Над речным покровом берегов
Слышен синий лязг ее подков.
Схимник ветер шагом осторожным
Унет листву по выступам дорожным,
И целует на рябиновом кусту
Язвы красивые незримому Христу.

(«Голубень»).

Наряду с этими образами, передающими движение в жизни природы, у Есенина выдвигаются образы-мифы в поэмах «Пропавший месяц», «Колобо», «Младенец Исус», «Товарищ». К области мифа можно отнести и коровьего бога, который любит кроткой любовью свою теллицу-Русь. К своему коровьему богу часто поэт взывает: «Господи, отелись!» После грозы, пронесшейся над золотой рожью при красном отблеске солнечного заката, поэту кажется, что «отелившееся небо лижет красного телка». Образ коровы, питающей молоком своим ржаное поле, поэт заимствует из народных сказаний.

Его «Песня о хлебе» является образцом мифотворчества молодого поэта.

В поэмах Есенина 19 — 20 годов чувствуется перегруженность образами, но никогда он не приходит к тому каталогу образов, о котором пишет Шершеневич. Некоторые образы Есенина *последнего времени* неубедительны, поэт становится жертвой литературного приема, повторяет и утрирует преднамеренно-сознательно когда-то бессознательно найденный прием. Но никогда он не берет в своем творчестве руководя-

шим принципом нарочитое и постоянное соединение чистого с нечистым, выдвигание «омерзительного и гнилого», как острой приправы к стихам. Талантливый поэт не нуждается в этих приправах.

Наряду с символическими образами Есенин дает целый ряд реалистических, отчетливых, колоритных образов: «Корова», «Песня о собаке», «В хате», «Базар», «Лисица». Зоркость взгляда и меткость слова поражают в этих произведениях, чуждых натуралистической вещности. И эти реалистические поэмы согреты теплом и просвечивают любовным отношением к миру.

В своей символике новокрестьянский поэт Есенин, яркий образчик, является наследником и хранителем тех несметных сокровищ, которые он мог почерпнуть в хранилищах народного коллективного творчества. И, конечно, он сродник не Шершеневичу и Мариенгофу, а Клоеву, Ширяевцу, Орешину, Тисленко, Клычкову. Основной их прием — *метод сопоставления*, о котором так блестяще писал Александр Веселовский в своей статье «Психологический параллелизм и его формы в отражении поэтического стиля».

«Первобытный человек всюду видит «смысл иного бытия», всюду находит соответствие между жизнью людей и жизнью вещей, переносит свои мысли, чувства, желания, волеизъявления на мир природы, животных и растений, заставляет неодушевленную природу действовать го-человечески, двигаться. Здесь дело идет не о полном отождествлении человеческой жизни с природой и не о простом сравнении; когда сознание уже научилось разделять сравниваемые предметы, речь идет о сопоставлении, когда девушка клонится, а дерево хилится. Человек усваивает образы внешнего мира в формах своего самосознания, тем более человек первобытный, не выработавший в себе еще привычки отвлеченного, необразного мышления, хотя и последнее не обходится без извещной сопровождающей его образности. Мы невольно переносим на природу самоощущение жизни, выражающееся в проявлении силы, направляемой волей. В тех явлениях или объектах, в которых замечалось движение, подозревались когда-то признаки воли, энергии жизни» (Веселовский, т. 1, стр. 131). Такое первобытное мирозерцание это ученый называет анимистическим или одухотворяющим (анимуэ — душа), а в приложении к поэтическому стилю, к приемам творчества называет психологическим параллелизмом. Основной прием этого стиля — полунамеки, основной тон — это пророческое прозрение.

Грезящие поэты в полузабыты отдаются туманным настроениям и они любят эту туманность, они постепенно навевают полусон, получая своей певучей поэтической грезой «об ином бытии»... Они постоянно пытаются показать за видимым зеленым садом «погасший сад» своих грез.

Свою поэзию полунамеков, полусна, поэзию примет и прозрений, поэты-крестьяне связывали с народным мирозерцанием, с образным, полным символов языком младенчающего народа. У народа они взяли для своих стихов напевность, певучесть, ту «звонкую звучность» народных песен, о которой с такой гениальностью писал Гоголь в своей заметке о малороссийских песнях, о песнях цветущей части России.

То, что писал Сергей Есенин в своих «Ключах Марии» об *узловой завязи природы с сущностью человека*, сводится к психологическому параллелизму народного творчества.

Символизм Сергея Есенина, сына рязанского крестьянина, тесно связан с этим психологическим параллелизмом патриархального мирозерцания.

Но между Есениным и его дедом-раскольником современность уже вырыла глубокую пропасть. Бессознательный, стихийный, младенчающий человек находился во власти слепой стихии, он трепетал перед таинственными существами, которые правят судьбой его ржаного поля. Его земледельческая мысль в объяснение природы, то гневной, то милостивой, вносила свой особый отпечаток, свои приметы, свой полунамеки. Эти объяснения, яркие, полные и сближений, и соответствий между жизнью пахаря и жизнью природы, превращались в легенды и мифы. И Есенину остались от деда в наследие эти легенды и мифы. Но научная мысль, новая жизнь, связанная с кипучей современностью, с железным городом, разрушила цельность патриархального мирозерцания, и вот снова символизм Есенина все больше и больше уходит в область истории. Последний деревенский поэт переживает переходное время вместе с новой деревней. Не преданья стариков, не легенды далекого прошлого, а новая жизнь, полная необычайно ярких и острых, и глубоких переживаний, может выткать новую основу для его творчества. И если на этой новой основе будет построено здание нового реализма, это можно будет только приветствовать. На этом новом пути Есенина ему придется расстаться с урбанистами-упадочниками, придется ближе подойти к новому бытию, к новому быту, не в литературе, а в жизни получить толчок для своего дальнейшего развития. А пока поэт стоит на пороге как бы двойного бытия, все больше отрывается от почвы, все больше отдается литературе, подчеркиванию приемов и заострению занозы образа. «Исповедь хулигана» говорит о том, что душой поэта овладевает отчаяние... Этот «озорник» с детства разрабатывает тему о хулиганстве и подчеркивает в себе черты хулигана. Он готов сбиться с пути... и учится у Шершеневичей и Мариенгофов. Теперь он с ними расстался, но богема его цепко держит в своих пьяных руках. Такова трагедия современности.

Поэма Сергея Есенина «Пугачев» поражает своей бедностью и однообразием. Нагромождение образов, уже много раз повторенных, и ни одного живого лица. Не Есенин написал о Пугачеве, а Пугачев об Есенине. Поэма «Пугачев» это — провал имажинизма, провал Сергея Есенина, у которого не хватило сил на большое произведение. Без знаний, без предварительной подготовки, с голыми руками подошел он к огромной теме и захотел отписаться своими кричащими сравнениями. Поездка за границу в 1923 г. дала ему много материала. В № 10 журнала «Гостиница для путешествующих в прекрасном» (1924) С. Есенин поместил поэму «Москва кабацкая», в которой он как бы продолжает свою «Исповедь хулигана» и договаривает до конца с исключительной силой и прямою свое богемное. Он говорит, что «без возврата покинул родные поля» и, обращаясь к проституткам и бандитам, с которыми

«жарит» спирт в кабаке, он с погибельной тоской и озорством восклицает:

Я такой же, как вы пропащий —
Мне теперь не уйти назад...

Мучительно читать эту замечательную по силе и яркости выражения и глубине тоски исповедь... Богема безжалостна, она тянет на дно одного из лучших, искреннейших поэтов наших. Последние сборники С. Есенина «Стихи» (1920—1924 г.) и «Русь Советская» (1925) волнуют читателя до слез. Особенно захватывают глубиной чувства «Русь Советская» и «Русь уходящая», «Возвращение на родину», «Письмо к женщине», «Письмо к матери». Тридцатилетний поэт на повороте дней подобно Пушкину «Опять на родине» вспоминает свое прошлое и пишет простым четким Пушкинским стихом.

Характерно для Есенина в этот период стремление стать «самым яростным попутчиком» и «задрать штаны бежать за комсомолом». Его поэмы «Песни о Великом походе», «Баллады о двадцати шести» — дань новому революционному настроению поэта. В предисловии к сборнику «Русь советская», выпущенном в издательстве «Бакнинский Рабочий» П. Чагин, говорит, что собранные книжки-стихи Есенина — «первые ласточки, первые предвестники настоящей революционной весны есенинского творчества». В этих стихах Сергей Есенин — уже больше чем попутчик, он уже наш спутник, с буйным молодым задором пробивающийся через разношерстную, вслушивающуюся в революционную толпу, куда он попал, вырвавшись из четырех стен, — в широкую революционную массу.

Даже критик напостовец, Лелевич, после появления в журнале «Октябрь» № 3, 1924 г. поэмы «Песнь о великом походе» признает, что за последнее время в Есенинском творчестве наметился новый перелом. Критик отказывается ответить на вопрос куда пойдет теперь Есенин.

«Если он вернется на путь певца старой деревни или кабацкого разгула, он будет конченый поэт. Если же он пойдет далее по своему новому пути — революции получит нового, чрезвычайно талантливого поэта. Пожелаем ему успехов на этой дороге» (Лелевич, Октябрь, № 3). Но уже в стихотворении «Русь уходящая», поэт заявляет:

«Остался в прошлом я одной ногою,
Стремясь дognать стальную рать.
Скользю и падаю другою».

«Никогда с собой я не полажу», жалуется он в другом месте (Метель). Этот разлад привел его к трагической гибели: 28 декабря он лишил себя жизни в Ленинграде. 31 декабря 1925 г., накануне нового года похоронили его при огромном стечении народа на Ваганьковском кладбище в Москве, близ могилы Неверова и Ширяевца. Вся читающая советская страна оплакала эту невознаградимую потерю. Умер первоклассный поэт.

ЧТО ЧИТАТЬ?

Сергей Есенин: Радунца. Изд. Аверьянова. П. 1916 г. (в 1921 г. изд. 3-е Имажинисты). — Голубень. Изд. Революц. Социализм. П. 1918 г. — Сельский часослов. Поэмы. Изд. Моск. Трудовой Артели. М. 1919 г. — Преображение. Изд. то же. М. 1919 г. — Иисус младенец. Поэма. Обложка, рис. и клише работы Е. Туровой. Изд. Сегодня. П. 1918 г., 5 стр. (и в изд. Скифы. Чита. 1921 г.). — Ключи Марии. 1919 г. — Третьякница (сб. стихов). Изд. Злак. М. 1920 г., 27 стр. — Исповедь хулигана. М. 1921 г. — Триптих. Изд. Скифы. Берлин, 1921 г. — Пугачев. (Драматич. поэма). С библиограф. указателем по имажинизму. Имажинисты. М. 1922 г., 54 стр. (то же, в изд. Эльзевьер, 64 стр. и в изд. Русск. Универс. Изд. Берлин. 1922 г.). — Избранное. Гос. Изд-во. М. 1922 г., 115 стр. — Ржаные кони. 2 тома. Альциона. 1922 г. (печ.) — стихи (1920—24 г.). Круг. Лен.-Москва. Березовый ситец. Гос. Изд-во: Москва. 1925 г. — О России и революции. Современная (стихотворения и поэмы) Россия. Москва. 1925 г. — Русь советская (стихи). Кооперативное Изд-во «Бакнинский Рабочий». 1925 г.

Писатели о себе. С. Есенин, П. К. Р. 5/922 г.

С. Есенин. Автобиография. Книга для чтения по истории нов. русск. литер. Изд. 2-е. Львов-Рогачевский. Ленинград. 1925 г. Рабочее изд-во «Прибой», стр. 149.

Иванов-Разумник. Поэты и революция (Есенин, Клюев, Орешкин). См. сб. Скифы, т. I. П. 1917 г.

Н. Асеев. Избранной обоз. (О пастушеском течении в поэзии наших дней). П. и Р. 1922 г., № 8, стр. 38—45.

В. Львов-Рогачевский. Имажинизм и его образности. (Есенин, Кусиков, Мариенгоф, Шершеневич). Изд. Орднас. 1921 г., 68 стр.

Иванов-Разумник. Три богатыря. Летопись. Дома Литерат. 3/922 г. (В. Гиппиус, Н. Клюев, С. Есенин).

П. Коган — С. Есенин (Литер. силуэты). К. Н. 3/922 г.

В. Сиповский. Поэзия народа. П. 1923 г.

Г. Лелевич (О Сергее Есенине) «Октябрь» 3—1924 г.

Г Л А В А XI.

Поэт Поволжья—А. В. Ширяевец (Абрамов).

(1887 г. 2-го апр. по ст. ст. — 1924 г. 15 мая).

Друг Сергея Есенина Александр Васильевич Абрамов из села Ширяева, что притаялось в Жегулях за Волгой, провел свое детство среди потомков вольной разбойной гольгубы и ватаги Стеньки Разина, что осела в Жегулях и в Ширяеве, он стал Ширяевцем и воплотил в своих песнях Ширяевское, волжское, разбойное, стал певцом «широкого раздолья»: буйством, удалью и хмелем звучали его жегулевские песни и сказы.

Потомок вольницы стал поэтом не вольнолюбивой мечты, а вольнолюбивой жизни. Не оседлость, не власть земли, не домашним уютom веет от этих бунтарски-скитальческих песен. «Не мне дружить с плугом» — говорит поэт о себе.

И если Сергей Клычков сложил «Домашние песни» и воспел хозяйственного мужичка, то Александр Ширяевец, вечный бездомник, дал нам разбойные песни и воспел «вольного сокола», для которого дороже

всего «волевать». Эпиграфом к лучшей своей книге «Раздолье» он взял слова народной песни:

Вниз да по матушке по Волге,
По широкому раздолью.

Как певец раздолья, войдет он в русскую литературу вместе со своей «Запевкой»:

Пышут зори-зоряницы,
На коне Егорий мчится,
О победе звонко трубит,
Черных гадов с маху рубит,
Отворяет все темницы,
Пышут зори-зоряницы...

Звучащие красно-набатным звоном слова стали его излюбленными словами-звуками:

Лажу гусельки яровчатя,
Песней звонкою зальюсь..

Так поет он в одной песне и в другой, хмельный от радости, захлебываясь от красных звуков, полный бурно-огненной силы, прилепает к такт своей саратовской гармонике:

Загудн сильнее
Красный вешний звон...
Песенные гулы
Красный звон шальной.
Веселись, Миккула,
Царь земли родной.

Он вместе с волжскими людьми, вместе со всей страной переживает светлый праздник, когда

Воскрешен весь люд бездольный,
Словом властным,
И запели колокольни
Звоном красным.

И он обращается к родине с песнями пробуждения:

Русь, вставай. Довольно муки:
Нет ни тюрем, ни оков,
Слышишь радостные звуки
Вечевых колоколов.

И снится волжскому жегулевскому певцу, ширяевскому звонарю, что

... Не умер Стенька Разин,
Снова, грозный, он идет...
И гудит ватага Стеньки
Все грознее и звончей...

И спешит на грозный призыв ширяевский поэт и поет свои удалые красные песни, и звучат в этих песнях голоса его крепостных предков и буйной вольницы, порвавшей с рабством и бежавшей в Жегули.

Тяги! Деды
Лапотники.

Пахотники,
Чернокостники-смерды!
— А кто с Альпийских лысин
Свистнул
На весь мир?
— Вы!
— Вы!
Кто песенных
Жар-птиц метнул по свету?
— Вы!
— Вы!
Печальники,
Кабальники,
Безвестники,
Смерды...

От каленного словечка его землячки «веют ветры жегулевские». Пламенный, гневный протест рабов, беззаветно хмельную удаль вольницы, жалобы и стоны матерей и бабушек, впитал с детства волжский поэт.

И все эти «мамоньки, баушки, Арины Родионовны, зацапанные барами и сгорбленные буднями черными» и богатые легендами, сказками и пословицами, стояли у колыбели его и были восприимчивыми поэта. Матери и отцы наделили его молитвенными раскольничьими напевами лесных скитов и удалым разбойничьим кличем... волжских набегов.

И сплелись в его песенном творчестве красные мятежные звуки с черными скорбными стонами-молитвами, сплелись мужикослов с молитвословом.

Но во всем этом сплетении, во всем этом клубке волжских песен, песне скитников и разбойников, звенело, гудело, звучало и пело «раздолье» хмельных берегов. А какие песни с барок и плотов! А какие сказы ходят с гольтьбой. Услыхал—и сразу запел гульбой!

Не стихотворец, а певец весь был в весеннем половодье звуков, этот «волжский соловей». Не умер, а отзывал Ширяевец и среди майских трелей соловьиных песен «всплакнули на погосте над новым мертвецом» и опустили его осыпанного цветами в «кладбищенскую яму».

Это был потомственный романтик, «удалой гусляр». Он ненавидел серые будни, серые лица, серые мысли, и серую жизнь.

Он влюблен в «жизнь» песню, в жизнь сказку, в жизнь-легенду, в мечту солнечную, яркую, весеннюю. Он ненавидел все от чего веяло смертным духом... И хотя он знал свою судьбу и писал—«будет путь не долог мой», но жадно цеплялся за радость жизни, за ее «белый налив».

Примерещилась смертынька мне,
— Твой черед!
Собирайся-ка, милый, брось песни твои,
— Обожди, когда яблонный цвет упадет!
А в нарядных кустах запоют соловьи!
— Ладно!
Дальше пустилась беззубая в путь.
— Ах, как хочется мне смерть, тебя обмануть!

Еще в школе автор «Волжских песен», «Раздолья», «Бирюзовый чайханы» — постигает ясно в один весенний день, что он рожден «не

для наук, а для песен». Но серые будни и черные дни обступили его с юных лет и он, романтическим обманом, песней, легендой и сказом заслонялся от них, «вцепившись звериными зубами и в жизнь, и в солнце и в судьбу, и в траву».

Рано потерявший отца мальчик, которому хочется «волевать», идет в неволю на бумажную фабрику в Самаре, «есть нечего и вот ярмо труда рабочего несет он ошалев». Удалого гуслера оглушает «машинный лягз». Он мечтает о приволье полей и лесов, а ему приходится в 1903-4 годах в Ставрополе Самарском у лесничего Дубинина «выводить писарскую канву» и бродить «сонной мухой» по канцелярии.

В красный 1905 год он «влил и свою каплю в алую волну», но с 1905 г. по 1915, а затем после короткой отлучки в Петербург и в родное Шириаево он проводит пятнадцать лет в Азии, до 1922 года и с тоской переходящей в отчаяние, заносит в свой поминальник:

То Стенькой, то былинным Святотгором
Я думал быть, но в Азию попал
Среди халатников, с тупым, бараньим взором,
Не соколом, а курицею стал.
Пропала жизнь не за понюшку: вяну
День ото дня, себя, судьбу кляну,
На кой мне чорт халаты Туркестана,
Люблю, пою я волжскую весну...

Там, в Туркестане, тоскуя по волжской весне, по Жегулям, по Шириаеву, поет он волжские песни свои и пишет «Волжский сказ», «Клад» и пьесу о Стеньке Разине. Он не замечал что Туркестан с его экзотическими красками, с его зноем вошел в его восприимчивую душу, и не знал, что его песни о нашем Востоке оставили яркую страницу в нашей поэзии. В 1919 году в Туркцентропечати вышла его книжечка в 20 страниц: «Край Солнца и Чимбета», куда вошли 29 песен и позднее, в 1924 году, он готовил книгу, «Бирюзовая Чайхана» в 50 стихотворений, полных ярких красок и пронизанных глубоким настроением. Но живя в Туркестане, он с мучительной невыносимой жадной рвался на Волгу, в Чарджуе во сне ему Волга снилась, он мечтой уносился в Самару и дальше в центры жизни, как и его покойный друг, вечно беспокойный Александр Неверов. Наконец, как и А. Неверов он дорвался до Москвы в 1922 году... Дорвался...

И лег на Ваганьковском под березками, рядом со своим другом. Романтику так и не удалось обмануть смерть, пережить яблоневый цвет.

Сын тихой, нежной Марьи Ермолаевны и буйного разгульного гармониста Василия Ивановича, Александр Шириаевец унаследовал и материнское и отцовское, и от подвижников и от мятежников и пошел среди них один в двух лицах.

Как у героя из романа Леонида Андреева Сашки Жегулева, у него уживались в сердце и нежный Саша Погодин и мятежный Сашка Жегулев. Не знаю любил ли он читать Диккенса «Крошку Доррит», но он писал сам детские сказки, ткал свои «Узоры» для современных хрощек Доррит, и он же писал свой грозный, как колокол набатный,

призывающий к пожарам «Мужикослов» о замученных смердах, предках своих. Он слал и святые песни и разбойник, он увекочил и монастырское-скитское и удалое-бродяжное. В своей песне «Молодецкий Курган» он повенчал затворницу с разбойником... Перед вами пройдут разбойники, атаманы, эсаулы, сам Степан Тимофеевич.

На кургане в шапке-зорнице,
Стенька встал разгулою смел,
Молодецку он вольницу
Канкал, звонницей гудел:
Гей-ей-ей!

Песни, посвисты и гул и стремительный натиск вольницы...

А рядом с разбойником встает кулугурка (староверка) — затворница, что затворилась в кельеке своей, а рядом с бродягой ватажным, с его гармонией идет на Светлояр в Китеж-град странница с котомкой... Двуликая, бродяжная Русь, подвижники и затворники и вольница стоят за спиной поэта... Тут и «искры костра Аввакума», тут и «Разина грозный язык», и пьянчуги, и угодники, и Пугачи, и Муромцы, и буйноголовые, и юродивые, и душегубцы, и страстотерпцы. И недаром он сам стремился в родные Жегули.

Две стихии: язычески-хмельная и христиански-аскетическая переплетаются в его песнях. Переплетается старина, которую он так любит, изучает и знает, и новизна, которая его захватывает в бурный поток.

В свой «Поминальник» А. Шириаевец записывает на вечное поминовение старую Бинарадку — «лесное необычное село» мордовское, где он жил в отрочестве с своим отцом. Он пишет:

Мордва двубожница! Христос и Кереметь
В лесных сердцах на разный голос пели
И долго, долго так еще им петь...

Шириаевец занес в свой поминальник и светлую березку в этом лесном селе и священный дуб, вокруг которого по ночам звенели трубные ирихонские голоса мордвоков, взлетающих буйно над костром. Проплывая со старой Бинарадкой, двуликий Александр Шириаевец говорит:

Смотри, не угайша костров былого.

Все творчество Шириаевца — это порыв в сказочное былое, в легендарную «старь». В ту далекую ночь у хмельных берегов песенной Волги загорались костры.

И песенник — романтик рвется всем сердцем в это волжское Запорожье к этим кострам, к этим волжским гайдамакам и бредит Стенькиным костром, и разливом песни грозовой — и весь пейзаж его пронизан той же разбойной романтикой. Волга в алмазном венце ждет своего жениха, а ее пятнят нефтяными плевками Змеи-горынычи..., чайки носятся над нею с тихим стоном и чего-то ищут: «не кольца-ль персидского княжину», солнце ставит свой злат-шатер и рассыпает по волнам реки Стенькину канву, а ночью поэт из Шириаева тихо шепчет, глядя в облачное небо:

Месяц, глянь ушкуйным оком,
Кистенем стальным взмахни...

или

Черные шорохи слышатся с гор,
Дикси ущелья и склоны,
Где-то, как-будто, топот топоров,
Посвисты, выстрелы, стоны.

Самые образы родных его ширяевцев тоже принимают какой-то легендарный сказочный характер, выдержаны в стиле волжских песен, что-то в них былинное и разбойно-богатырское. Вот он встретился с другом своего отца:

То ль Ермака, то ль Пугачева рожа...

Его отец походил на Илью Муромца, да и сам Ширяевец в своих огромных сапогах-броненосцах выделялся, как витязь древний среди писателей—«русоволос, скуласт, медведя тяжелей». И вечно мысль его уносится в старину и даже грядущее слетается с минувшим, и самый образ революции — «Зори-зоряницы» связываются с образом Стеньки Разина.

Ему «становится ясней» когда «душа его летит к огню былого» — признается романтик. Он любил неодолимою любовью старинных слов узорные ларцы, «Никогда, старина не загаснет, слишком русское сердце мое».

«Ускакал я в бывалые годы, старь родная меня заклала», писал он в сборнике «Земь» подготовленном к печати.

Вот он в 1915 году попал в родное Ширяево. Кто-то из парней потехи ради запустил в него камень, и он думает, что это камень или новь? «Отошел в сторонку о днях минувших снова загрустив».

Наговорившись вдосталь с приятелями отца он ночью ревел над «былью прошлых лет».

Воспевши волжские курганы и клады, раздолье Волги, воспевши Волгу «в песнях и лазури», борьбу вольницы, увековечив родные Жегули, он после революции 1917 года пытался в 1918 году слить романтику былого с романтикой революционных годов («Зори-зоряницы»).

Но от *стари* он не успел перейти к *нови* родных Жегулей. Это делает новое поколение. Ширяевец своими песнями благословляет новых певцов на подвиг новый.

Им предстоит показать подлинное лицо новой Волги и синтетически показать нежного Сашу Погодина с мятежным сердцем Сашки Жегулева. На наших глазах сменяют творцы-организаторы новой жизни прежнее поколение. Они упорно выполняют свою плановую работу над тем, чтобы серую будничную жизнь превратить в светлую и праздничную. Пусть же новые певцы, пришедшие на смену старым, залишут в свои поминальнички имя Александра Ширяевца, который всю свою жизнь рвался от черных будней к светлому празднику и заражал своей мечтой всех, кто слышал его звучные песни.

Не деклассированная гольтыба с ее стихийным бунтарством, а творцы жизни, спаянные с производящим классом созидательной работой, одноклассники, пронизанные единым порывом, они отдадут свой вольный подвиг новой Волге и новым Жегулям и жадно устремятся из мира сказочных снов в мир революционной яви, от стихийного порыва мятежной вольницы организованному труду строителей, от *стари* к *нови*.

Но певец волжских ушкуйников, душегубов и страстотерпцев Ширяевец, как и Шевченко, певец днепровских запорожцев, увековечил целую полосу романтики с ее молодецкими курганами. Не с крепким мужичком пахарем, а с голью перекатною, сбродом шалым, русью чумазой, гуляла и плясала песня Ширяевца. Раздолье, удаль, разгул и простор волевой этой песни близки и дороги волжской вольнице, овеванной горьковским романтизмом.

Только собрав и напечатав его песни, сказы, пьесы, песни и рассказы, можно будет показать какой это был большой подлинный поэт. И когда «по широкому раздолью» Воли книга придет в Ширяево, все эти Дуньки, Афони, Анисьи с удивлением узнают что их друг Сашка Абрамов, их земляк был творцом волжских песен и сказов — Александром Ширяевцем.

И они поставят ему в Жегулях памятник и придут к нему в весенний день, когда поют соловьи и воркуют горлинки и сыграют на соромовской гармонике раздольную песню:

В междугорье залегло
В Жегулях мое село,
Рядом Волга плещет, льнет,
Про бывалое поет.

А потом кто-нибудь скажет:

— А теперь споем любимую песню Ширяевца, умершего в субботу:
Во субботу, день непастный...

И будут плескать волны реки, и будут звенеть слова ⁴⁾ поэта, который

Вместе с Волгой песни пел.

ГЛАВА XII.

Александр Неверов.

Из крестьянских беллетристов выдвинулся в нашу бурную эпоху А. С. Неверов (Скобелев). Он родился в 1886 г. 20 декабря, в крестьянской семье в селе Новиковке, Ясашно-Помрякенской волости Ставропольского уезда, Самарской губернии — подлинный сын революции 1917—21 г.г., подлинный сын бедняцкой революционной деревни, безлошадной, бесхлебной, бештанной.

К 12 годам он осиротел, а с отцом, любившим выпить, он рано расстался и детство провел у деда. Пробовал он служить в двух магази-

⁴⁾ А. В. Абрамов писал под псевдонимами: Симбирский, А. Ш., А. С., Пересмешник, Ширяевец.

нах, но возвращался вновь к деду на пашню, а затем с 16 лет поступил в Озерки в двухклассную школу и стал готовиться на учителя. С 1906 года по 1915-ый год, а позднее и в 1918 году учительствовал в деревнях Письмирь, Камышовке, Елани. В Озерках тесно сблизился с будущим беллетристом Яровым и в доме его отца—Комарова, вечно мечтавшего о «хорошей жизни» и о «пропавшей правде» стал задумываться над вопросом о неустойчивости крестьянской жизни... всю жизнь он близко стоял к деревенским будням, к деревенским людям, к деревенским разговорам, к деревенским частушкам и сказкам. Видел лицом к лицу нищету, беспробудное пьянство, задушенность женщины, заброшенность детей и беспросветную темноту. В самые трудные минуты учительства и одиночества его спасла литература.

Уже с 12 лет он пишет стихи, а в Озерках, на полотах, в доме батрака Комарова читает он своему другу Яровому свои стихи: «На могилу матери» и образывает вместе с другими товарищами по озерковской школе кружок, который называется «Обществом Трезвых Взглядов», основные пункты которого были: 1) борьба против пьянства, 2) борьба за равноправие женщин.

Связь с деревенским миром, с земледельческой мыслью, с поэзией земледельческого труда Неверов живо ощутил с детства.

В своей автобиографии он пишет:

«Три отделения церковной школы кончил я лучшим учеником и решил сделаться крестьянином-пахарем, ибо к тому времени бакалейные дела у деда пошли плохо и он стал заниматься посевами. Крестьянская работа в поле казалась мне самой лучшей на свете и я так же быстро научился пахать сохой, косить косой и плести лапти, и жать серпом.

Помню: плетение лаптей доставляло мне неизъяснимое удовольствие. Я воображал себя каким-то старичком и оторвать меня от этой работы стоило большого труда. Но продолжалось это увлечение недолго: как только постиг я лапотное искусство, тут уже охладел к нему. Это моя характерная черта: потом я и к крестьянству охладил. *А были годы, когда я десяти-двенадцатилетним мальчишкой, воображал себя мужиком-крестьянином, имел свой кисет с табаком, на все вещи смотрел мужицкими глазами, говорил о мужиком.* — Очистить, бывало двор, зимой, убрать скотину, выйти ночью к лошадам, съездить ночью на гумно за соломой и потом позавтракать, посидеть за блюдом жирных дымящихся щей—было для меня чем-то особенным, чего я и сам не мог понять»...

Учительство несколько отдалило его от поэзии земледельческого труда поставив перед ним вопрос о неустойчивости голодной, бесплодной жизни. Но выхода Неверов не видел и задыхался... И только революции, новые бытия указали ему исход, открыли пути и цели, резко изменили его настроение и дали новую пищу сознанию.

Революция открыла его, внесла музыку в его творчество, дала ему тему героя, указала цели и пути. Подобно тому, как Шмелев начал писать еще в 1895 г., а завоевал известность лишь в 1911 г. рассказами из эпохи революции 1905 года — «Человек из ресторана», «Гра-

жданин Уклеикин», «Иван Кузьмич», «Вахмистр»,—так и А. Неверов выступил еще в 1906 году в «Вестнике трезвости» с рассказом «Горезалили», но завоевал широкую известность лишь в 1923 г. в год своей смерти, после того как напечатал рассказы из эпохи революции 1918—21 г. «Новый дом»—1919 г.; «Я хочу жить»—1919 г.; «Коряга»—1920 г.; «Хлеб наш насущный»—1920 г.; «За хлебом»—1921 г.; «Веселые ребята»—1922 г.; «Андрон Непутевый»—1922 г.; «Полька Мазурика»; «Марья Большевичка» — 1921 г.; «В садах» — 1923 г.; пьесу «Бабы»—1920 г.; повесть «Ташкент-город хлебный» — 1923 г.; роман «Гуси-лебеди»—1923 г.

«Ташкент—город хлебный» явился в его творчестве тем же, чем «Человек из ресторана» в творчестве И. Шмелева.

От 1906 г. по 1923 г., за 17 лет своей напряженной литературной деятельности А. С. Неверов напечатал: 1) 7 пьес, из них 4 незначительные агитки для красноармейского театра, 2 драмы в 4 действиях, «Бабы» и «Смерть Захара», обе премированные, и одну комедию в стиле гоголевского «Ревизора»—«Смех и горе».

2) Один роман «Гуси-лебеди» (281 стр.) не вполне законченный, три повести: «Андрон Непутевый», «Ташкент—город хлебный», «Повесть о бабах», к сожалению не оконченную, оборванную в самом начале;

3) около 100 рассказов, очерков и сказок. Из этих рассказов—пятая часть—маленькие стихотворения в прозе в одну страничку, листок из «отрывного календаря», а половина, по крайней мере, агитки для газет и журналов: «Крестьянка», «Делегатка», «Работница», «Крокодил», «Коммуна», «Красная армия» и т. д.

И количественно и качественно его произведения растут в 1919—1923 годы. Он становится художником мастером и начинает работать над большими полотнами: «Гуси-лебеди», «Ташкент—город хлебный», «Повесть о бабах», «Андрон Непутевый». Вместе с тем растет его связь с читательской массой.

Библиография его произведений, разработанная Е. Ф. Никитиной с помощью Пелагеи Андреевны Неверовой (Зеленцовой) в сборнике «Александр Неверов» красноречиво говорит об этом росте.

С 1906 по 1909 г. Неверов печатает только в двух органах: «Вестнике трезвости», и «Трезвых всходах», всего несколько очерков. Первый очерк «Горезалили», посвящен вопросу о пьянстве. К этой теме он и позднее возвращался не раз. С 1909 по 1918 г. он помещает свои произведения в 5 органах: «Русском Богатстве», «Современном Мире», «Жизни для всех», «Новом Колосе», «Кооперации и Жизни» ряд очерков, главным образом из учительской жизни и из эпохи войны. При этом петроградский журнал «Жизнь для всех», приуроченный для читательских запросов широкой рабочей крестьянской массы становится его излюбленным органом. Здесь он печатает большую часть своих очерков.

С 1918 по 1922 г. Самара становится центром его литературной работы. Призванный в армию и оставшийся тыловым, он становится боевым писателем. Он работает под разными псевдонимами в газете

«Красная Армия», заполняя ее статьями, стихами, рассказами, сказками. Работает в журнале «Красный Паровоз», в газетах «Народ», «Народная Жизнь», «Коммуна»; печатает пьесы в «Театре красноармейца» в журнале «Красноармеец» и т. д. Поддерживает связь и с петроградскими органами. В общем он связан с 12 органами. Но остается по преимуществу писателем самарцем. В центре его внимания гражданская война. Но уже с 1920 г. он приезжал на короткое время в Москву, и здесь кружок «Литературное Звено» устраивал в Народном Доме имени рабочего И. Алексеева его выступления. Здесь еще до появления его крупных последних произведений критики из «Литературного Звена» тепло приветствовали молодой талант, и позднее много раз, Неверов, член «Литературного звена», выступал в этом кружке еще до периода своей известности.

Только в 1922—23 г. с переездом в Москву он нашел широкую всероссийскую рабоче-крестьянскую аудиторию и завоевал всероссийскую известность. Он работает изо дня в день, из часа в час, в 25 органах, начиная с журналов «Красная Новь», «Молодая Гвардия» и «На посту», сборников «Недра», «Свиток», «Рол», «Веки Октября», еженедельников «Прожектор», «Красная Нива», «Делегатка», «Крокодил» и кончая ежедневной прессой—«Крестьянской газетой», «Крестьянкой», «Работницей», «Правдой», «Красной звездой».

Новая деревня встает в каждом его очерке и в больших его повестях.

Наше изумление напряженности его творческих сил. Он стал литератором профессионалом. Он захвачен темами, которыми забрасывает его революционная эпоха. Многие очерки он выхватывает прямо из жизни, он пишет по материалам женотделов, культпросветов, клубов.

Он становится рупором новой жизни и новых сил, он становится любимым писателем новых читательских масс, рожденных революцией.

Еще в 1918 году он говорил, с радостным возбуждением Степану, своему приятелю самарцу, с которым в 1921 году ездил в «Ташкент — город хлебный»:

— «Да, революция для нашего брата—клад. Время наше пришло! Дождались! Пора и нам показать себя!»

И Неверов спешил с радостным возбуждением, с переборами сердца от усталости, изнемогая, без отдыха, без срока, ковать железо пока горячо, спешил отразить динамику жизни и драматизм социальной борьбы, спешил, надрывался в работе, пока не разорвалось его сердце на 38-м году его жизни.

За 17 лет он прошел длинный путь, совершил трудный перевал. Из бессудной страны, где медленно гаснут силы, от «серых дней», где влекут свою скучную, нудную жизнь, изо дня в день «без цветов» «учитель Стройкина», учитель Муханцев, учительницы Валентина, Катрик, Рожкова, он перевалил после 18-го года в иную страну, где вихрем пронесится жизнь, где дни летят в бешеном темпе, где кипит борьба, где на огнистом фоне выступают активные люди, «Гуси-лебеди», где глядят на вас новые дети, новые женщины, новые творцы культуры:

Федякины, Григории, Ленки Лепешихины, Андроны, вожди и борцы революционной бедноты: «веселые ребята», и просто «хорошие люди», ибо есть еще хорошие люди об этом знает не только 12-летний Мишка, об этом знает со времени своего сиротского детства и говорит каждой своей строкой на редкость «хороший человек» Александр Сергеевич.

Серый и хмурый учитель Неверов, тянувший учительскую ляжку 10 лет не знавший просвета и не видевший путей, в 1918 г. с радостной верой приветствовал новую жизнь, запылал бурным огнем, да так и сгорел в огне революции.

Неверов-автор «Серых дней», «Учителя Стройкина», «Пропавшей страны», рассказа «Без цветов» и Неверов-автор «Андрона Непугего», романа «Гуси-лебеди», пьесы «Бабы», повести «Ташкент—город хлебный», рассказов «В садах», «Коряга», «Новый дом»—это два совершенно разных лица, два разных художника: один чеховской, другой Горьковской складки, два типа общественных работников. Мирный культурник, делающий «дело от безделья» и полный кипучей энергии революционер, близкий коммунистам, человек—в болотистой низине и человек—на горе, на высоте.

Сопоставьте только два периода: перед вами два подхода к жизни, два настроения, два основных фона, два пейзажа, два героя. Контраст—порожающий, бьющий в глаза.

«Стоило посмотреть на осклизлый пустырь и помертвевшие амбарушки, на хмурое, осеннее небо, на мокрых галок, прыгающих с крыши—радость сменялась печалью». («Без цветов», 1923 г.).

«Издали Желябовку не видать. Подъехать ближе—похоже на длинный заколоченный ящик. Булькает, переливается никому на свете чуженная жизнь. Вправо бьется на ветрах жиденькая роща, влево светят крошечные болотца под мелким кустарником. Дальше—пашня, черные прогоны снятых хлебов, во все стороны наломаны дорожки, узкие тропы, точно ленты, разбитые взад и вперед.

Около въезда—широкий пустырь... Тут стоит и школа грамоты: внутри—грязь, теснота, сплошное убожество. Стекла в окнах перебиты, рамы гнилые. Стены замазаны пылью, копытью, паутиной». («Без цветов»).

Это обычный фоп очерков и рассказов дореволюционного периода.

Здесь без цветов никнет, чахнет и мигает никому не нужная жизнь одинокого учителя, который или сходит с ума, или спивается с мужиками, или, как юная мечтательница Катрик «мыльную петлю таскает на шею и ждет—вот сейчас вздернут концы, перережут горло, подтянут тело—и закачаешься трупом»...

Здесь человек, подобно учителю Стройкину, превращается в какой-то будильник, здесь серая безрадостная жизнь убивает порывы и мечты Валентины, учительницы из Степановского прихода. «Ей 25 лет,—осмотришь пристально,—назовешь старухой; спина согнута, плечи заострены, походка бдумчивая, неуверенно тихая. Шаги мелкие, осторожные, глаза осели, ушли на дно, смотрит устало, неохотно, безнадежно, выгорающе. Лицо затянато печалью. Восемь лет в Степановском приходе и—старуха. Голос глухой, обрывчатый, улыбка не прежняя, глаза начали меркнуть, а восемь лет назад они были лучистые и смешилки дрожали серебром. Прежней Валечки нет. Умерла». («Серые дни» 1910 г.).

Школьный сторож Онуша—живая летопись школы, у него ласковое сердце, он знает, он видит как гибла молодость в этой беспросветной серости.

— Сжучно! Я вот не такой человек, а и то хочу чего-то! Хожу и хочу... Только у меня проходит скоро... Ягю — и пройдет... («Без цветов»).

Такова и крестьянская среда в эти годы. «Последнее средство», «На земле», «Преступники», «Пропавшая страна», «Егорка родился» — рисуют голодную, бесхлебную бессолнечную страну, где рождение человека встречается как проклятье, где — преступление отставание плодов труда, где грабеж на большой дороге — «последнее средство» для голодного замученного человека.

«Гибнет крестьянский народишка», — вот основной мотив всех этих беспросветных очерков и рассказов.

В центре — голодная беднота. Лучшие из голодных бедняков пассивно мечтают о пропавшей правде, о пропавшей стране, о перелетных птицах, о богатых и тучных нивах, о манной горе, о земле Ханаанской или просто о пятистенной избе.

Микеша из очерка «Преступники» создает в мечтах свой угол жизни «сытой, цветной» он «бродит мозгами по обширной русской земле» и восторженно рассказывает: «на Урале житье, так житье»...

Егор Иванович из «пропавшей страны», вышибленный из общего строя деревенской жизни, стоит особняком. Лежа под телегой он, мысленно, колесит по проезжим, чужим дорогам, по чужим незнакомым местам, с сумочкой за плечами проходит тучные нивы, степные хутора, поселки, где течет не стесненная, привольная жизнь без нужды и ропота.

Страстно, мучительно страстно хочется ему приволья и полноты, незнакомых с детства, и он действительно, на самом деле уходит искать «пропавшую страну».

И не находит ее.

После долгих мытарств, измученный, еще более нищий чем был, и еще более голодный он возвращается в родные места и уже не может дотащиться до разваливающейся избы. По осклизлой дороге, в изморозь, поливаемый частым дождем, в мокрой одежде, насквозь продрогший и промокший, простуженный, забивается несчастный мечтатель в стог мокрого сена. А дождь идет сильнее, сильнее и чудится Егору Ивановичу, что над ним склонилась с теплой лаской женщина и укрывает его тулупом.

«Узнал по голосу ее Егор Иванович. Матрена... Натаскала она кизяков со двора, затопила печку, Апроська на корточках в чулане чистила картошку. Сергей под кроватью искал вожжи, чтобы итти на гумно за соломой, Митька с Ленькой таскали воду с колодца.

— Будет что ли мама?

— Мало, мало, несите еще.

И они все таскали и лили. Таскали и лили («Пропавшая страна» 1914).

Вся серость и хмурость, вся холодная беспросветность застыли в этих осенних струях дождя... И эти струи «в осень глухую, порою ночной» льются в каждом рассказе Неверова 1909 — 16 г.г. Читаешь эти рассказы с нудной тоской, а в ушах звучит и звучит: «и они все таскали и лили, таскали и лили»...

С недовольными сонными лицами, без улыбки, без «внутренней музыки» проходят все эти пассивные, покорившиеся своей участи хмурые люди на фоне хмурого пейзажа пред лицом серых дней. У героев нет аппетита к жизни. Они обречены на гибель.

И рассказы Неверова этого периода тоже серы, хмуры, без музыки, даже рассказ «Музыка» (1909), а главное без улыбки, без той улыбки «во весь рот», которая после 1918 года осветила и его учителей «Шкрабов» (1923) и его писателей «Веселые ребята» (1920) и его баб, и его детей, и его пейзаж, и его обновленных Егоров Ивановичей.

Чеховщиной, безнадежной чеховщиной веяло в первые годы от этого степного бездорожья. И на самой форме рассказов чувствовалось влияние Чехова, смешанное с влиянием Гл. Успенского.

Теперь раскройте роман «Гуси-лебеди» (1923) и вы сразу перенесетесь в другую страну, в другой мир. В деревушках кипит борьба. Вожак бесхлебной бедноты Федякин едва скрылся от преследователей...

«Федякин сидел в камышах. Рубаха на нем была разорвана, глаза смотрели утомленно, слабо растекался сырой, загнивший воздух, по-весеннему грело высокое жаркое небо. На дугах, подошедших к реке фыркала лошадей, ломающая камыши. Думалось о многом. Вставала жена паред глазами, ребятишки лежали на колени, с печи смотрел дедушка Павел с трясущейся головой силиться поднять трясущуюся руку. А на площади лежал пригвожденный Мокей. Еще недавно Федякину казалось, поймут люди его мысли, переделаются, и жизнь, давившая душу вылезет из скорлупы корыстной жадности, согрется иным теплом, осветится иным светом. Теперь лежала одна дорога.

— Борьба!

Мысленно он уже готовил поход, вербовал добровольцев, чтобы бить набатом по тихим степным деревенькам, а вечером, окутанный темнотой опустошенных полей, пошел на село. Высоко стоял полный месяц, бесшумно дремала поляна, залитая светом. И далеко, и будто близко дрожала тележка на ровных стуках. За извозком слышались удары скачущих лошадей. Быстро пронеслось двое верховых на несоседанных крупных лошадях». («Гуси-Лебеди», стр. 106).

Федякин несибаем. Он — весь борьба, он весь — напряжение воли. У него одно стремление было: устроить неустойчивую жизнь, налить ее светом неумирающей радости, вывести людей на другую дорогу и проклятия на устах заменить улыбкой светлого человеческого счастья (стр. 65).

И он шел через все препятствия, через огонь, через муку к своей светлой цели, не останавливаясь ни перед чем, и он знал чего хочет, и он хотел того, что узнал из книг, от хороших людей в городе, и он умел хотеть...

Но особенно динамична, ярка фигура Андрона Непутевого, комиссара деревушки, который в боях 12 городов прошел и который ворвался в сонную дряхлую деревушку, что бы прогнать ее непробудный сон и наполнить ее шумом, звоном и прохотом, вспугнуть ее громом весенней грозы.

— Скачет Андрон по улице — черт не черт, казак не казак. Цыпленок под ноги — цыпленка давит, гусь заглядится — гуся подом-

нет. Увидит старуха из окошка — перекрестится. Выйдет девка за ворота — позабудет куда шла.

Огнем горит рубаха Андропова. Ногой тряхнет—звон. Шапку запрокинет—таких в деревне не было...

Шагнет Андрон по избе—колокольчики. Направо—звон. Налево—звон. С музыкой весь... (Андрон Непутевый).

От Федякиных, Андронов, Григориев на самого художника перешла сила и движение. На нем самом огнем горит рубаха. Он пишет рассказы «со звоном». Рассказ «Андрон Непутевый» с былинным ритмом, с былинными эпитетами, и сравнениями тоже «с музыкой весь», и каждой своей строкой улыбается во весь рот.

Жизнь цветет буйными цветами и «В садах» играет всеми красками свободной страсти «дьявольская девка» Маринка, от пьяных чар которой голова идет кругом и у садовника Симона, и у агронома Ескина, и у молодого парня Игнашки. Вспоминаете вы горьковское «Море смеялось» и горьковскую Мальву. В самом деле, разве это не горьковское:

— Небо да солнце!

«Цикают кузнецы в траве, глухо падают яблоки. Тучей несется дорожная пыль. Стоит Симон у ограды, левое ухо оттопырено. Хоть бы кофта белая блеснула в дорожной пыли. Хоть бы голос послышался звонкий И чайник давно приготовлен, и яблоки самые лучшие. Урюк-ягода сохнет в бумажном мешечке, а Маринка не идет. Змея с черными глазами.

И опять: Небо да солнце. («В садах» стр. 5). Буйной радостной жизнью веет от повести.

«Я хочу жить... Я иду умирать, потому что хочу жить—говорит его новый герой. И в дореволюционную эпоху Неверов изображал по преимуществу деревню, но только после 1918 года он сказал свое новое слово о новой деревне. И если Г. И. Успенский, выступивший в 60-ые годы показал нам динамику дореформенной деревни, в которой народились товарнокапиталистические отношения, то А. Неверов, захваченный революцией 18—21 г.г. показал нам пореволюционную деревню в которой кипит гражданская война.

Его дореволюционные очерки и рассказы почти бессюжетны, в них нет движения. Его повести и рассказы революционного периода представляют сюжеты полные драматизма и динамики. Превжней герой одиночка, как например, Егор Иванович из «Пропавшей страны», теперь связан с массой и попадает под перекрестный огонь социальной борьбы, борьбы кулацкой и бедняцкой деревни из-за хлеба.

Темы периода 1909—17 г.г. теперь углубились и определились вполне. Это темы: о новых женщинах, новых детях, о новых борцах за «хорошую жизнь».

Тема о новой женщине впервые была только намечена, но еще не осознана Неверовым в 1910 году, в бледном очерке «Баба Иван» уже тогда мелькнул образ Домны, она грудью поднялась за семью, за пья-

ницу мужа, который спился и удавился... Эту Домну звали в шутку Иваном. Она не сердилась.—«Иван-то я не Иван, а Ивану не уступлю». В 1915 г. в рассказе «Черное и белое» вновь мелькнул образ Домны, которая выросла за время войны и говорит о бабьей доле смелым языком. В 1917 г. появился очерк «Баба Газета». Но все это были наброски, намеки.

Только после 1920 года появляются пьесы: «Бабы» и «Женское засилье», рассказы: «Марья-большевичка», «Головка», «Курица не птица», «Полька-Мазурка», «В садах», «Комитет», «Короткое веселье», «Аппарат», «Повесть о бабах», «Поэма о женщине». Здесь апофеоз женщины, здесь женщине первое место в деревне. Она отвоёвывает права в семье, она избирает из своей среды делегаток борется против самогона, устраивает комитеты самопомощи, она берет на себя почин в каждом живом деле в деревне, она идет рука об руку с коммунистами.

Неверов подчеркивает, что новых женщин в деревне уж не мало.

С внутренним трепетом и содраганием рассказывает ветхозаветный мужик о Марье-большевичке:

— «Думали никак не избавимся от такой головушки! Да история маленькая вышла—нападение сделали казаки. Села Марья в телегу с большевиками, уехала. Куда—не могу сказать. Видели будто в другом селе, а може не она была другая, похожая. *Много теперь развелось их.*»

Как итог, как краткая формула вылилась из под пера Неверова восторженная поэма о женщине.

— Нежные скрипки под нежным смычком, вечно душистое, вечно цветущее слово:

Женщина!

Только семь букв, а какая музыка!

Только те глаза расцветут, кому улыбнешься ты!

Только те глаза погаснут—от кого отвернешься ты!

Тема о новых детях развернулась у Неверова так же только после 18 года. «Большевики», «Колька», «Молодые побеги», «Яшкина скака», «Ташкент — город хлебный» — все это написано в период 20—23 г. Перед нами дети воспитанные революцией, упругие как сталь, смелые как львята. Сам Неверов рано осиротевший, с 12 лет ставший на свои ноги, любит 12-ти летнего героя (Колька, Мишка, Яшка), любит ставить его лицом к лицу со всеми невзгодами и рисует он их с любовным нежным юмором, изумительно передавая своеобразный детский язык. «Ташкент—город хлебный»—это детская эпопея проникнутая глубоким трагизмом, ибо маленький герой 12-летний «хозяин» мужик, проходит через нечеловеческие страдания, через голод, холод, нужду к намеченной цели. И, как сказочный ангел хранитель, хранит его художник на всех путях и светло улыбается ему в трудные минуты жизни.

Наконец тема о новом искании правды и борьбе за правду, за хлеб новых вождей голодного люда разрешена во всей широте Неверовым тоже в 1920 — 23 г. в его романе «Гуси-лебеди», повести «Андрон Непутевый» в драме «Смерть Захара». К сожалению овладеть этой темой, связать личность с движением пьес и показать эти пьесы

воочию Неверову так и не удалось. Его роман «Гуси-лебеди» композиционно не ладно скроен и не крепко сшит.

Материал для этой последней темы дает Неверову гражданская война 1918 г., когда он учительствовал в селе Елани и участвовал в организации волости в период нашествия чехов в самарскую губернию.

Пружинной, приводящей в движение социальные силы в деревне, является вопрос о хлебе. Борьба бедняков и кулаков в деревне — это борьба *бесхлебников* и сытых, у которых амбары переполнены хлебными излишками.

О бесхлебнице писал Неверов уже в первых своих очерках: «Преступники», «На земле», «Последнее средство», но только после 18 года, а в особенности после тяжелого голода в Поволжье, художник, голодавший с детства и переживший со всей семьей голод 1920 года, ездивший в 1921 г. в Ташкент — город хлебный, чтобы добыть хлеба для семьи и товарищей, развернул во всем кошмарном трагизме проклятый вопрос о хлебе насущном. «Страдание», «Далекий путь», «Хлеб наш насущный», «За хлебом», «Ташкент — город хлебный» — это голодный вопль, это — повесть о хлебе, который заслонил весь мир.

В Самаре, на окраине города, в домике мачехи Скобелевой, с комнатухой, в которой жили две голодные семьи, в маленьком чуланчике, при свете керосиновой пузырька, вместо лампы пишет А. Неверов, в 1920 г. свой рассказ «Хлеб наш насущный». Пишет он о писателе, мечтающем о повести и о верной подруге писателя, ободряющей его в трудные минуты голодного существования. И то что переживает его Николай Сергеевич, то переживали в то время самарские писатели с особой остротой. Один из них, поэт Тисленко умер в 1921 г. надорванный голодом. То же переживал и Александр Сергеевич Неверов, болевший не только за свою семью, но и за всех окружающих:

«На всех перекрестках и улицах слышалось одно слово:

— Хлеб!

Дома горит керосиновый пузырек вместо лампы, два окна завешаны газетой. Шумит железо на крыше, плачет ребенок на кровати. Осень идет. Анна Владимировна смотрит странно прищуренными глазами. Лицо у нее скорбное, кроткое, лежит на нем печальная улыбка. Долго думает, обрывая ласточки на скатерти, рассеянно вяжет узлы.

— Цены на хлеб поднимаются, Коля! На дрова тоже!

Глаза у Николая Сергеевича жалобные, брови дрожат.

— Ты Ниорочка, не рассказывай об этом... Не надо...

... А когда садится за повесть, дрогнувшая рука выводит одну пугающую фразу:

— Цены на хлеб поднимаются.

(«Хлеб наш насущный».)

Эта пугающая фраза окрасила нечеловеческой мукой многие произведения Неверова. Эта фраза — ключ к обостренной, напряженной борьбе в деревне и в среде крестьян, и в среде духовенства, где также чувствуют противоречие интересов.

Голод, бесхлебница заставляет уже в первых очерках Неверова: «Пропавшая страна», «Преступники», особенно чувствовать пейзаж

обильных и сытых, цветущих уголков, но особенно остро воспринимается такой пейзаж в 1921 — 23. г.г. В прекрасном очерке «За хлебом» (1921), который послужил подготовительным этюдом к «Ташкент — город хлебный» — (1923) художник рисует ослепительно-солнечными красками картину цветущего, сытого Ташкента, повторяя, как в песне припев: «Ой, хороший виноград!», «Ой, гараченкий лапошка!»

«Весело, сытно на улицах города. Режут автомобили, гремят трамвайные вагоны, медленно двигаются верблюды, навьюченные виноградом, арбузами, дынями. Сколько яблок, сколько груш! Кишмиш, курага, урюк, белая мука, почернее мука, рис, мясо, калачи — где конец? Гостеприимно раскрыты чайханы, столовые, пахнет жаренной бараниной, перцем, луком. Важно сидят сарты, подобрав ноги, покуривая из кальяна, едят шашлык, виноград, персики. В ушах стоит зазывный крик.

— Ой, хороший виноград!

— Ой, гараченкий лапошка!

А у вокзала, у базаров, около грязных арыков, соткнувшись головами, под дождем, под негреющими дерюгами, как овцы, впопалку лежат бузулукские, пугачевские, бугурусланские. Денег нет, работы нет. Тиф, цинга, малярия, понос. Здоровые нагружаются ребятишками, уцелевшими тряпками, идут на вокзал, снова лезут на крыши вагонов, на буфера, на тормозные площадки, едут в Самарканд, в Семиречье, за Семиречье, ползут обратно в Самару.

Падают, режущая поездами, гибнут от грязи, от сырости, съеденные вшами, а слабые остаются в Ташкенте. Медленно без крика умирают под высокими зелеными тополями, ублаженные громкими зазывными криками сартов:

— Ой, хороший виноград! Ой, гараченкий лапошка!

(«За хлебом» из книги «Лицо жизни».)

Голод и сытность резко контрастируют в этом ярком описании.

Если в первых очерках «страна, где все обильем дышет», рисуется в мечтах Егора Ивановича, Микеша, как мираж, как греза, то теперь даже 12-ти летний Мишка добирается до счастливого края... Теперь Федякины и Андроны добиваются обилья и полноты хорошей жизни у себя дома и не во сне, а на яву, но добиваются путем нечеловеческих усилий и борьбы не на жизнь, а на смерть, вернее не на смерть, а на жизнь, добиваются вместе с голодным людом. В произведениях Неверова революционного периода выступают на первый план не столько лица, сколько целые группы, связанные с деревней по преимуществу. В первую очередь крестьянство — беднота, голытьба, бесштанники и *«бесхлебники»*. От лица бедняцкой деревни и пишет свои очерки и повести А. Неверов. Не с Кондратычем, хозяйчиком, одержимым слепой звериной злобой против всех без различия («Гуси-лебеди»), не с «жалелкой» учительницей Марьей Кондратьевной, которая жалеет и чехов и бедняков и всех поливает иорданской водичей своего чуть-чуть тепловатенького жаленья, а с Федякиным, Григорием, Андроном идет в ногу Неверов.

Самарец Дорогойченко, близко знавший Неверова в годы революции, сам поэт и беллетрист, партиец, активный участник революции, в своих воспоминаниях о Неверове ставит вопрос: «кто он?», и говорит:

— Не попутчик в том понимании, которое приобрел этот термин права гражданина в толковании тов. Троцкого. И не коммунистический пролетарский писатель.

Но и не писатель одиночка — Неверов: он делегат по октябрьской деревни русской, за его спиной советское крестьянство. Назвать Александра Неверова «крестьянским писателем» в духе Клюевых-Есениных совсем нельзя. Неверов где-то между, ближе к пролетарским. Как где-то между, ближе к пролетариату те слои крестьянства, которое он представляет.

Назовем его революционно-пролетарским писателем деревни.
(из статьи Дорогойченко сбор. «Неверову».)

Не даром же Неверов назвал свой кружок, во главе которого встал в 1923 г. в Москве, «рабоче-крестьянским» кружком. В отличие от Всеволода Иванова с его партизанщиной А. Неверов гражданскую войну в деревне ставит в теснейшую связь с революцией в городе. Вожди деревенской бедноты Федякин, Григорий, Андрон — кость от кости, плоть от плоти голодного деревенского люда, но город, городская тюрьма еще до революции открыла им их мужицкие глаза, прозревшие в революционном городе. Не даром все они прошли через школу красной армии, раньше чем стали вождями деревенской бедноты. И сам Неверов в 1918—23 г.г. вырос, окреп и утвердил свое революционное мировоззрение под влиянием революционного города, работая в красноармейских газетах Самары.

Если революционная деревня 1905 года выдвинула из батрацкой среды центральной полосы художника Ивана Вольнова, то революционная деревня 1918 — 21 года выдвинула нам своего художника-деревенского пролетария Александра Неверова, который своими изображениями новой революционной деревни внес свой вклад в литературу

II.

Изобразитель революционной деревни Неверов, как «внутряной писатель», писатель без готовых формул, без голых тезисов подошел к живой действительности. Остро с мучительной болью надрывая свое сердце воспринимал он огненные впечатления жизни — борьбы. Он не был «чуть-чуть тепленьким», «жалельщиком», он всецело прикинул к революционной бедняцкой армии. Но он трагически переживал свои слова «и жалеть нельзя, и не жалеть нельзя». У него, по его словам, было «мамино сердце», и это сердце «кровью обливало». Ибо не расщучно, а через чувство он воспринимал мир. В своем автобиографическом письме Е. Ф. Никитиной, он говорит о себе:

«Событий больших, как будто бы и не было в пору моей зрелости, но было, что-то такое еще в детстве и это что-то видимо, осталось во мне и по сию пору. Рано, чуть ли не лет пяти-шести, я уже начал чувствовать и через чувство воспринимать мир, меня окружающий. — Помню, как во сне, стоит передо мною большая просторная гор-

ница в дедушкином доме. Дед был добрый гостеприимный крестьянин, вышедший из крепостного ярма, имел в селе небольшую бакалейную торговлю, и просторная горница в его доме, всегда была полна народу: заходили нищие, странники, монахи с «афона», продавали кипарисовые крестики, раздавали чудесные камешки, чудесную воду из «реки Иордана», чудесные стружки от троа господнего.

Все это до крайности обостряло мои чувства. Я уносился в далекое для меня прошлое, ярко, отчетливо рисовал себе старосту с палкой и фантастического барина с фантастической жизнью и странную, как будто сказочную амбарушку на далеком от села Дубровинском поле, где когда-то дед пахал на быках татарские десятины. А главное я их чувствовал, носил в себе, они распирала мое сердце от радости и грусти, вводили в недетское раздумье. Злобы, неприязни у меня к ним не было, было только любопытство, желание представить их живыми, проникнуть в их души и узнать, что они чувствовали, как чувствовали.

Я жадно пил непонятную для меня поэзию. Именно — поэзию — на этом я настаиваю. Пусть это определение теперешнего моего языка не то преломление мира, какое тогда происходило во мне, было интуитивное, нутряное, исходящее не от разума, а опять-таки от чувства, которое давало мне прежде всего художественные образы.

(Сборник «Александр Неверов»
Автобиография стр. 4—61)

Это преобладание чувства, сердца окрасило все его творчество, его юмор, его отношение к революции.

Еладимир Кириллов в прекрасном стихотворении «Памяти соседа» говорит о нем:

Не стучит машинка за стеной,
Долгими глухими вечерами,
И ко мне он не придет такой
Светлый, с голубиными словами.

— Светлый с голубиными словами, — подошел он к революции и без официальных казенных фраз показал «лицо жизни», лицо революции в венце из терний. Это правдивое изображение трагического лика стоило ему жизни.

Прочтите страницу с описанием расправы над кучкой коммунистов спутников Федякина, вождя бедняцкой деревни.

По-гоголевски нежно описал Неверов «Запорожскую сечь» наших дней.

«Опять бежал Синьков, но бежать было некуда...

Окруженный кольцом верховых, как волк собаками, на перекрестке двух дорог, около старой шереметьевской березы, встал он в предсмертную минуту спокойный и твердый — не вор-конокрад, а настоящий большевик, как и бескорыстный друг его, учитель Федякин.

— Эх, прощай, друг Трофим!

А когда осталась последняя цуля, сунул он дуло револьвера в рот, и, падая, крепко обнял старую шереметьевскую березу, как мать, как сестру, как уходившую жизнь, опускаясь перед ней на колени

— Прощай!

— Ой, сынка, милый сынка!

Это плакала старая мать над Володькой Черевцовым. Это он, почувший радость убийства, бежал за Синьковым, чтобы самому, своими руками, придушить большевика.

Это он лежит недалеко от Синькова — в белом фартуке с мягкой соломенной вылкой в руках.

— Ой, сынка, милый сынка!

Встали лошади, встала конная молотилка, не машет длинным кнутом мальчишка-погоняльщик. Застыла взборошенная солома, не успевшая вылететь из барабанной глотки, остыли железные зубья...

Покой и злоба.

Тишина и жуткий страх.

Это Грушка в зеленой солдатской рубашке пристально смотрит в лицо убитому, затоптанному большевику Синькову, видит кровью залитые глаза, приподнятую бровь, потом смотрит на Володьку Черевцова в белом фартуке, молча отходит, стоит неподвижно...

А степь широка, широка...

— Ой, сынка, милый сынка!

Мирно блещат колокольни церквей, чернеют ближние села, мирно пасутся стада. Стаями на хуторских плетнях играют воробьи, воркуют голуби. Размечтавшись в солнечной радости, высоко над степью, над живыми и убитыми, плывут облака, одинаково принимая жизнь и смерть, страданье и горе людское.

(«Гуси-Лебеди», стр. 290).

Здесь апофеоз революционной борьбы, но без грома литавр и без закидыванья шапками...

В своем замечательном письме М. И. Волкову он как бы завещает правильное отношение к революции.

«Всю скорбь выпить пролитую революцией. Ведь не одна радость в революции, не одни порывы, есть и скорбь самая лучшая, возвышенная, человеческая (конечно, не контр-революционная). Кто показывает эту скорбь? Никто! Скажите, что переживает Ленин? Одну ли радость? Нет! Как бы вы изобразили Ленина? В каких цветах? В фиалках? Ложь! На голубе его терновый венец! Кто из поэтов воспевающих «пламенного» Ленина сказал об этом? Никто! Мы слышим только топот ног революции, но не знаем ее сердца. Вы понимаете меня? Я — не философствую — плохой я философ, я тоже говорю с вами внутри. Я — не коммунист. Часто брюжжу, как обыватель, слюни развожу, но когда сажусь писать о коммунистах, я понимаю их, художник во мне побеждает обывателя. Если вы коммунист и смотрите на жизнь «общими» глазами, «коллективными», чтобы не выбиваться из рядов, то как художник, вы должны иметь кроме коллективных глаз еще свои глаза, не разум, а «всезрящие глаза чувства». (Белинский).

Уйдите на время от людей, от книг, от злобы дня. Пошатайтесь по городу, по окраинам, послушайте, надейтесь, и потом уже садитесь за большой рассказ. Скажите как раз то, что вам хочется сказать. Скажите свежим хорошим голосом, и никто у вас не будет обойден, ни старички, ни девушки, ни ручейки, ни трубы заводские. Всем найдется место в вашем сердце. И будет в рассказе радость и горе, и слезы, и смех, и горечь, ибо будет сама жизнь. Вот мой совет, если он нужен вам».

(Из письма Неверова Мих. Волкову в 1921 г.).

Он сам всегда так писал, писал кровью сердца и глядел на мир глазами сердца, и слово «сердце» было в его творчестве самым изло-

бленным. Ко всему его творчеству можно бы было взять эпиграфом слова: «ты ищешь глазами, а надо искать сердцем в глубине сердца». Смерть его от разрыва сердца красиво и символически подчеркнула это напряжение любящего истекающего кровью сердца. Если бы надо было написать эпитафию на могиле Неверова я бы не стал рассказывать биографию Неверова, цитировать поэтов, я бы взял его «листок из отрывного календаря», его короткое, но значительное стихотворение в прозе, которое в применении к жизни и творчеству Неверова совсем не сентиментально звучит:

Птица малая.

Птица малая, ростом — зернышко пшенице, постучала нечаянно в сердце

крылышком тоненьким,
крылышком слабеньким,
пустишь меня перелетную?

Посмотрело сердце на птицу малую, пером невиданную, улыбнулось:

— Что может мне сделать малая из малых?

Сказало сердце спокойно:

— Иди, ты такая маленькая, такая нестрашная...

Засмеялась птица малая:

— Я не добрая и не злая, только голодная я. Никто никогда не кормил меня досьята, и никто никогда не накормит...

Расклевала птица малая сердце, ее приотвистев, бросила расклеванное она под ноги:

— Видишь? Теперь я огромная, ибо я съела огромное сердце...

Это была любовь...

(Из книги «Радуга», стр. 13).

1923 г.

Эти строки лучшая эпитафия. Надо их выжечь огнем на могильной плите Неверова, ибо его жизнь и творчество — это жизнь огромного сердца, охваченного пламенной любовью к обездоленному миру — люду. Эта любовь роднит его с Глебом Успенским, с Всеволодом Гаршиным.

Тайна Неверовского юмора в его «Веселых ребятах», «Большевиках», «Ташкенте — городе хлебном», в этой любящей, осердеченной улыбке, в которой чувствуется «и жалеть нельзя, и не жалеть нельзя». Страстно, мучительно любящий всех страдающих и особенно детей, Неверов в свой юмор внес и веру в людей и сознание трагизма жизни. Он терпеть не мог веселую шутку с благополучным концом, смех ради смеха. Он называл это: «плавать по поверхности, не достигая дна».

Калики и скоморохи, Буховы и Аверченки веселье газетчики и сатириконцы раздражали его, раздражал его желудочный смех.

В его смехе плакало и улыбалось сердце в его смехе вставал во весь рост человек «светлый» с голубиными словами.

Пролетарские писатели.

Пророк социальной поэзии.—Четыре периода в развитии пролетарской поэзии.—Основные черты пролетарской поэзии.—Дальнейшее развитие.

В поэзии пролетарской русская литература говорит за последние годы свое последнее решительное слово. Процесс демократизации литературы завершился ярко выраженным устремлением в сторону социалистического идеала.

В 1860 году в статье о стихотворениях И. С. Никитина критик-публицист Н. А. Добролюбов высказал пророческие мысли, которым ныне надлежит исполниться. Критик-разночинец, заклеймивший обломовщину крепостной дворянской России, заговорил первый о поэзии социалистической. Он указал, что давно замечен разлад человека со всем окружающим и давно поэзия его изображала, но причины этого разлада искали в таинственных силах природы или в двойственности человеческих переживаний и совершенно не обращали внимания «на распределение благ природы, на организацию общественных отношений»... В конце 50-х годов Н. А. Добролюбов подмечает у поэтов только *начатки и попытки* в этом роде, у того же И. Никитина, у Шевченко, но он был убежден, что новое содержание «рано или поздно овладеет всей областью поэзии, оно одушевит собою и лирику, но только несколько позднее»... Слабую, едва заметную разработку проклятого социального вопроса в современной ему лирике ученик социалиста Н. Г. Чернышевского Н. А. Добролюбов объяснил тем, что «еще в обществе никакой *существенной ломки и перестройки нет*, а идет только изучение и изучение»... Но глубоко вдумчивый критик-реалист пророчески предвидел приход *энергичного лирика с поэтическим словом одушевления и одобрения*. Этот приход он связывал с эпохой, когда «придет возможность какой-нибудь переделки в общественных нравах и отношениях». Энергичный лирик с поэтическим словом одобрения и одушевления, лирик-социалист, пришел через тридцать лет после этого пророчества. Он пришел в предреволюционную эпоху, когда уже повеяло в воздухе возможностью переделки в общественных нравах и отношениях, когда на фоне экономической разрухи, голодного 1891 года, «холерных бунтов» 1892 года, стачечного движения 1895—1896 годов ярко обозначился социальный вопрос, наглядно вскрылись причины разлада человека со всем окружающим, бросилось в глаза неравное распределение благ. Таким энергичным лириком был Максим Горький, принесший могучий, пламенный, гневный протест против мещанских отношений, против утчтения человека человеком, принесший «мечту о правде святой». Максим Горький явился не первой ласточкой весны, а первым буревестником грядущих бурь.

После революции 1905 года, после первых попыток ломки, перестройки и переделки общественных отношений в русскую литературу вступает новый общественный слой, предтечей которого был «мастерской малярного цеха» нижегородец А. М. Пешков — Максим Горький.

Это выступление нового слоя, пролетарского, в основе своей было предопределено всем развитием русской общественности и литературы, было исторически неизбежно и закономерно, было так же естественно и необходимо, как выступление во времена Н. А. Добролюбова нового *разночинного* слоя.

Теперь, через тридцать лет, обозначилась ясно противоречия пореформенных *буржуазных* отношений: владельцы капитала, купона, акций, сменившие владельцев поместьев, наследственных лиц, *приобретатели*, сменившие *расточителей*, дельцы, заменившие бездельников с их «негую и ленью праздной», *содействовали новому распределению благ* земли, но не разрешили проклятого вопроса о причинах разлада человека со всем окружающим. «На место цепей крепостных, люди придумали много иных». Новый разлад привел к новой ломке, а новая ломка выдвинула новый слой. И если приобретатель отрицал расточителя, то рабочий пролетарий и обезземеленный батрак пришли с отрицанием, с беспощадным отрицанием приобретательства, бессеменовщины, мещанства.

Помяловский мог противопоставить честной чичиковщине, честному приобретателю Молотову спившегося от тоски бунтаря и протестанта Череванина, Максим Горький противопоставил бессеменовщине рабочего Нила, строителя новой жизни и смелого отрицателя бессеменовщины, бесплодной и безыдейной. На ролях Череванина, заеденного *кладбищенством*, в драме Горького «Мещане» выступает спившийся певчий из духовных — Тетерев. Этот Тетерев приветствует в Ниле живую новую силу. *Разночинец* уступает дорогу *пролетарию*. Этот пролетарий разрушает «номера Бессеменова», с его мрачным *обособлением*, строит светлую радостную жизнь *коллектива*, этот пролетарий выдвигает своего художника, своего поэта, поэта социалиста, захваченного «новым содержанием поэзии». Новое *социалистическое* содержание поэзии, которое было недоступно разночинцу, демократу и просветителю, ясно обозначилось и стало овладевать всею областью поэзии и одушевлять лирику новых поэтов после революции 1917 г. Собирателем, организатором и руководителем при первых шагах новых писателей, как мы уже видели, явился Максим Горький. В своем предисловии к сборнику 1914 года («Первый пролетарский сборник») Максим Горький предсказывал, что о первом пролетарском сборнике, об этой маленькой книжечке со временем упомянут, «как об одном из первых шагов русского пролетариата к созданию своей художественной литературы». Еще до революции 1917 года вышло несколько пролетарских сборников в издательствах «Трудовая семья» («Наши песни», вып. I, II 1913 г.), «Прибой» и «Парус». До революции 17—18 года в рабочей печати в этих сборниках появились произведения свыше 50 пролетарских поэтов и беллетристов. Уже до 1917 года, кроме старых писателей, вышедших из рабочей среды, Максима Горького и А. П. Чапыгина, выступали рабочий Лазарев (Темный), рабочий-токарь А. П. Бибик, рабочий Ляшко (Лященко), в те же годы появились стихи Самобытника-Маширова, Кириллова, Герасимова, Гастева-Дроздова, Ив. Филиппенко, Аксень-Ачкасова (Ильи Садофьева), Александра Поморского, Бердни-

кова, Крайского, Торского (Царева), Михаила Артамонова и мног. др. Дедушкой пролетарских поэтов явился «поэт рабочего горя» Е. Е. Нечаев (1859), сорок лет проработавший на стеклянном заводе. Он начал печатать свои стихи в никитинском-суриковском духе с 1892 г. В 1911 г. вышел сборник его стихов «Трудовые песни». В 1914 г. он выпустил свои «Вечерние песни», а в 1922 г. книгу в 200 страниц: «Из песен старого рабочего». В 1925 году он умер и погребен на Ваганьковском кладбище.

Кроме Е. Е. Нечаева надо упомянуть старого ткача Ф. С. Шкулева, родившегося (1868) в бедной крестьянской семье. Он с 10 лет был отдан на фабрику, где под осень попал правой рукой в машину и стал инвалидом. 23-х лет, в 1900 г., в сборнике «Наша хата» напечатал первые стихи. Участвовал в Суриковском кружке, редактировал «Народный Рожок», в 1911 г. попал в тюрьму, в 1922 г. кружок «Рабочая Весна» избрал его своим почетным членом. В отличие от поэтов-суриковцев он внес в свою книжку «Смелые песни» ноты протеста и бодрости. Его известное стихотворение «Кузнецы» положено на музыку и впервые полностью напечатано во 2 сборнике «Рабочей Весны». Но и Е. Нечаев и Ф. Шкулев остались поэтами-самоучками.

После мартовских дней 1917 года начинается огромная организационная работа. Эта работа связана с расцветом культурной работы в рабочей среде. После октябрьских дней 1917 года зарождаются в промышленных центрах и во многих городах России пролеткульты. К 1920 году число пролеткультов было свыше 300. С 1920 г. возникает «Всероссийская ассоциация пролетарских писателей». С 1918 года появляются органы, посвященные вопросам о пролетарском творчестве, зарождаются литературные студии и печатаются десятки сборников со стихами поэтов-рабочих.

Среди этих сборников первое место занимают книжки стихов в 32—64 страницы, выпущенные петроградским пролеткультом, московским пролеткультом, сборники иваново-вознесенских, смоленских, саратовских поэтов. Подробную библиографию, посвященную творчеству пролетарских писателей и журнальным статьям о пролетарской культуре, я напечатал в 1922 г. в «Записках Свердловского университета» (1923 — I), а в 1926 г. опубликовал вместе с А. С. Мандельштам в «Указателе рабоче-крестьянской литературы».

Огромный материал рассказов, романов, стихов рабочих поэтов дает возможность установить известную закономерность, подойти к большому серьезному явлению без опостылевшей крикливой митинговщины и необычайной развязности в вопросах литературы, подойти серьезно и научно, указать на достоинства и недостатки новой поэзии.

Прежде всего необходимо провести строгую грань между поэтами, связанными с городом, с рабочим предместьем, с рабочей массой, с заводом, машиной, с поэзией коллективного труда, и поэтами, над которыми тяготеет власть земли, власть патриархального деревенского мира, власть дедов и отцов, поэзия земледельческого труда, поэзия религиозных представлений. У поэтов нового крестьянства—свои новые темы, свое новое содержание, свой новый стиль, но они отражают дере-

венский быт, интересы и настроения разных слоев крестьянства, разбуженного набатом и пожаром, разгромом помещичьих усадеб... Пошатнувшийся старый быт создал зыбкие образы. Новокрестьянские поэты и славят деревенского бога, и кощунствуют, — они переживают период двоеверия; пролетарские поэты целны и творят отчетливые образы.

Начиная от 1905—8 года до наших дней, поэзия рабочих пережила уже четыре периода в связи с ростом движения. Первый период связан с полосой бесчисленных сочинителей и кропателей стихов, выступавших, как самоучки, из малозначительной массы. Рабочие газеты с 1905 года, при первом своем появлении, начинают печатать весьма охотно стихи-корреспонденции с фабрик—рабочих, обличавших неустройства и непорядки в мастерских. В этих обличительных виршах, в этих прокламациях в стихах не было ни капли поэзии. Образцом таких стихов могут послужить стихотворения рабочего ткача из Орехова-Зуева, сборник которого вышел в 1918 г. Стихи самоучки С. Лукашина появляются с 1908 года, и на них — печать этого изжитого периода, когда каждый рабочий-самоучка думал, что стоит подобрать рифму, построить складно свою речь, написать «стишок» — и он уже поэт. В своем обращении к товарищам-читателям самоучка Лукашин пишет:

Голову имею
На плечах и я,
Думает порою
Голова моя.
Думы просят к жизни
Их бы допустить,
Как душа сумеет
Так и изложить.
Вот они — читайте! —
Песни дум моих.
Может быть, найдутся
И ошибки в них.
Думы эти сердцем
Я переживал,
Под диктовку жизни
Кое как слогал.
Матушкой Андреевой
Воспитался я, —
Так соха зовется
Деревенская.
Фабрики, заводы
Дали мне познать
Грамоту, а с нею
Кое что понять.
Набралось немного
Подходящих слов,
И тетрадь готова
Сборника стихов.

Таких самоучек, писавших строки, казавшиеся им стихами, таких Лукашиных, с их «кое-как» и «кое-что», с их тетрадками, собиравшими «немного подходящих слов», было сколько угодно в первый период обличительного стихотворства рабочих-самоучек. Но уже в этот период, кроме Лукашиных, лишенных совершенно поэтического дара,

малейшей искры таланта, способности художественно, ярко, красочно, певуче говорить о переживаниях, в рабочих газетах появляются стихи подлинных поэтов, подлинных революционеров и убежденных социалистов: Демьяна Бедного (Е. Придворова), Самобытника, Герасимова, Кириллова, Ильи Садофьева (Ачкасова), Дозорова-Гастева.

Пролетарские сборники собрали одаренных поэтической искрой рабочих-писателей, и выдвинули перед ними задачу серьезной, напряженной работы, упраздняющей всякое «кое-как» и «кое-что» писателем-самоучек. Эти пролетарские *предреволюционные сборники знаменовали второй период собрания талантливых поэтов, понимающих значение мастерства и в то же время партийных работников, связанных с передовым революционным слоем пролетариата.*

«Первому пролетарскому сборнику» 1914 года с предисловием М. Горького предшествовал «первый сборник стихотворений поэтов-рабочих» — «Наши песни». Этот сборник появился в Москве в 1913 году в двух выпусках в издании «Трудовая Семья». В нем участвовали поэты: Самобытник, Александр Поморский, В. Александровский, В. Торский, Ветров. В сборнике было всего 16 страничек. Открывался он известными стихами Самобытника: «Я не один, нас в мире много певцов, поющих как-нибудь... «Мы будем первой колыбелью, в которой явится поэт». Сборник «посвящается Эмилио Верхарну».

В обращении «К товарищам-рабочим от редакции» редакция говорила:

«Рабочим нужны свои органы печати. Тот, кто знает, сколько среди рабочих уже есть пишущих, сколько страдающих недугом делиться своими думами и чувствами через посредство печатного слова с массами, тот отрицать этой нужности не станет. Можно быть уверенным, что когда доступ рабочих к печатному слову будет облегчен, тогда из рабочих немало выдвинется писателей своего класса. Настоящие сборники и являются первой попыткой по этому пути» (5).

Редакция просила поддержки товарищей-рабочих.

Ряд сборников до 1918 года свидетельствовал о *духовном росте писателей-рабочих, о сознательном отношении к работе, об усвоении техники, о сплоченности молодых поэтов, об их революционной, подпольной работе.*

Но только в *третий период* явилась та поддержка, о которой писали и редакция «Наших песен», и М. Горький в своем предисловии 1914 года. Этот *третий период связан с революцией 1917 — 1918 годов и с выступлением поэтов-рабочих (уже собранных раньше организаторами сборников) под знаменем пролеткультов, под знаменем «пролетарской культуры», «пролетарской поэзии».* Большинство поэтов в этот период связано с коммунистической партией.

Поэты-рабочие получили досуг для работы, их заботливо поддерживает советская власть, власть крестьян и рабочих. Они полны энтузиазма и преувеличивают свои силы, что вполне логично. Выдвигается лозунг самоосвобождения пролетарской поэзии от чуждых идеологий и влияний, лозунг самостоятельности и разработки пролетарской культуры. Этот третий период носит ярко-выраженный *боевой характер.*

Преувеличивая свои силы, поэты-пролетарии склонны отвергать всю предшествующую культуру, всякие компромиссы и «соглашения» с буржуазными поэтами и писателями предшествующих эпох. Выдвигается серьезнейший и сложный вопрос об усвоении общечеловеческих ценностей, без какого немыслимо движение вперед, но многие писатели пролетарские с плеча, по методу футуристов, решили и этот вопрос. В пролетарской среде сразу намечаются две точки зрения, которые явственно обозначились в двух стихотворениях-манифестах двух талантливых поэтов: Владимира Кириллова и Михаила Герасимова. Одно из них напечатано в «Литературном Альманахе» ленинградского пролеткульта, другое в московском сборнике «Завод Огнекрылый». Прочтите и сопоставьте эти две крайние формулы двух течений в пролетарской поэзии, высказанные в стихах под одним и тем же заглавием «Мы»:

Мы несметные, грозные легионы Труда,
Мы победили пространства морей, океанов и сви
Светом искусственных солнц мы зажгли города,
Пожаром восставши горят наши гордые души,
Мы во власти мятежного страстного хмеля;
Пусть кричат нам: — «вы палачи красоты»,
Во имя нашего Завтра — сожжем Рафаэля,
Разрушим музеи, растопчем искусства цветы..
и т. д.

Так пишет В. Кириллов. Ответом на этот манифест, который явно смутил теоретиков «Пролетарской Культуры» и заставил их отстраниться от чисто-солдатского отношения к сокровищам мировой культуры, явилось стихотворение Михаила Герасимова, бывшего рабочего, жившего несколько лет заграничей и посветившего свою поэму «Монна Лиза» знаменитой Джоконде из парижского Лувра. Скифскому «мы» он противопоставил *европейское «мы».*

Мы все возьмем, мы все познаем,
Проникнем глубину до дна,
Как золотым цветущим маем
Душа весенняя пьяна!
Нет меры горлomu дерзанию: —
Мы — Вагнер, Винчи, Тициан.
Мы новому музею — зданью
Воздвигнем купол, как Монблан и т. д.

Конференция пролеткультов, московский журнал А. Богданова и Полянского-Лебедева «Пролетарская Культура» наметили среднюю позицию в отношении к мировой культуре. В резолюции А. Богданова на всероссийской конференции пролеткультов от 15 — 20 сентября 1918 года, в присутствии 564 участников (330 делегатов) предлагалось брать сокровища старого искусства в критическом освещении, в новом истолковании.

Эта резолюция полностью, вместе с тезисами докладов, вместе с изложением прений и речей, напечатана в «Протоколах первой всероссийской конференции». В этих протоколах интересно прочесть речь наиболее крайнего из поборников пролетарской культуры поэта

Самобытника-Маширова. Любопытно отметить, что представители крайней точки зрения, пролетарские писатели—Владимир Кириллов, беллетрист Бессалько—автор романов «Катастрофа», «Бессознательным путем», находясь под большим влиянием целого ряда непролетарских писателей. Самое стихотворение Кириллова «Мы» по содержанию близко подходит к «Поэзам» бесчисленных футуристов, которые с такой легкостью сбрасывали Пушкина и Гоголя «с корабля современности»; форма стихотворения, его инструментально заимствована у «декадентского» поэта К. Бальмонта.

В романах Бессалько, нападающего на интеллигенцию, очень заметно влияние Ф. Достоевского, Леонида Андреева и даже Фридриха Ницше, а в его стихотворениях в прозе слишком бросается в глаза влияние Р. Тагора.

Если вы прочтете стихи пролетарских поэтов, вы сразу заметите, что все они заимствуют форму своих произведений, вы убедитесь, что пока пролетарская поэзия, даже борясь против усвоения, идет путем усвоения работы предшественников и пока не нашла, не выработала своего большого стиля, общего целой группе поэтов одной эпохи и одного слоя. Если в поэзии крестьянских поэтов чрезвычайно сильно влияние безыскусственной народной поэзии и на-ряду с этим влияние поэтов-искусников, утонченнейших символистов, Ал. Блока и Андрея Белого, то в поэзии пролетарских поэтов на первом плане стоит влияние поэтов Эмиля Верхарна, Уотта Уитмэна, а затем идут: Владимир Маяковский, которому рабски подражает, точно передразнивая, юный Безыменский, за В. Маяковским следуют: К. Бальмонт, даже Сергей Есенин, а с 1923 г. Николай Тихонов, который выдвинул рассказ в стихах и указал дорогу и Лелевичу, и Безыменскому.

Гастев-Дозоров, Илья Садофьев, Ив. Филипченко, сормовский поэт С. Малашкин, московский поэт Александровский, поэт с Выборгской стороны Ив. Логинов, поэт Борис Николаев, совсем еще юный, стихийный поэт Ив. Доронин идут во след Уитмэну и, в особенности, Эмилю Верхарну—гениальному поэту мятежных городов и умирающих деревень. Недаром же Ив. Логинов в 1916 году посвятил правдивое стихотворение «Памяти Э. Верхарна», трагически погибшего в 1916 г., накануне величайшей революции, предсказанной им в «Зорях»:

Стих Верхарна, как звон колокольный
Разливался повсюду, везде,
И сзывал к новой жизни приводной
Изывующих в тяжком труде.
И поэзия музы великой
В этом мире не знала границ,
Пела гимны толпе многокой
Средь больших городов и столиц.
Пела там, где борьба и движение
И где к «Зорям» святое стремление.
Все явления в жизни воспеть,
Даже взмахи машинных колес,
И нашлись у трибуна ответы
На мирской социальный вопрос.

Звон колокольный верхарновского вольного стиха вы услышите в пролетарской поэзии. Иные просто перепевают Верхарна, грубо подражая, передразнивая поэта, другие пишут прекрасные стихи, усвоив приемы и темы гениального поэта, как, например, юный Доронин. Но часто мы видим рабское заимствование. Ив. Филипченко выпустил сборник «Эра славы», который целиком вышел из книги Уитмэна. Некоторые стихи до боли напоминают американского поэта. Даже слово «Демократия» взято поэтом из книги Уитмэна. Взяты и темы о женщине у него.

В области содержания пролетарская поэзия принесла много нового, ценного, интересного, захватывающего в этот период ломки и перестройки, в этот период алых знамен, красных лозунгов и пламенных мечтаний.

Четвертый период пролетарской поэзии обозначился в 1920 году, после зарождения группы «Кузница» в 1920 г. и возникновения «Всероссийской ассоциации пролетарских писателей», но определяется после 1921 г. в период нап'а, когда начинает расти книжный рынок и выступают сотни писателей непролетарских. В этот период ослабевает работа пролеткульта и его влияние, но в то же время развертывает напряженную деятельность организация поэтов, объединившихся в группе «Кузница». Эта группа является в 1921—22 г. ядром Всероссийской ассоциации пролетарских писателей, она собирает лучшие силы, она ведет в течение двух лет журнал «Кузница», она устраивает еженедельные исполнительные собрания и она же организует очень активное издательство, благодаря самоотверженной работе М. Герасимова, В. Кириллова, беллетристов М. Волкова, Н. Ляшко, П. Низового, Гладкова и др. Еще в 1920 году эта группа в номере 1-м своего журнала (за май месяц) заявила в редакционной статье о тех принципах, которые легли в основу ее кредо:

«Коммунизм—это первое проявление коллективизма *грядущей* пролетарской культуры. Наша «Кузница»—кузница искусства—одно из неразрывно связанных отделений великой общественной пролетарской кузницы. Вчера мы ковали новую жизнь в «основном», материальном отделении, сегодня стремимся *надстроить* ее новое содержание живыми словами, образами, и подобно тому, как в материальном отделении новую форму из нового материала лучше и скорее выкуешь, зная, где и как ударить по материалу вообще,—так и в поэтическом мастерстве мы должны набить руку в высших организационных технических приемах и методах и только тогда наши мысли и чувства вкуем в *оригинальные* поэтические формы, создадим *оригинальную* пролетарскую поэзию».

Группа «Кузница» явилась не только носителем определенной идеологии, определенного революционного настроения, но эта группа также совершает огромную работу в области творческих изысканий литературного характера. Эта группа давно покончила с детским периодом прямолинейной самоуверенности и в то же время эклектического подражания разным стилям так называемых буржуазных писателей. Но эта группа в 1920—22 г.г. еще переживает бытобозань, еще ух-

дит в отвлеченный космизм, еще не связалась ограниченчески с рабочей массой.

В период «нэп'а» перед искренним поэтом революционером, убежденным представителем научного социализма, раскрылась вся сложность и весь трагизм развертывающейся революции. Лучшие, наиболее чуткие поэты почувствовали этот трагизм, и в их поэзии послышались ноты, чуждые официальному восторгу. Номер однодневной газеты «Кузница», выпущенный в годовщину пятилетия революции, говорит определенно о настроениях писателей-рабочих, резко отмечающих «черную пену», поднятую «нэпом». Но в этих настроениях поэтов и беллетристов чувствуется порой растерянность и подавленность писателей революционеров, вышедших из подполья перед сложными проблемами, выдвинутыми новой действительностью.

В конце 1922 года от группы «Кузницы» откололось несколько малоизвестных литераторов. Лидером их явился бывший сионист Семен Родов, интеллигент-идеолог, подчеркивающий октябризм своей группы, выступившей под именем «Октябрь». Коммунизма и революционности вы не найдете в стихах этого лидера. Его первая и лучшая книжка стихов «Мой сев», вышедшая в Москве в 1918 году, была пропитана декадентским индивидуализмом и эротизмом. Во всех его вычурных, вымученных и явно подражательных стихах на первом плане рисовалась женщина. Вы видели ее всюду: и «в гроте жертвы», и «у камина», и в храме. Она, эта женщина, «бормотала... молитвы смутные слова», «и четки скользкие рука замедленно перебирала». «В гроте жертвы» женщина обращается к своему герою с письмом:

В Капри я — чужая жрица;
Я пришла из дальних стран:
Да сомнет твоя десница
Мой девичий стройный стан.
Капри — жертвенник. Меня ты
Здесь на камне возложи...

В стихотворении «Итальянка» бурно-пламенный поэт уверял вас

Она придет — в одежде черной —
Мне будет руки целовать
И вся отдастся мне покорно.

С 1919 года «она» в поэзии Родова является уже в одежде *красной*, но также неинтересна. Зато поэт многократно выступает с горячими программными речами. Этот мнимый пролетарский поэт пытается собрать новую группу и противопоставить ее старой гвардии пролетарских поэтов, которых считает недостаточно благонадежными. Новая группа, кроме совсем юных Ив. Дорониной, А. Безыменского, Жарова, привлекла в свои ряды беллетристов: Ю. Либединского, Тарасова-Родионова, Березовского, Фурманова и умного, пока еще слишком юного, но много работающего критика Лелевича, который постепенно освобождается от талмудической манеры мыслить. Группа издает свой журнал «Октябрь».

У поэтов этой группы есть стремление упростить свой стих и отобразить новый революционный быт, показать «как пахнет жизнь». К этому я звал пролетарских поэтов, и в своих книгах, и в студии. Поворот от выкриков к изображению новой жизни приведет поэтов к показу революции в ее реальности, в ее будничных проявлениях, в ее связи с будничным маленьким делом, приведет от *плакатного* рабочего к *живому человеку* — и это раньше Безыменского показал талантливый попутчик Н. Тихонов. Участники группы выдвинули темы о гражданской войне и партийном работнике.

Н 1923 г. прежнего председателя «Кузницы», старого коммуниста и поэта М. П. Герасимова заменил Ив. Филипченко. «Кузница» стала раскалываться. Отошли Герасимов, Кириллов, Яровой, Неверов и другие; позднее отошел и Филипченко. Лидером группы стал поэт и критик Якубовский.

С 1924 г. группа издает свой «Рабочий Журнал».

Влияние группы «Кузница» падает во «Всероссийской ассоциации пролетарских писателей». Всероссийская и Московская ассоциации, в которых хлынула масса начинающих писателей, самоучек, попадают под влияние группы «Октябрь»; «Октябрь» провозглашает: «решительный отказ от «политики нейтралитета» партии в области художественной литературы и признание необходимости партийного руководства в этой области», «признание принципов гегемонии пролетарской литературы».

ВАПП и МАПП ведут в 1925 г. решительную борьбу против попутчиков... В писательской среде создается тяжелая атмосфера вражды.

Оздоровляющую струю вносит резолюция ЦК РКП (б) о политике партии в области художественной литературы, опубликованная в № 147 «Правды» от 1-го июля 1925 г. В этой резолюции были положения, еще, раньше высказанные т. Бухариным:

«Если до захвата власти пролетарская партия разжигала классовую борьбу и вела линию на взрыв всего об-ва, то в период пролетарской диктатуры перед партией пролетариата стоит вопрос о том, как ужиться с крестьянством и медленно переработать его; вопрос о том, как допустить известное сотрудничество с буржуазией и медленно вытеснить ее; вопрос о том, как поставить на службу революции техническую и всякую иную интеллигенцию и идеологически отвоевать ее у буржуазии.

Таким образом, хотя классовая борьба не прекращается, но она изменяет свою форму, ибо пролетариат до захвата власти стремится к разрушению данного об-ва, а в период своей диктатуры на первый план выдвигает «мирно организаторскую работу». (Сборник «Вопросы культуры при диктатуре пролетариата», стр. 282).

Если в 20 — 24 г.г. идет решительное отмежевание от новокрестьянских писателей, то с 1925 г. все чаще и чаще говорят о «смычке» пролетариата и крестьянства в новой литературе. Тема о новой деревне занимает видное место в произведениях 1925 г.

Среди пролетарских писателей выдвигается комсомольский молодежник, при чем и здесь намечаются две струи. Писатели-партийцы, выдвигающие на первый план агитационные задачи (Жаров, Безыменский, Уткин, Исбах, Малахов, И. Доронин), а с другой стороны, перевальцы.

Группа «Перевал» зародилась в 1924 г. при редакции журнала «Красная Ночь», во главе которого стоит А. К. Воронский. Основное ядро этой группы прозаиков и поэтов связано было с коммунистической партией и комсомолом (70%), другая часть беспартийна, но стоит на коммунистической точке зрения, либо близка к ней, являясь органически связанной с рабоче-крестьянской средой. Группа выпустила за 1925 г. три сборника и выдвинула целый ряд талантливых беллетристов и поэтов. Из беллетристов особенно выдвинулись: Артем Веселый, Ветров, Герасимова, А. Кастерин, Сергеева; из поэтов—крестьянские поэты: Дружинин, Акулишин, Наседкин, из пролетарских поэтов: М. Голодный, Светлов, Ковынев, Н. Кузнецов, Ясный. В своей докладной записке в отдел печати ЦК РКП (б) правление «Перевала» в лице А. Веселого, А. Кастерина, Н. Зарудина, В. Наседкина, Дм. Петровского заявляло: «Рабочий класс может удержать свою власть и создать все предпосылки для роста своей художественной культуры только при условии тесной смычки с крестьянством и трудовой интеллигенцией». Отсюда вытекает тактическая позиция «Перевала» по отношению к так называемым «попутчикам».

Характерная черта творчества перевальцев — художественная добросовестность, искренность переживаний. Перевальцы выдвинули тему о раздвоенности. На некоторых из них оказала большое влияние поэзия С. Есенина последнего периода: Ковынев, М. Голодный, Светлов.

За эти четыре периода (от 1905 г. до 1924 г.) накопилось достаточно материала для характеристики творчества поэтов, связанных с пролетарской средой.

Поэзия пролетарских поэтов — поэзия *городская*. У разных поэтов заметно большее или меньшее освобождение от власти земли, от власти деревенского патриархального, прадедовского, религиозного. У поэтов Ивана Ерошина, Мих. Артамонова, Жижина, Проскунина, Страдного, почти у всей иваново-вознесенской группы еще сильна тяга к лирике полей, у Ив. Логинова уже — полный разрыв. Следуя за Верхарном, за его поэзией, пропевшей отходную «умирающим полям» и «грезящим равнинам», ленинградский Ив. Логинов пишет:

Дальше, дальше от равнин,
От убогих деревушек,
Пошатнувшихся избушек,
От кручин —
«Путь один»
Только в город-исполни.
Только в городе возможны
И движение, и борьба,
А равнины безнадежны —
Такова равнин судьба.
Дальше, дальше от равнин —
В царство фабрик и машин,
В город шумный и суровый,
Где зачатки жизни новой.

В особенности пламенную борьбу против патриархально-отсталой деревни ведет юный 22-летний поэт-комсомолец Ив. Доронин, сам выхо-

дец из деревни. Его книги «Гранитный луг», «Лесное комсомолье», «Песни полей» полные пафоса, иногда впадающего в риторику, написаны под мощным влиянием с одной стороны Э. Верхарна, а с другой — А. Кольцова.

Те молодые крестьяне, которые порвали с пашней и «от хат доменных селений пришли в стальные города», получили новое крещение «в купели чугуна», по выражению Мих. Герасимова... Городская мятежная жизнь совлекла с пришельца одежду патриархального мира, одежду ветхого человека: «осталенною одеждою *златосоломенная струна*» Характер поэзии совершенно переродился «в купели чугуна».

Связь с городом в особенности заметна в поэзии ленинградского поэта Самобытника, родившегося в Петрограде в семье разорившегося ремесленника, в поэзии Ильи Садофьева, Мих. Герасимова, В. Александровского, Полетаева, А. Макарова, В. Казина. Нежный поэт Полетаев, полный глубоких переживаний, рассказал нам о своем детстве, когда на задворках, у помойки он мечтал «о соловьях, которых не слышал», и зачитывался книгами о лучезарных странах. Если вы пересмотрите все сборники ленинградского, московского пролеткультов, многочисленные журналы, вы сразу заметите, что у пролетарских поэтов, за исключением А. Макарова, Василия Казина, Полетаева, Михаила Артамонова, Сергея Страдного, отсутствуют описания природы. Правда, у Самобытника, Владимира Кириллова, Мих. Герасимова, и полудеревенского поэта Ерошина встречается пейзаж деревенский, но обычно в пролетарской поэзии вы слышите звоны и грохоты чугунного и железного города... Самый пейзаж совершенно по новому рисуется поэтами. Талантливый В. Казин в своих стихах (сборник «Рабочий Май») показал нам утро трудовой культуры, весну пролетарского трудового мироощущения. Его «производственный» пейзаж раскрывается сквозь призму трудовых процессов в оригинальных производственных образах. У него «Каменьщик», поднимающий на верх постройки кирпичи, сопоставляется с голубым днем, который тоже возносит солнце — красный кирпич. У него во время грозы небо превращается в кузницу, тучи — в кузнецы с грохочущими молотами...

Поэты, овитые веснами, пришли в город, на заводы под грохот машин, на зов гудков, пришли в «сады железа и гранита», отдались «железному наводнению», стали кричать «свое *железное*». Недаром деревенский поэт Н. Клюев избрал себе жребий стать «тихомудрым» пахарем и отказался от жребия «фабричного горемыки», которому предстояло «духом *ожелезиться*». Если поэт деревенский говорит: «из трав мы вяжем книги», то поэт городской приходит в город «ковать *железные цветы*». В этих железных цветах своя красота. Если А. В. Кольцов создал, по словам Г. И. Успенского, «поэзию земледельческого труда», то поэты: Гастев-Дозоров, Илья Садофьев, Самобытник, Кириллов создали «поэзию рабочего удара», поэзию коллективного труда на заводе.

Если любимая тема деревенского поэта — пашня-десятина, пахарь сам-друг со своей сивкой, то любимая тема пролетарского поэта и беллетриста — завод, провода, машины, гудки, творческая масса, «кол-

лектив». Чаще всего в поэзии новых поэтов вы встретите слова: машина—вагранки—завод-коллектив.

Талантливый Гастев-Дозоров в своих стихотворениях в прозе, написанных в стиле Уотта Уитмена,—с особенной глубиной и яркостью показал поэзию коллективной работы. Его произведения, посвященные работе масс, горят неподдельным вдохновением и выделяются из ряда других произведений этого автора; его бытовые рассказы и его стихи очень заурядны. Приходится пожалеть, что этот поэт, оларенный, темпераментный, принесший подлинно свое, почти отошел от поэзии. У Ильи Садофьева встречаются сильные, вдохновенные стихи, он опынен вкусом дивным, он верит, что пролетарским массам удастся поднять нить «плугом мысли коллективной». Он пишет:

Мы усилием непреклонным
Коллективного труда,
Храм воздвигнем Аполлону,
Мы воздвигнем города,
Темный хаос побеждая,
Коллективно миром правим.

«Огнем коллектива» горит пролетарская поэзия, этот огонь освещает «динамо-стихи» Ильи Садофьева, стихи, полные стремительности, движения. Поэты-пролетарии коллективный труд подчиняют коллективной мысли, сознанию. Если Сергей Есенин и Николай Клюев шаг не сделают без спаса, без Николая милостивого, без Ильи пророка, без «пречистой матери», без святых и милостивых угодников своего прадеда, пролетарские поэты покончили с верой дедов и с мистическим созерцанием — они охвачены научным мировоззрением. Поэт Самобытник вспоминает, как после работы, после ужина, он склонился над любимыми книгами, забывая весь мир:

За стеною, без конца тревожит
Смех и плач беспечных ребятишек,
Но ничто уже отвлечь не может
Жадной мысли от любимых книжек.

Пролетарский поэт в свободную минуту спешит не в храм, а в библиотеку. Ив. Логинов в стихотворении «В библиотеке» с гордостью говорит:

Мой храм — библиотека,
Шкафы — иконостас.
А Разум человека —
Не рукотворный спас.

Преклонение перед Разумом, рассудочность, сознательность налагают особую печать на пролетарскую поэзию. Если крестьянские поэты создали поэзию звуков, то пролетарские поэты — поэзию мыслей.

Если поэзии крестьянской близко национальное, то поэзии пролетарской близко мировое, вселенское, всечеловеческое, братское, близок «всемирный товарищ».

Мы человечеству творим
Скрижали нового завета —

с гордостью говорят поэты мирового объединения. С гневом они обличили кровавые ужасы войны и с пламенной любовью позвали в новый светлый мир.

Пролетарские поэты только еще выдвинулись. Они еще захвачены борьбой, их боевые стихи овеяны вихрем борьбы. Но уже пришло время огромной, творческой, строительной работы, работы над усвоением общечеловеческих ценностей и выработкой своего стиля.

Один из искренних пролетарских поэтов заканчивает свои стихи строками:

Мы будем юной колыбелью,
В которой явится поэт...

После Пушкина, Гоголя, Толстого, Тютчева, Некрасова, Чехова, Горького, Короленко русская литература, завоевавшая внимание целого мира, конечно, не может удовлетвориться «юной колыбелью». Мы вправе ожидать появления поэтов, художников в большом национальном масштабе, вправе ждать появления целой блестящей плеяды, тесно связанной единством настроения, единством мировоззрения, единством стиля. И подобно тому, как легла резкая грань между нами и дореформенной Россией, так будет проведена глубокая борозда историческим плугом, плугом революции, между тем, что было до 17—19 годов, и тем, что будет после грозы и бури. Перед новыми писателями, которые волею или неволею должны будут исходить от притяжения революции, открываются огромнейшие задачи, которые объять, осмыслить, поднять на свои плечи под силу мощному коллективу. Новый быт, новые идеалы, новое восприятие мира! Новый ритм всей национальной и мировой жизни, новые творящие жизнь слои ставят перед поэтами и художниками России вопросы глубокой важности, которые «не по плечу одному». Здесь потребуются слияние творческих сил, использование завоеваний предшественников.

Двадцатые годы XIX века, после войны 1812 года, после колоссальной встряски всей страны, а не только верхних 10.000, связаны с небывалым расцветом русской литературы и с выступлением целой блестящей пушкинской плеяды, завершившей работу предшественников и проложившей пути новой литературе.

20-е годы XX века, с наступлением периода органической, творческой, дружной работы в нормальных человеческих условиях, будут связаны с выступлением новых сил, с пробуждением непочатой целины.

Громы и молнии 14-го, 17-го, 19-го годов навсегда разбудили обломовскую, окуровскую Россию, и нужно быть слепым и глухим, чтобы не видеть пробуждения уже теперь миллионов новых зрителей и новых читателей, пришедших из той «глубины России, где была вековая тишина. Через мучительное и трагическое, через самозабвенное и вековое идут новые люди к усвоению общечеловеческой культуры и усвоению наследия русской литературы.

Впервые к творчеству Пушкина, Гоголя, Некрасова, Бальмонта, Блока, Белого, Короленко, Горького и Чехова будет проложена широкая «народная тропа».

Было бы величайшей ошибкой допустить, что русская литература будет говорить языком популярных, бездарных и серых книжконок «для народа», «для детей». Народ—создатель прекраснейших песен, народ чуткий и талантливый, прошедший через муки-мученические, дорос до настоящего, подлинного, большого искусства.

И в основу этого искусства будут положены революционность содержания и совершенство формы. После всего, что сделано в области стиха и в области художественной прозы, уже нельзя писать по-старинке.

Не назад, а вперед, в области литературной техники—вот лозунг будущих художников-социалистов.

За годы революции перед нами прошли тысячи плакатных «Кузнецов», «Зорь», «Взмахов», «Заводов», «Октябрей», десятки сборников, повторяющих вновь и вновь готовые лозунги, как по команде: «дружно, дети, все зараз!» Партийные передовицы в стихах в большинстве сборников поражали отсутствием подлинного художественного творчества, подлинного переживания и подлинного знания быта. Но из сотен выдвинулись единицы, горячо, искренно и ярко осветившие революционный подъем 1917—21 гг., и глубоко-охваченные «коммунистической мечтой».

Студийная работа 300 пролеткультов с 80.000 студийцев выдвинула немного подлинных талантов, гораздо меньше, чем можно было ожидать. Студийные занятия пролетарских писателей носили слишком пестрый и неорганизованный характер в провинции, и были мало продуктивны при отсутствии квалифицированных руководителей-специалистов. Обычно специалисты были непартийны, а партийные были неспециалисты. У студийцев было желание угнаться за самым последним криком моды, у «идеологов» было желание упростить и опростить пролетарскую поэзию. Происходили трения. В самой среде пролетарских писателей началась борьба против «опасностей аракчеевщины», как выразился критик-коммунист Чужак в журнале «Творчество» (Чита).

Все чаще и чаще поднимался вопрос о расширении тем пролетарских писателей. В сборнике «Взмах» (Саратов) заговорили в редакционной статье о необходимости отрешиться от готовых формул и от готового восторга по намеченной схеме. Заметно стремление писателей профессионалов из рабочей среды «сбросить колпак» и освободиться от опеки. Новая экономическая политика наносит удар парниковому творчеству на заказ и слишком дорого стоящей опеке. Пролеткульты переживают кризис. Боевая позиция, связанная с периодом гражданской войны, должна уступить организационной творческой работе, связанной с изучением быта. Но пролеткульт становится отделением футуристического «Леф'а».

Новая экономическая политика наносит удар пролеткультуризму. Сами организаторы пролеткультов обнаруживают тенденцию к сокращению огромного числа пролеткультов, возникавших в захолустных окраинах, где рабочих даже не было. На 2-м Всероссийском съезде число пролеткультов упало до 286 и заговорили о максимальном сокращении пролеткультов и перенесении их в немногие индустриальные

центры, где сосредоточены культурные силы, заговорили о централизации издательства. Если раньше, по официальным данным, в одной Москве насчитывали 5.000 студийцев, то теперь их во всей Московской губернии 1.127. Второй Всероссийский съезд пролеткультов по данным журнала «Горн» 2 (7) за 1922 г. «О пролеткульте» (стр. 160—163) в ноябре 1921 г. регистрирует всего 37 пролеткультов. За эти годы развитие работы п-а идет следующ. образом: в 1921 г. мы имели 38 пр-в с 4.589 студийцев и 1-й раб. театр в Москве—60 ч-к, по учету за май—авг. 1922 г. мы имеем 93 студии с 2.258 ст. Эта цифра к осени поднимется до 2.500 чел., выше ожидать данных нет. Число прол. упало до 20. Приходится самим выступать на книжный рынок и конкурировать с непролетарскими писателями.

Борьба за писательское существование приводит к суровому отбору наиболее одаренных и способных сказать свое, новое, творческое слово. Пробивают себе дорогу такие яркие художники, как, например, А. П. Чапыгин, М. Волков, Н. Ляшко, А. Бибик, Артем Веселый, Гладков, В. Бахметьев, П. Низовой, Новиков-Прибой, Решетов, Либединский, Тарасов-Родионов, Шубин, Никифоров, Жуков, и поэты: Василий Казин, Полетаев, Александровский, Михаил Артамонов, Анна Баркова, Мих. Герасимов, В. Кириллов, Крайский, Бердников, Самобытник, Малашкин, Ив. Роднин, Странный, Илья Садофьев, Тихомирлов, Малахов, Обрадович, Безыменский, А. Макаров (выступил в 1923 г. яркую книгу «Весенний слав»), Жаров, Жигжин, Михаил Голодный, Уткин, Светлов, и др. С 1922 — 24 г. возникает ряд молодых групп, тесно связанных с массой: «Рабочая весна», «Смена», «Вагранка». Растет рабкоровское движение. Выдвинувшиеся из среды рабкоров беллетристы пока дают художественный репортаж. (Платошкин «Новобытников» «Октябрь» № 3 — 1924 г.).

Будущее пролетарских поэтов зависит не от материальной поддержки, о которой так горячо пишут писатели из группы «Октябрь» и журнала «На посту», требуя от партии *всяческого содействия и предоставления* пролетарской литературе необходимых условий для дальнейшего развития («Правда, 1924 г. № 40 «Нейтралитет или руководство»), а от укрепления их связи с пролетарской массой, от роста пролетариата, от роста советской России, от усвоения ценностей общечеловеческой культуры, от умения отобразить новую Россию с несметными сокровищами нового быта и, конечно, от выступления *подлинных дарований*. К сожалению, и Безыменский, и Родов, и Делевич, так решительно нападающие на полутчиков, рабски заимствуют их приемы, в особенности копируют «попучика» Николая Тихонова, который написал еще в 1920 г. лучшее стихотворение, посвященное В. И. Ленину, широко известную прекрасную поэму «Сами».

В пережитые годы революции из пролетарских поэтов ни один не стал первоклассным мастером. А прежний буревестник Максим Горький был смят бурей 17 — 21 годов. Наиболее яркими выразителями революционных чаяний явились поэты не из пролетарской среды: старый партиз Демьян Бедный, Владимир Маяковский и отчасти Александр Блок, правда, на короткое время. Они увековечили эпоху огня и бури. Когда

я ставил перед слушателями Свердловского университета и Высшей военно-педагогической школы вопрос: какие поэты и в каких произведениях лучше других выразили дух революционной эпохи, они мне называли: «Левый марш», «Война и мир» Маяковского, поэмы: «Двенадцать» и «Скифы» А. Блока.

ЧТО ЧИТАТЬ?

КНИГИ И СТАТЬИ О ПРОЛЕТАРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ.

- В. Львов-Рогачевский и Р. Мандельштам.** Указатель рабоче-крестьянской литературы. Изд. «Колос». 1926 г.
- Богданов, А.** Элементы пролет. культуры в развитии рабочего класса. Госуд. Изд. 1920 г., 96.
- Бессальго и Каиники.** Проблемы пролетарской культуры. Изд. «Антей». 1920 г. Спб., 79 стр.
- Львов-Рогачевский.** Поэзия «Новой России». «Ки-во Писателей», Москва, 1919 г., стр. 192. (Прилож. кратк. библиограф.).
- Фриче.** Пролетарская поэзия, изд. «Денницы», 1919 г., 115 стр.
- Лебедев-Полянский.** 1) Две поэмы. Журн. «Пролет. Культ.», 1920 г., 13 стр. 2) Поэзия советск. провинции 1919 г., № 7—8.
- Ф. Калинин.** 1) Статьи о пролет. культ. «Горн», 1918—19. 2) Тип рабочего в литературе. «Новый журн. для всех», 1912 г., № 9.
- Л. Д. Троцкий.** Пролетарская культура и пролетарское искусство — в книге «Литература и революция», 136—156.
- А. К. Воронский.** 1) О группе писателей «Кузница» в книге «Искусство и Жизнь» 122—176. 2) О группе писателей «Октябрь» и «Молодая гвардия», «Красная Новь», кн. II, 1924 г. 3) О «Перевале и перевальцах». «Прожектор», 1925 г., № 4.
- А. Потресов.** К вопросу о пролетарской культуре. «Наша Заря», 1913 г., № 2—3—4.
- А. Луначарский.** Начала пролетарской эстетики. «Пролет. Культура», 1919 г., № 11—12.
- Е. Придворов (Демьян Бедный).** Собрание сочинений в одном томе, изд. «Крокодил», 1923 г. Москва, стр. 390.
- Н. Фатов.** (Демьян Бедный). Изд. «Молодая Гвардия», 1923, стр. 68.
- Л. Сосновский.** Первый пролетарский поэт Демьян Бедный, № 1 Журн. «На посту» 1923 г.
- Л. Войтоловский.** «Демьян Бедный» в сборнике «Современные писатели в школе». Госиздат. 1925 г.
- В. Нарбут.** «Советский писатель в цифрах и фактах». Март. № 3 журн. «Журналист» 1925 г., стр. 6—9.
- Наказ** делегату, входящему в комиссию по вопросам пролетарской литературы при подкомитете ЦК РКП (б) Книга № 3 «Рабочий Журнал» (двумесячник). «Кузницы» за 1925 г., стр. 161—163.
- «Перевал».** (Докладная записка). поданная группой в Дни Печати ЦК РКП (б). «Прожектор», № 4, 1925 г.
- Г. Лелевич.** «Творческие пути пролетарской литературы. Рабочее изд-во «Прибой». Ленинград, 1925 г.

ГЛАВА XIV.

Демьян Бедный.

Биографические данные.—Характерные черты его творчества.—Значение Демьяна Бедного.

Демьяна Бедного нельзя отнести ни к новокрестьянским, ни к пролетарским поэтам. Он занимает свое особенное место в партийной прессе и в истории коммунистической партии. В его собрании сочинений в одном томе 1909—1922 г. среди 400 произведений всего 4—5 посвящены пролетариату, большинство из них захватывают жизнь партии, крестьянской массы, Красной армии. В книжке молодого профессора Н. Н. Фатова, очень горячего поклонника Демьяна Бедного («Демьян Бедный. Краткая характеристика творчества», 68 стр. Изд. «Молод. Гвардия») сообщается биография Ефима Алексеевича Придворова — Демьяна Бедного — с его слов:

«Демьян Бедный — мужик вредный», как иной раз он подписывается, действительно, «коренной «мужик». Родился он 1 (14) апреля 1883 г. в деревне Губовке, Херсонской губ., Александровского уезда. Деревушка стоит на реке Ингуле, по правую сторону которой живут великороссы, по левую — украинцы. Предки Демьяна Бедного по мужской линии — Придворовы — были коренными крестьянами великороссами, переселившимися с севера на юг в качестве военно-поселенцев. По матери же Демьян Бедный — украинец; его мать коренная казачка из дер. Каменки, Херсонской губ., исконного украинского места, напоминавшего по своей первобытной поэзии старинную украинскую Сечь. Детство выпало на долю будущего Д. Б. довольно суровое. Родители большую часть не жили вместе. Мать, Марья Илынична, жила в деревне, в Губовке, отец же, Алексей Софронович, жил в городе (Елизаветграде), работал на заводе Эльворти. Детство Д. Б. протекло между деревней и городом, при чем с двух и до семи лет он жил, главным образом, с отцом в городе, с семи до тринадцати — в деревне. Это дало ему возможность впитать в себя и *крестьянскую*, и *пролетарскую психологию одновременно*. Он одинаково изучает быт и крестьянина, и рабочего, но все же больше впечатлений дала ему деревня. Недаром Д. Б. до сих пор чувствует себя иногда сам «мужиком» — так пишет упомянутый Н. Н. Фатов.

13 лет отец определил будущего баснописца в Киевскую военное-фельдшерскую школу, а с семнадцати лет до двадцати одного года он отбывал военную службу в Елизаветграде. Освободившись от военной службы, он поступил на историко-филологический факультет в Петербургском университете, где и окончил по историческому отделению.

В мрачные годы реакции будущий поэт занимается учительством, дает частные уроки и очень внимательно изучает народную словесность. В 1909 г. в январской книжке «Русского Богатства» печатает он первое свое гражданское стихотворение, без заглавия, под тремя звездочками, а затем начинает писать в этом журнале под фамилией

Е. Придворов. В конце 1910 года начала выходить в Петербурге газета большевиков «Звезда». Е. Придворов выступил в одном из первых номеров с фельетоном в стихах «О Демьяне Бедном—мужике вредном». Из этого фельетона он и взял позднее свой псевдоним, который за 14 лет, и в особенности в годы революции (17—22), приобрел широкую популярность. Этот партийный Крылов, «кавалерист слова», прекрасно владеющий метким, живым, крылатым, красочным народным языком, чувствовал самую прочную связь с массами. «Как ты пишешь, мы очень хорошо понимаем, потому что выговор у тебя очень приятный»—писали ему новые читатели.

В 1912 г. я заведывал в «Современном Мире» отделом поэзии, по моему предположению этот журнал принял роман рабочего—токаря А. П. Бибика «К широкой дороге» и начал печатать в отделе публицистики басни Демьяна Бедного, открыв нечто вроде «Свистка», существовавшего при «Современнике» Н. Добролюбова.

Талант Д. Б. по преимуществу сатирический; для своей революционной сатиры он избрал готовую форму басни Крылова, народной сказки и песни Беранже. Как лирик, Е. Придворов в период работы в «Русском Богатстве» под руководством П. Я. не выдвинулся. Он далеко уступал по силе даже Евгению Тарасову, стихи которого «Москва в декабре» известны были чуть не каждому революционеру, но как сатирик Демьян Бедный не знает себе равного в революционной партийной литературе. Его знает, как своего, крестьянская и красноармейская Россия. Его фельетоны в форме басен—это дневник большевика на протяжении 15 лет изо дня в день, это история партии в стихах, и место этого дневника, написанного эзоповским стилем,—прежде всего в истории партийной публицистики. Д. Бедный был рупором партийных лозунгов, он воплощал ленинские идеи в крылатые слова и бросал их массе. Барство, духовенство, кулачество, партийные противники, классовые враги пролетариата, война—встречали в нем неумолимого врага. В своей книге «Литература и Революция» (392 стр.), Л. Д. Троцкий посвятил две страницы творчеству этого лихого барабанщика партии. Эти две страницы (157—158) лучше, что о нем написано. «Это не поэт, приближившийся к революции, снизошедший до нее, принимающий ее»—пишет блестящий стилист Л. Д. Троцкий—«это большевик поэтического рода оружия». И в этом исключительная сила Демьяна. Революция для него не материал творчества, а высшая инстанция, которая его самого поставила на пост... Новых форм Демьян не искал. Он даже подчеркнуто пользовался старыми, канонизированными формами... «если это не истинная поэзия, то нечто больше ее».

Е статьи о нем Х. С. Еремеева и Л. Войтоловского, напечатанных в собрании сочинений Демьяна Бедного, в дружеском, восторженном, красиво написанном диалоге Сосновского («На посту», № 1), в почетительном труде профессора Н. Фатова—всеми подчеркивается связь творчества Демьяна Бедного с традициями пушкинского реализма, пушкинской ясности и простоты. Произведения Д. Б. на 90% злободневны и важны, как лозунг дня в пылу кавалерийской битвы. Гаснет пыл битвы—и убывает зажигательная сила басен Д. Б. Они лишены харак-

тера длительности. Художественные произведения классиков, переходящие из столетия в столетие, становятся достоянием новых классов, которые вносят в их общечеловеческие образы свое новое мироощущение. Боевая поэзия Д. Б., столь полезная и незаменимая для партии в день атаки на врага, на завтра уже делается достоянием истории партии. В этом ее сила и в этом ее слабость. Д. Б. писал и басни, и повести, и сказки, и песни, но лучшее у него—его басни, обращенные к «мужикам». Широко распространены его сказки «Царь Андрон», его поэма «Мужики». Старая форма, завещанная нашими классиками, не мешала Д. Б. писать для революции наиболее актуальные из произведений нашей эпохи. Оценку идеологии Д. Б. сделала партия, к которой он принадлежит.

В 1923 году Д. Б. получил орден Красного знамени, при чем Президиум ВЦИК писал в своем обращении к поэту: «Велика заслуга тех, кто вооружал бойцов пролетарии оружием революционного сознания, кто воодушевлял их на трудные и славные подвиги. Особо выдающиеся и исключительные заслуги ваши, как поэта великой революции, оценены по достоинству рабоче-крестьянскими массами республики и особенно—участниками гражданской войны. Прозведения ваши—простые и понятные каждому, а потому и необыкновенно сильные—зажигали революционным огнем сердца трудящихся и укрепляли бодрость духа в труднейшие минуты борьбы».

ГЛАВА XV.

Александр Блок в эпоху пролетарской революции.

(Родился в 1880 г.—умер 7 августа 1921 г.).

Первые произведения Блока.—После революции 1905 года.—Облик Прекрасной Дамы.—Музыка эпохи.

Пройдут десятилетия, придут в тихую пристань все корабли, придут по путям, с таким невиданным и неслыханным страданием проложенным нашим поколением, новые счастливые люди, прочтут страницу о Блоке, о Скифах, о Двенадцати, о битве на Куликовом поле, и станут их сердца петь вместе с песнями Блока, и сам поэт воскреснет в их воображении в белом сиянии легенд.

Сейчас еще не настало время для всесторонней объективной, научной оценки творчества Александра Блока. Еще не улеглась выюга, еще нет перед нами всех писем поэта, да и прошло всего несколько лет после смерти Блока и слишком свежа утрата... Но уже теперь можно и должно сказать, о чем пело его певучее сердце.

Когда-то светлый поэт грядущего, Шелли, назвал поэзию «верным спутником, вестником и ревнителем пробужденного великого народа, жаждающего работать на пользу благодатных перемен». Он сравнил поэта—провидцев с зеркалами, отражающими «гигантские тени, которые грядущее бросает на настоящее».

Бывают поэты, от рождения наделенные исключительно тонкой и восприимчивой организацией. В эпохи мирового сдвига, на гоня-

двух миров, на перекрестке двух дорог совершают они свой крестный путь на Голгофу. Такими поэтами были у нас: Кондратий Рылеев, задолго до эшафота пропевший в своих думах и поэмах о своей гибели, о своем гражданском подвиге, о своей казни, М. Ю. Лермонтов с его «пророческой тоской», на Западе—Эмиль Верхарн, великий трибун мятежных городов, предвидевший «Зори», Уитмен, Шелли.

На этих провидцев, великих ответчиков, совсем не похожи поэты—певцы для гостиной, сладкопевцы и стилисты-словесники, набившие руку путем упражнений, путем усвоения технических завоеваний... Их «сердце трепетное» молчит, когда вокруг камни вопиют... Их язык «и празднословный, и лукавый» твердит готовые, затверженные, чужие слова... Они не томилась никогда духовной жаждой и никогда на их путях и перепутьях им не встречался шестикрылый серафим... и потому ничьих сердец они не жгли своим слишком человеческим глаголом... Их тысячи... Их приход и уход незаметны. Ушли, и след простыл... Точно их и не было...

Поэт-пророк—редкий гость. Он приходит, отмеченный благодатью великого прозрения, необычайной отзывчивости.

Впереди его—великие чаянья, на пути его—крест, а за ним—легенда... Он должен уйти из жизни, чтобы воскреснуть в памяти людей в новом свете... Не о пророчестве в мистически-церковном стиле, а о необычайной чуткости и способности «угадать» и предвидеть приближающееся, заметить побег нового, говорим мы.

Когда Александр Блок, ненавидевший словесные кафешантаны и литературщину, требовал от бесчисленных стилистов, отравленных литературщиной, чтобы они чуть ли не в 24 часа стали поэтами-пророками, он глубоко заблуждался. Пророчество—это редкий дар исключительной чуткости, и если поэтом-стилистом можно стать, можно сделаться, то поэтом-пророком надо родиться.

Таким исключительно чутким поэтом был Александр Блок—сын профессора, талантливого музыканта, и редкой по силе духа женщины, чьей свойственны были «постоянный мятеж и беспокойство о новом».

Он родился в глухую ночь,—в 1880 году, «увидел сияние одной звезды и простер руки к ней и к ней одной»... Все его творчество было пророчеством об этой одной звезде, воплотившей красоту и добро, вся жизнь поэта была, по его собственному признанию, «темной музыкой, звучащей только об одной звезде».

Как поэт-пророк, едва созревающий, пришел он в мир нежной поэзии, как поэт-пророк, вполне прозревший, ушел он по голубой дорожке «за синюю черту» из нашего мятежного мира... Через чистое зеркало его творчества грядущее отбросило свои гигантские тени на настоящее.

Он сразу понял свое призвание. Двадцатилетним юношей принес он в 1900 году свои первые стихи в редакцию журнала «Мир божий» и с трепетом вручил их Виктору Петровичу Острогорскому. Тот пробежал глазами стихи и сказал: «Как вам не стыдно, молодой человек, заниматься *этим*, когда в университете, бог знает, что творится!».

Гамаюн, птица вещая.

(Картина Васнецова).

На глaxях бесконечных вод,
Закатом в пурпур облеченных,
Она вещает и поет,
Где в силах крыль поднять смятенных...
Вещает иго злых татар,
Вещает казней ряд кровавых,
И трус, и голод, и пожар,
Злодеев силу, гибель правых...
Предвечным ужасом объят,
Прекрасный лик горит любовью,
Но вещей правдою звучат
Уста, запекшиеся кровью!

В этих стихах поэт-пророк пел свою первую пророческую песню.

Пришествие в мир поэта-пророка не почувствовал редактор журнала, ибо не всякому, имеющему уши, дано слышать, а, между тем, эти первые 12 строк явились как бы заповею ко всей поэзии нового поэта, за плечами которого не лев, не орел, не телец, а вещая птица Гамаюн со смятенными крыльями.

В 1900 году эта вещая птица Гамаюн запела над Куликовым полем русской действительности, и уста ее, запекшиеся кровью, не переставали звучать вещей правдой на протяжении 20 лет в поэзии Блока.

«Свиристель» редактора на 3 года оттолкнуло поэта от всяких редакций. Но вот в 1903 г. в Петербурге выходит литературно-художественный сборник со стихами студентов Петербургского университета, где печатаются стихи восторженного ученика немецких романтиков, последователя Жуковского и Владимира Соловьева—студента Александра Блока. «Das ewig Wiebliche» и «Три свиданья» Владимира Соловьева, написанные в 1898 г., пробудили «лазурь в душе» юного студента. Он запел о том, как в ранний час «незрима разгорается мечта».

Поэт-пророк уже предчувствует близкое свиданье с нетленной, неуязвимой красотой Афродиты небесной...

«Плещут крылья серафима, вьсь прозрачна и чиста. Из лазурного чертога время тайне снизойти... Белый ангел, ангел бога, сеет розы на пути»...

Уже в этих первых напечатанных строках вырисовывается ангельски-чистый и нежный облик рыцаря Прекрасной Дамы, Девы, Зари, Купины. В нежной музыке, в белых звуках «горных селений» плещут крылья серафима.

Но вместе и рядом в том же студенческом сборнике вырисовывается облик «вестника, спутника и рсвнителя» пробуждающегося народа, спутника, который приходит в литературу с душой мятежной, с зорким взглядом, пронзающим сквозь невзгоды в иные дали.

Беру целиком из студенческого сборника и это короткое, малоизвестное вещее стихотворение:

Чем большей душе мятежной,
Тем ясней мира.
Бог лазурный, чистый, нежный,
Шлет свои дары.
Шлет невзгоды и печали,
Благостью велик,
Но чрез них в иные дали
Зоркий взгляд проник.
И большей душе мятежной,
Но ясней мира:
Это — бог лазурный, нежный,
Шлет свои дары.

В стихах о вещи птице, в восьмистишии о пришествии тайны из лазурного чертога, в только что приведенных строках, где рифмуют *нежный* и *мятежный*, нетрудно узнать будущего Блока. Это он, сквозь невзгоды и печали, приходит к нам, мятежный и нежный. Мятежный и нежный — первая попавшаяся шаблонная рифма начинающего поэта, это — основная рифма души смятенного поэта-пророка, пронесшего свой мятеж сквозь нежность, свою нежность — сквозь мятеж.

Он исполнен сознания своего высокого пророческого подвига. Он чутко внемлет «зову жизни смутной, тайно плещущей» в глубинах его вещей души; он бессознательно говорит своим особым жреческим, пифийским языком, языком дельфийского оракула. Его стиль — стиль — стиль — предвестий и внушений. В его словах «невнятный гул», его любимый образ — корабли, любимое слово — «предчувствую», «жду». Он ждет призыва, он ищет ответа. Ему «*все мнятся тайны грядущей встречи, свиданий близких, но мимолегных*». Он знает, что «*корабли придут*»...

Вокруг темно и неприютно... Грубая, тяжкая действительность давит, как мраморная плита, а Блок, подобно своему учителю Владимиру Соловьеву, осяжавшему «нетленную порфиру под грубою корою вещества», все смотрит за темную вуаль и видит «берег очарованный и очарованную даль».

От пустынных и мрачных берегов реальности он уносится на крыльях своей романтической мечты к лазурным берегам, «к своему далекому голубому брату» или к своей лучезарной подруге... «И очи синие, бездонные цветут на дальнем берегу».

Неясны и смутны черты Незнакомки... Образ далекого и неведомого скрыт за темною вуалью, но поэт прозревает, предчувствует, угадывает, намекает, подсказывает нам тайну своей отгадки, внушает нам в нежно-напевных словах, трепещущих, как крылья серафима, звучащих всегда по-блоковски, свое «потаенное знание».

Как и Андрей Белый, собрат и спутник его на пророческих путях, как и этот безумный пророк в терновом венце и багряннице, захваченный метелями, Александр Блок возлюбил «ток темнот», у него «темным напевом душа предана», он говорит о своей поэзии:

И каждый звук был вам намеком
И несказанным каждый стих.

В маленькой драме Блока «Король на площади» дочь зодчего обращается к вешему поэту, у которого лицо Блока, со словами:

Певучую душу твою
И темные речи люблю.

Поэт отвечает ей:

Я смутное только люблю говорить,
Сказанья души — несказанны.

Свои несказанные сказанья, свои темные речи, свое смутное подсказал нам поэт, пользуясь методом музыкального внушения. Формула его творчества — в двух строках:

Всегда пою, всегда певучий,
Клубясь туманами стиха.

Поэт передает свои восприятия в музыкальных созвучиях, он воплощает свои мечты и свои прозрения в музыкально-звучащие образы. И так как вся жизнь для него — «темная музыка, звучащая только об одной звезде», то эта звезда грядущей встречи с воплощением добра и красоты, с «Вечно-Женственным» становится «музыкальной темой» всего его творчества.

Нежная звезда становится все ближе и ближе мятежной земле. Голос Блока крепнет. Нежный провидец Вечно-Женственного, верный рыцарь Прекрасной Дамы, и мечтатель Пьеро, влюбленный в Коломбину, поэт, греющийся за стаканом вина о Незнакомке, о Звезде, становится мятежным вестником грядущей бури. Он все дальше уходит от Жуковского с его заправной тайной, все ближе, как и его собрат Андрей Белый, примыкает смятенным сердцем к Н. А. Некрасову, творцу «Коробейников», к Некрасову, сжегшему свою первую романтически-мистическую книгу стихов «Мечты и звуки», к Некрасову, нашедшему в своем сердце «каплю крови, общую с народом». «Пепел» Андрея Белого и «Песня судьбы» Александра Блока породнились с песней коробейников. Туман мистики рассеивает буря надвигающейся революции.

Лицо Незнакомки становится лицом Судьбы, лицо Судьбы становится лицом России. Поэт узнал в своей дремоте дорожные черты, черты «родимой нищеты», и горные селения уступили место *снежным просторам* России, «где буйно заметает выюга до крыши утлое жилище, и девушка на злого друга под снегом точит лезвие». Далекий голубой брат и лучезарная подруга уступают место Ало-Красному, Заря превращается в Зарницу, в Зареву. Церковная паперть белого монастыря, где спасаются от житейских бурь монахини с мертвенно-бледными, восковыми лицами, отступает в прошлое перед грозным гулом Куликова поля, где готовится решительная битва, где раскроется лицо Судьбы. В ночные часы самой мрачной реакции, когда расцветало махровым цветом безнравное, безыдейное и бесстыдно-распутное, когда торжествовала Афродита Земная, когда были грубо растоптаны цветы надежд и потушены огни ожидания, когда не было даже просвета в настоящем,

пророческий дар Блока раскрылся с изумительной силой. Поэт-пророк захвачен потоком предчувствий. Он ясно слышит невнятный гул грозной эпохи с ее снеговыми метелями и выюгами.

В своей книге «Ночные часы», исключительной по силе внушения, А. Блок рассказал о том, как лучезарная, милая и нежная подруга, завернувшись в синий плащ, ушла от него, а на ее место встала Россия в рубищах нищеты:

Россия, нищая Россия,
Мне избы серые твои,
Твои мне песни ветровые,—
Как слезы первые любви!
Тебя жалеть я не умею,
И крест свой бережно несу...
Какому хочешь чародею
Отдай разбойную красу!
Пускай заманит и обманет—
Не пропадешь, не сгниешь ты,
И лишь забота затуманит
Твои прекрасные черты...

Крест России становится крестом Блока, ее Голгофа—его Голгофой.

Символ Куликова поля становится изблженным символом. О Куликовом поле он пишет в 1908 году целый цикл прекраснейших, по тревожно-волнующей музыке, стихов, в которых слышатся и плеск, и трубы лебедей:

Опять над полем Куликовым
Взошла и расточилась мгла,
И словно облаком суровым
Грядущий день заволочла.
За пеленою непробудной,
За разливающейся мглой
Не слышно грома битвы чудной,
Не видно молний боевой.
Но узнаю тебя, начало
Высоких и мятежных дней!
Над вражьем станом, как бывало,
И плеск, и трубы лебедей.
Не может сердце жить покоем,
Недаром тучи собрались,
Доспех тяжел, как перед боем.
Твой час настал. Теперь молись!

(«Ночные часы» из цикла «На родине». «Куликово поле»). 1908 г.

О том же нарастающем гуле среди смены настроений и боевых знамен, о том же трубном крике лебедей говорит он в своем историческом докладе в том же 1908 г.: «Россия и интеллигенция»; только в свой доклад он внес еще несколько штрихов, дорисовывающих грозную картину Куликова поля накануне решительной битвы, штрихов, дорисовывающих облик самого поэта-пророка.

«Среди десятков миллионов царствуют как будто сон и тишина. Но и над станом Димитрия Донского стояла тишина. Однако, заплакал воевода Боброк, прижав ухом к земле. Он услышал, как неутешно пла-

чет вдовица, как мать бьется о стремя сына. Над русским станом полыхала далекая и зловеющая зарница».

С лицом воеводы Боброка говорил смятенный пророк о великих знаменях великих событий. Он знал, что это еще не началось, но начнется, он знал, что корабли придут, что нищий народ дожидется своего счастливого часа, и знал, каких это будет стоить жертв...

«Над русским станом полыхала далекая и зловеющая зарница», и поэзия А. Блока от 1908 по 1921 год становится отблеском этой зарницы.

Музыку приближающейся грозы поэт облек в музыку своей лирики.

В предисловии к незаконченной поэме «Возмездие», которая была задумана в 1910 г., а набросана в 1911 году, Александр Блок пишет для нас замечательные строки, пометив их 1919 годом, когда зазвучала явственно для всех музыка эпохи:

«Зима 1911 года была исполнена глубокого мужественного напряжения и тревоги. Я помню ночные разговоры, из которых впервые выросло сознание нераздельности и неслиянности искусства, жизни и политики; мысль, которую, повидимому, будили сильные толчки извне, одновременно стучалась во все эти двери, не удовлетворяясь более слиянием всего воедино, что было легко и возможно в мистическом сумраке годов, предшествовавших первой революции, а также—в истинно мистическом похмелье, которое наступило вслед за нею. Именно: мужественное влияние; преобладало трагическое сознание неслиянности и нераздельности всего—противоречий непримиримых и требовавших примирения... «Уже был ощутим запах гари, железа и крови»...

Вспоминая о смерти в 1910 году Врубеля, Толстого, Комиссаржевской, о кризисе символизма, о деле Бейлиса, о смерти Столыгина, А. Блок пишет:

«Все эти факты, казалось, столь различные, для меня имеют один музыкальный смысл. Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе всегда создают единый музыкальный номер».

«Я думаю, что простейшим выражением ритма того времени, когда мир, готовившийся к неслыханным событиям, так усиленно и планомерно развивал свои физические, политические и военные мускулы, был Ямб. Вероятно, потому повлекло и меня, издавна гонимого по миру бичами этого ямба, отдаться его упругой волне на более продолжительное время».

«Тогда мне пришлось начать постройку большой поэмы, под названием «Возмездие».

Эти строки дорисовывают творческий облик Александра Блока, который тоже в 1908—1910 годы из нежного и женственного поэта становится мятежным и мужественным русским Барбье, творцом пророческих «Ямбов» и пророческого «Возмездия».

Музыку эпохи воплотил в наши дни не Максим Горький, а поэт Александр Блок.

Максим Горький, выступивший в 1892 году, явился в 90-е годы пророком победы, как и его Буревестник, «черной молнии подобный», поэма о котором появилась в «Жизни» за пять лет до революции 1905 года. И не кто иной, как Александр Блок, в 1908 году признал в Максиме Горьком этого пророка. Когда Мережковский, Гиппиус, Философов приканчивали Горького, Блок в 1909 году писал о нем замечательные строки в «Золотом Руне»: «Если есть что великое, обетованное, что привыкли мы объединять под именем Руси, то выразителем этого приходится признать Горького».

Но Буревестник, пророк революции 1905 года, утрачивает свой пророческий дар—слышать грядущее страны, связывая себя с 1906 года все больше и больше с директивами политических вождей и партийных лидеров.

Выразителем великого и обетованного, что привыкли мы связывать со всей страной, явился за 10 лет до революции 17—18 г. Александр Блок. Мужественного Буревестника, подобного «черной молнии», сменила вещая птица Гамаюн со своими «смятенными крыльями».

Александр Блок, хрупкий и нежный, сгибается под тяжестью крестной ноши.

Он весь дитя добра и света,
Он весь свободы торжество.

Среди метелей и бурь он проходит, как его Христос в поэме «Двенадцать»,—«в белом венчике из роз нежной поступью надвьюжной». Но он умеет тихими стихами громко обличать «гроба, наполненные гнилью», громко обличать тех, за случайной победой которых «ронится сумрак гробовой». Тихий Блок умеет грозно и властно приказывать еще в 1907 году:

Довольных сытое обличье,
Сокройся в темные гроба!

Тихий Блок умеет ковать гневные пророческие «Ямбы», умеет слышать, как «роется подземный крот». Он все ждет-не-дождется, когда же всколосится поле, для которого «пора цветенья началась», этого цветенья он ждет и от народа.

И великая гроза 1917 года пришла, а грозу «в начале мая» сменили снежные вьюги 18 года. Исполнилось пророчество. Чем ярче горели наболевшие раны, чем острее раскрывались противоречия, тем больше и больше росло недовольство революцией... «Девушка точила под снегом лезвие», разбойная Россия не знала удержку. Умеренные, промежуточные слои, демократическая интеллигенция все дальше отходили от кипевшей бешеной злобой смертельной схватки... Рыцарь Прекрасной Дамы отошел от аристократов духа, от писательской братии, от витии, вопившего: «Погибла Россия», он был заодно с исторической Немезидой, с мятежной толпой, с мятущейся Россией. Он благословил тех «Двенадцать», которые бессознательно, через кровь и ужасы, шли «революционным шагом», он проклял тот Запад, который, глумясь над «скифами», сознательно во имя «культуры» пытался раздавить восстав-

шую страну, поверившую в братство народов. Он себя не отделял от тех «Двенадцати», он у них нашел свою Звезду, он не отделял себя от «Скифов».

Он, мятежный, пишет две поэмы—«Двенадцать» и «Скифы» и выпускает их в свет в издательстве «Скифы».

Мятежную силу этих поэм услышал старый мир среди грохотов и громов, услышал и навсегда отметил в сердце своем, ветхом денями, отметил, как откровение в грозе и буре.

В 1918 году, через 10 лет после речи «Народ и интеллигенция», Блок пишет знаменитую свою статью «Интеллигенция и революция». Он обрушивается на тех, кто выискивает в революционном оркестре отдельные визгливые ноты, он зовет слушать и слышать *музыку эпохи*.

Вера в великое будущее России, в творческие силы народа, в то, что Россия, Народ не пропадет и не сгинут, не покидает поэта. Судьба России заслоняет от него вопросы литературы, эстетики, стиля. Поэт-пророк хочет служить своим поэтическим творчеством творческому обновлению своей страны, ибо он не отделяет себя от народа. Об этом свидетельствует каждая строка поэмы «Скифы», в которой Блок говорит от имени народа:

Да, скифы—мы, да, азиаты—мы
С раскосыми и жадными очами,
Да, так любить, как любит наша кровь,
Никто из вас давно не любит.
Забыли вы, что в мире есть любовь,
Которая и жжет, и губит!

«Варварская лира» Блока от имени скифов, варваров с тяжелыми нежными лапами, обращается в последний раз к старому миру Европы и зовет его на братский пир труда и мира и в последний раз призывает его опомниться...

Поэтически пророческое, гневное воззвание скифского поэта к «пригожей Европе» было написано 30-го января 1918 г., а поэма «Двенадцать» писалась тоже вскоре после октября 1917 г. В этот период А. Блок покинул свой уют и всем сердцем своим прильнул к новым людям варварской, скифской России. Он посещал матросские вечеринки, он прислушивался к уличному гулу. В рецензии на мою книгу «Поэт-пророк» Ф. С.—н обвиняет меня в том, что я слишком накричал Блока в сторону «скифства» и сочувствия тем «классам, которым принадлежат будущее». «В конце-концов,—читаем мы в этой рецензии («Шиповник» № 1, стр. 180),—даже и в «Двенадцати» Блок не певец нового строя, новых классов, а Федьки Каторжного—наемного убийцы и толкователя Апокалипсиса в его коммунистическом обличьи». О «Скифах» и «Двенадцати» повсюду говорят, за границы их цитируют, как документы революционной эпохи. Мистики, со ссылками на свидетельство Андрея Белого, пытаются превратить эти поэмы в сатиру и пародию. Считаю важным рассказать то, что мне пришлось слышать от двух писателей, которые вели долгую беседу с А. Блоком в ту ночь, когда он написал свою поэму «Двенадцать».

Это было беспокойное время. За окном раздавались выстрелы. Шла речь о событиях последнего времени. Сообщалось о разгроме винных погребов, о матросской частушке: «Не хочу нигде служить, буду дезертиром, стану склады я громить, буду командиром»...

— А все-таки там что-то есть... Когда я вижу красногвардейцев, мне кажется, что за их плечами я вижу крылья серафимов... Среди них Христос...—говорил А. Блок.

Да, он видел за уродливой маской Федьки Каторжного иное лицо, лицо человека, идущего на смерть... за мечту об ином, преображенном мире.

Когда утром после ночной беседы Александра Николаевна Чеботаревская, ныне покойная, позвонила к поэту по телефону, тот сказал:

— А знаете, я всю ночь не спал... Вчерашний разговор меня взволновал... и я писал стихи. Я написал двенадцать стихотворений. Завтра вы их прочтете.

Это была поэма «Двенадцать». В ней поэт показал, что видит огромный смысл там, где другие умели видеть лишь бред и кошмар; не о Федьке Каторжном из «Бесов» Достоевского, а о Христе поведал он в своей поэме всему миру. Эта поэма родилась под вой метели, под грохот выстрелов, под аккомпанимент частушек. Эта поэма стала достоянием новой метельной, народной, разбойной и святой России.

В эту эпоху Александр Блок резко и неоднократно подчеркивает самую тесную связь поэта с современностью. В особенности ярко, в изумительной поэтической форме, с редкой красотой и прежней нежностью «не от мира сего» пропел об этом Блок в своем лучшем произведении: «Соловиный сад». Поэт-пророк отрекался от соловьиного сада с его красивым уютом.

Уже в «Ямбах» поэт, захваченный лихорадкой эпохи, повторял, что для него «уютя нет, покоя нет»; поэма «Соловиный сад» показала, почему поэт-пророк рвет с уютным, покойным, эстетным, олимпийским почитанием на лаврах.

В знойные дни поэт-бедняк работал со своим усталым ослом, ломал слоистые скалы у моря на скалистой тропинке и свозил их к железной дороге. В минуты отдыха осел начинал кричать, наполняя всю окрестность трубным криком:

А у самой дороги — прохладный
И тенистый раскинулся сад.
По ограде высокой и длинной
Лишних роз к нам свисают цветы,
Не смолкает напев соловьиный,
Что-то шепчут ручьи и цветы.

За решеткой сада мелькает белое платье, и кто-то тихо смеется. Там прохлада, там любовь, там нежная ласка, там красивый уют. И усталый от зноя труженик покидает свою хижину, своего трубно-кричащего, мохнатого рабочего осла, покидает скалистые берега бесконечного моря для соловьиного сада, где его ждет и приветно встречает любовь. Соловьиные песни, красивый уют восторжествовали в час

морского отлива над трубным криком осла... Но восторжествовали до первого морского прилива:

Пусть укрыла от дольного горя
Утоная в розах стена, —
Заглушить рокотание моря,
Соловьиная песня не вольна!
И вступившая в пень тревога
Рокот волн до меня донесла

— так признается поэт в час тревоги.

Никакие ласки, никакие соловьиные трели, и розы, и уют «во мгле благованной» уже не в силах остановить растущую тревогу... Мерные удары прилива, жалостный крик осла протяжный и долгий, кирка и лом на пустынном берегу, покинутая бедная хижина властно влекут к себе. Никакой полог не поможет укрыться от растущего призыва и продлить очарованный сон. Поэт бежит ночью, тайком от милой, из соловьиного сада с его красивым уютом, бежит к заржавленному лому работы... но там уж кто-то другой занял покинутое в час слабости место, и уже другой работает с чужим ослом.

В этой поэме говорится не только о связи с эпохой, сообщающей тревогу песне, но и о связи с трудовым народом, с его «варварской» песней, говорится о верности стихии, которая должна быть навеки нерушимой!

То, что писал А. Блок в 1908, 1909 г.г. о поэтах-стилистах, эстах, словесниках, было выражено в этой поэме в прекрасных незабываемых образах. Глубина, значительность мыслей, дидактизм поэмы не помешали ее красоте, ибо мысль поэмы проникнута пережитым, личным, пропитана захватывающим лиризмом. Поэт-пророк раскрывает в этой поэме глубокий смысл своего поэтического подвига.

В апреле 1918 года Блок закончил свою историко-публицистическую работу «Катилина».

В этом सूचनाватом, явно тенденциозном прозаическом очерке были строки, дорисовывающие отношение Блока к своему поэтическому творчеству. Говоря о поэте Катулле—современнике мятежного Катилины, поэт—современник Н. Ленина, пишет в высшей степени характерные строки, подчеркивающие основную идею поэмы «Соловиный сад», основную идею творческой жизни Александра Блока:

«Личная страсть Катулла, как всякого поэта, была насыщена духом эпохи, ее судьба, ее ритм, ее размеры, также, как и ритм и размеры стихов поэта, были внушены ему его временем. Ибо в поэтическом ощущении мира нет разрыва между личным и общим. Чем более чутко поэт, тем неразрывнее ощущает «свое» и «не свое», поэтому в эпохи бурь и тревог нежнейшие и интимнейшие стремления души поэта также преисполняются бурей и тревогой».

Но, связывая поэта с эпохой, Блок отбрасывал от себя все бытовое, житейское, случайное, не отстоявшееся: «Те из нас,—говорил он художникам, поэтам в своей речи «Интеллигенция и революция» в 1918 году,—кто вцелее, кого не «изомнет с налету вихорь шумный».

окажутся властителями неисчислимых духовных сокровищ. Овладесть ими, вероятно, сможет только новый гений, пушкинский Арион. Он, «выброшенный волной на берег», будет петь «прежние гимны» и «ризу влажную свою сушить на солнце, под скалою». Дело художника, обязанность художника — видеть то, что задумано, слушать ту музыку, которой гремит «разорванный ветром воздух».

ЧТО ЧИТАТЬ?

Александр Блок и революция 1917—21 гг.

(1880—1921).

- Стихи. 1) Собрание сочинений А. Блока. Т. I, II, изд. «Алконост», Петербург, 1922 г.
2) Стихотворения: книга первая (1898—1904, изд. «Земля», 1918, книга третья (1907—1916 г.). Изд. Пет., изд. «Алконост», 1921.
3) Двенадцать: Скифы. Предисловие Иванова-Разумника, изд. «Революц. Соц.», Спб., 1918 г.
4) «Возмездие», изд. «Алконост», Петербург, 1922 г.
5) «Соловьиный сад», изд. «Алконост», Спб., 1918 г.

ТЕАТР А. БЛОКА.

А. Блок. «Лирические драмы», изд. «Шиповник», Спб., 1918 г.

ПРОЗА А. БЛОКА.

- 1) «Россия и интеллигенция» (1907—1908), издание 2-е «Алконост», Петербург, 1918 г.
2) «Последние дни императорской власти». Петербург, «Алконост», 1921 г.
3) «Катилина». (Страница из истории мировой революции), 1919 г., «Алконост».

БИБЛИОГРАФИЯ ПО БЛОКУ.

Николай Ашунин. «Александр Блок». Библиография. «Новая Москва», 1924 г., стр. 66.

БИОГРАФИЯ.

- М. А. Бекетова. «Александр Блок», изд. «Алконост». Петроград, 1922 г., стр. 306.
Б. Н. Княжнин. «А. А. Блок», Петроград, «Колос», 1922 г., стр. 136.

ВОСПОМИНАНИЯ.

- 1) «Памяти Александра Блока». Андрей Белый, Иванов-Разумник, Штейнберг, изд. «Вольн. Фил. Ас.», Пет., 1922 г.
2) № 6 «Записок мечтателя», посвященный А. Блоку со статьями А. Белого, Корнея Чуковского.
3) Петр Перцов. «Ранний Блок». «Костры». Москва, 1922 г., стр. 75.

КРИТИКА.

- В. Львов-Рогачевский. «Поэт-пророк». Памяти Блока. «К-во Писателей», 1922 г., стр. 50.
Иванов-Разумник. «Александр Блок». Андрей Белый. «Алконост», Пет., 1919 г., стр. 179.
Л. Троцкий. «А. Блок». В книге «Литерат. и Революц.», 84—91.
П. Коган. «О Блоке». В книге «Литер. этих лет», 54—67.

ПОЭТИКА БЛОКА.

- А. Блок. 1) «Рыцарь-Монах». Речь, чит. на вечере в память В. Соловьева, переп. в сборнике памяти В. Соловьева. 2) «О символизме» «Алконост». Пет., 1921 г. 3) В сборнике «Россия и интеллигенция», статьи: «Ирония», «Дитя Гоголя». 4) О реалистах. «Золотое Руно», 1907 г., № 5. 5) О лирике. «Золотое Руно», 1907 г., № 6. 6) О драме. «Золотое Руно», 1907 г., № 7—9. 7) О совр. состоянии русск. символизма. «Аполлон», 1910 г.
8) Судьба Аполлона Григорьева. Статья к стихотв. Аполлона Григорьева, изд. Некрасова, Москва, 1916 г.
9) «Об Александре Блоке». Сборник, изданный «Картонным Домиком» в 1921 г. в Пет., стр. 336, со статьями: Жирмунского (поэзия Блока), Ю. Верховского, Ц. Пяста, А. Слонимского, Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума, Б. Энгельгардта, Андрея Белого, «Поэзия слова», «Эпоха», Пет., 1922 г., стр. 106—134.
10) К. Чуковский. Книга об Александре Блоке, «Эпоха», 1922 г. Пет., стр. 124. Приложение к книге: 1) Музыка на слова Блока. 2) Книжки Александра Блока (стихи, театр, проза, переводы, статьи. 3) Хронология стихотворений А. Блока.

ГЛАВА XVI.

Беллетристика революционной эпохи.

Молодое поколение беллетристов.—Новый социальный состав.—«Мужичья» литература.

Революция 1917—22 г. всколыхнула не только наши столицы, не только губернскую и уездную окурочную Россию, но и древнюю первобытную, дремучую, степную и таежную, скифскую Русь. Дворянско-буржуазная страна стала рабоче-крестьянской.

В своих «Записках» Витте вспоминает, что Победоносцев называл крестьян «полуперсонами», теперь на наших глазах полуперсона становится личностью,—по выражению сибирского поэта Карганова «каждый Ванька—Иван Царевич»... Одновременно с этим вырвана почва из-под ног господствующих классов. Вчерашний владелец усадьбы и особняка становится бывшим, утратил личность, пережил душевный распад и разгром. Поэт такой распадающейся личности говорит о вчерашнем сверхчеловеке: «сам себе напоминаю бумажку я, брошенную в клозет»... «вместо сердца—сплошное дупло»...

Массы выступили на авансцену истории.

Массы выделили новых героев, людей новой душевной организации и нового мироощущения. Бешеный темп жизни заставил развить напряженнейшую энергию и перейти к новым ритмам в жизни... Старый быт умер...

Переживаемая нами героическая эпоха приготовила материал для целого ряда десятилетий, для многих поколений. Осознать и оформить, «возвести в перл создания» пронесшиеся перед нами сказочно-фантастические события за эти 5 лет не в человеческих силах. Еще не обозначился явственно новый быт, еще едва-едва вырисовывается в метели дней лицо новой России, еще не остыл горячий след огненной колесницы, еще не наступил момент, когда:

Прошла любовь, явилась муза,
И прояснился темный ум.

Но процесс прояснения и уяснения уже начинается, уже рождается эпос и, может быть, скоро придет трагический художник. Начиная с 1920 г., мы видим необычайное оживление в беллетристике. На смену беспорядочным и сумбурным лирическим излияниям поэтов идет повествование о пережитом, виденном, выстраданном.

Литература вступает в полосу эпоса, открывается новая страница нового тома русской литературы, и уже обозначаются характерные черты этого нового.

В писательской среде господствует новое молодое поколение, беллетристы от 22 до 30 лет; «дети» приходят на смену «отцам». Приведу несколько примеров: талантливому, яркому Леонову (1899 г.), выступившему в «Шиповнике» с полусказкой-полупоэмой «Бурыга», и читавшему в «Союзе писателей» захвативший всех рассказ «Петушихинский пролом» — всего 26 лет.

Борису Пильняку, Вс. Иванову, Сейфуллиной, Н. Никитину, Мих. Козыреву, Малышкину, Мих. Волкову, Ляшко, Неверову, А. Яковлеву — от 27 до 35 лет. Слонимский, Федин — и того моложе. Каверин и Луцк родился в 1902 г. Пять лет тому назад они были еще юношами. Они пришли с революцией.

Социальный состав этих попутчиков — ярко демократический.

Борис Пильняк не даром противопоставляет дореволюционной литературе, связанной с Россией императорского периода, литературу «мужицкую», «мужицкой», вернее, рабоче-крестьянской России. В берлинском журнале для зарубежных читателей в № 2 «Русской Книжки» этот молодой беллетрист поместил любопытную заметку: «Заказ наш» (О нашей мужицкой литературе). Он пишет характерные строки:

«В Москве две литературы: молодая поросль от литературы старой, литературная поросль, 13 школ... писательское мастерство, форма отличная, а сказать нечего, в 20 лет рамоли, мышинные жеребчички, губы помадят и похают. Этим умирать. И другая поросль. Без школ всяких, в лаптях лаптем пишут... А содержание верстой, как аршином, откладывают. Кроют революцию и Россию новые закройщицы».

Мы согласны с Пильняком, что этим новым закройщицам новой России, прошедшим сквозь огонь нашей бурной и грозной эпохи, принадлежит будущее.

Сам Б. Пильняк, литератор-профессионал, пытается стать таким закройщиком, но пока не стал. Он слишком еще электически относится и к жизни, и к литературе, он слишком отравлен обывательщиной, «ббылем» и сила его в изображении истлевающего старого, а не в изображении нового.

В этом новом он видит клочки и хаос пока. Но он умеет смотреть и не боится новой жизни.

Старые русские писатели, наши маститые: Ив. Шмелев, Сергеев-Ценский, Иван Бунин и даже Максим Горький слишком остро переживали разгром старого и до сих пор не дали новой России и, вероятно, не дадут. Они оказались, по меткому выражению В. Вересаева, «в ту-

пики»... Только один Вересаев, историк нашей революционной общности, продолжал идти в ногу с наиболее активной частью революционной интеллигенции. В своей повести «В тупике»¹⁾ он с изумительной объективностью подводит итоги пережитому, рисует разные социальные слои и берет к ней эпиграфом замечательные слова Данте, вполне отчетливо определяя ими свое отношение к происходящей борьбе:

И ангелы в толпе презренной этой
Замешаны. В великой той борьбе,
Какую вел господь со князем скверны.
Они остались — сами по себе:
На бога не восстали, но и верны
Ему не пребывали. Небо их
Отринуло, и ад не принял серный,
Не видя чести для себя в таких.

Повесть В. Вересаева, напоминающая мемуары, написанная просто, без затей, захватывающая значительностью темы, искренностью тона, более чем художественное произведение: это — документ эпохи и это яркое свидетельство душевного сдвига в переживаниях старшего поколения. Но этот сдвиг только начался. Из старых писателей не отходили от революционной России А. Серафимович, юбилей которого отпразднован в 1924 г., и А. И. Свирский, вышедший из пролетарской среды и проработавший более 30 лет в литературе. «Железный Поток» А. Серафимовича в № 4 «Недр» — лучшее из всего, что написано о революции.

У молодых писателей нет таких прочных корней в старом быте старой России. Их муза, как пеннорожденная Афродита, вышла из морского приюта. Познакомьтесь с биографиями Бориса Пильняка, Всеволода Иванова, Николая Никитина, Николая Тихонова, А. Яковлева, М. Волкова и др., вы увидите, что все они, побывавшие на войне, видевшие гражданскую борьбу лицом к лицу, всем своим существом ощутили новую Россию и поняли, что писать о ней надо по новому. Мы совершенно не согласны с заявлением молодого талантливого Бориса Пильняка, что писатели мужицкой России лаптем пишут. Несмотря на разницу культур, несмотря на то, что между романом Пильняка «Голой год» и романом Зазубрина «Два мира» — дистанция огромного размера, сама жизнь заставила их обоих искать новых форм. Художники интеллигентской складки: Никитин, Зоценко, Федин, Слонимский, Малышкин, Каверин, Леонов, Пильняк, Лидин, Козырев, М. Шагинян, Пантелеймон Романов, Григорьев, Пастернак, Бабель, Лавренев, Булгаков, Успенский ищут этих новых форм сознательно, учатся у западно-европейских мастеров, у Гофмана, у русских мастеров, особенно у Лескова, Ремизова, Е. Замятина, Андрея Белого, Н. Гоголя. Сатирик-памфлетист И. Эренбург идет особым путем.

— 1) «Кр. Новь», июль—август, сентябрь—октябрь, а также «Южный Альманах», кн. 1. Большая часть этой повести печаталась в сборнике «Недра». Изд. «Нов. Москва». 1924 г. вышла отдельным изданием.

Художники из среды новокрестьянской и пролетарской идут не от литературы, а от жизни, но и они придают огромное значение студийной работе и овладению техникой: беллетристы Новиков-Прибой, Вс. Иванов, Яровой, Степной, Молодцов, Волков, Неверов, Жук, Артем Веселый, А. Бибик, А. Чапыгин, Ляшко, Зазубрин, Семенов, Гладков, Сейфуллина, Аросев, Либединский, Тарасов-Родионов, Павел Низовый, Д. Крепюков, проявляют больше непосредственности, больше связаны с активными революционными массами. Но и они начинают сознавать, что по старинке воспроизводить голый быт в настоящее время, при несметных сокровищах быта, теперь невозможно. Они невольно, повинувшись жизни, приходят к новым приемам, даже не отдавая себе в этом отчета. И тот же Б. Пильник в своей рецензии о романе Зазубрина «Два мира», сам еще работающий над стилем, пишет: «Революция создает новое литературное мастерство. Революция заставила разорвать в повести фабулу, заставила писать по принципу «смещения планов». Революция заставила в повести оперировать массами, масса-стихия вошла в «я» органически;—то, что не могут оценить старые писатели (а потому молчат или пишут дореволюционно), то, что продвигает небольшая группа талантливейшей молодежи, изучая материал,—Зазубрин *понял инстинктивно*. Поэтому у него нет героев, а есть массы. поэтому у него нет фабулы, а есть куски. Зазубрин еще не преодолел материал, у него все сыро, но первые ласточки всегда радостны».

Попытку строить повесть по принципу смещения планов можно найти и у Б. Пильника (1894 г.) в его книгах («Билье», «Смертельное манит», «Гольи год»), и у С. Григорьева (1875 г.), и у М. Козырева (1890 г.), и у Н. Никитина (1897 г.). Все эти писатели пока *электрически* пробуют разные стили, но все они от эклектизма должны прийти к синтезу.

Новое распределение крупнейшего материала подсказывается самой жизнью. Пока новый стиль не найден, пока идет ломка старого стиля, но сама жизнь приведет к синтезу.

В новое повествование ворвалась динамика событий. Если поэт Садофьев свою книгу назвал «Динамо-стихи», то современные беллетристы создают *динамо-прозу*, создают электрификацию стиля. Владимир Маяковский в своих стихах говорит:

Дней бык пег,
Медленна лет арба,
Наш бог — бег...

И в другом месте: «Не идем, а летим, не летим, а молчимся». Этот бег и разбег жизни, этот молниеносный полет почувствовали, ощутили и наши беллетристы. В особенности заметно это в произведениях Б. Пильника, Н. Никитина, Малышкина, Артема Веселого, Лавренева (1891 г.).

Движение массы еще не удалось воспроизвести. Но в книгах молодого художника Всеволода Иванова (1896 г.), который был и печатником в Сибири, и партизаном, и цирковым борцом, вы увидите лицо новой крестьянской массы. Его повести: «Цветные ветра», «Парти-

заны», «Бронепоезд № 14—69», «Голубые пески», его рассказы, выпущенные «Кругом» («Седьмой берег») охвачены огнем борьбы. В них чувствуется мужицкая Сибирь. К тем же темам подходит изобразитель революции на Кубани Гладков: в своей книге «Пучина», в особенности повести «Огненный Конь», он показал старое и новое казачество, воспроизвел южный пейзаж, южную речь, вскрыл психологию на фоне катастрофических переживаний. Роман Гладкова «Цемент», напечатанный в «Красной Нови» (1925 г. 1—6 кн.) явился как бы художественным итогом переживаний в годы революции. В этой широкой картине, полной движения, героем является коллективный труд — цемент общественной жизни, героического строительства.

Движение масс удалось передать с большой силой и свежестью молодому художнику Малышкину. В первом номере альманаха «Круг» прочтут его рассказ о взятии Крыма: «Падение Даира», написанный совершенно по новому. Отдельных лиц вы не видите, но стихийное движение масс захватывает вас в свой круговорот... Талантливый, свежий объективный рассказ прочитывается с глубочайшим интересом.

Впечатлительный, юный, темпераментный Артем Веселый — автор рассказа «Реки огненные», пытается передать ритм эпохи. Что особенно ярко выражено в его романе «Страна Родная» и в рассказе «Дикое Сердце».

Перед художником встает задача показать нового героя, кость от кости полунинтелигентии крестьянской и пролетарской. Не забывайте, что за эти годы центры притянули десятки тысяч новых молодых людей, у которых четыре года гражданской борьбы создали жизнь, полную необычайных приключений; у каждого из них жизнь — целая поэма.

Этого нового, активного, кипящего энергией, жаждающего нового человека и должен показать новый художник. У Вересаева в его повести «В тупике» Леонид, охваченный огнем борьбы, рассказывает, как ему в каком-то особняке попал в руки роман Достоевского «Преступление и наказание» с листами, выданными солдатами на цыгарки. «Стал я читать», — говорил он, — смешно было: «Посмею — не посмею?»... Сидит интеллигентик и копается в душе. С какой-то совсем другой планеты человек».

... «Ты считаешь меня жестоким, — говорит он двоюродной сестре, меньшевичке, — а моя трагедия — что во мне слишком мало стали».

Новый герой противопоставляет стальной волю размазачности, дряхлости, собачьей старости прежнего лишнего человека. Не даром же Станиславский признал, что чеховские пьесы сейчас в России нельзя ставить, «Дяди Вани», «Ивановы», «Три сестры» чужды новому зрителю, что чеховские пьесы в новой России не репертуарны.

В самом деле: обломовщина, каратаевщина — нанесен страшный удар. Деревенский Тюлин и усалебный дядя Ваня, тургеневский Гамлет Шигровского уезда и андреевский Анатэма или герой «Мысли» доктор Керженцев стали совершенно лишними в новой России.

Героев андреевской «Мысли» сменил трудовой человек — герой *дела*. Вместо боборыкинского слова «интеллигентия» в Сибири родилось новое слово «воленция», ибо в центре жизни стоит в наши дни желез-

ная воля. Мыслящего пролетария сменил волющий пролетарий, который стремился, по выражению Б. Пильняка, энергично функционировать. Не только обломовская Россия, но и Россия окурковская, уездная и Россия тюлинская, деревенская жила, «философствуя сквозь сон», и жизнь медленным темпом текла и струилась, как «течет-струится реченька»...

Теперь вот уже семь лет, долгих, как семь веков, «река играет», проносится буря, вырывает с корнем дубы, заставляет пульс биться по другому, заставляет работать 24 часа и гражданина и товарища в новой рабоче-крестьянской России. Ярким выразителем новых социальных групп, покончивших с гамлетизмом усадебных лишних и слабых людей, явился В. И. Ленин, поставивший мировой рекорд волевого напряжения. Его образ, несомненно, на многие годы поразит воображение художников.

Намеки на новых героев можно найти и у Б. Пильняка в его романе «Голый год», и у В. Иванова, и у Н. Ляшко в его книге «Железная тишина», и у А. С. Яковлева (1886 г.) в увлекательной повести «Повольники». Попытку подойти вплотную и нарисовать партийного работника вы найдете в рассказах Либединского («Неделя» № 2, сборник «Наши дни») и в повести Аросева «Страда» («Красная Новь», кн. № 2), но Либединский и Аросев слишком захвачены желанием канонизировать своих героев и перегружают свою беллетристику идеологием. Законченный образ революционного борца, вождя железной воли дал А. Серафимович в герое «Железного потока»—Кожухе.

В 1924 г. выдвинулся со своими рассказами из цикла «Кон-армия» молодой художник Бабель (1894 г.). Он увековечивает романтику героической эпохи в своих острых, как сабля, колоритных, хмельно-праздничных, ярких по языку, необычайно сжатых и необычайно богатых импрессионистическими штрихами рассказах. Это меткий стрелок, умеющий попадать в цель на всем скаку. Его героические рассказы впитали динамику наших дней.

У большинства молодых беллетристов—литераторов, увлеченных мастерством, заметна обратная черта. Они слишком натуралистически подходят к жизни и слишком увлекаются чисто формальными стилистическими задачами.

Мих. Слонимский («Шестой стрелковый»), Каверин, М. Зошенко («Рассказы Назара Ильича господина Синебрюхова», «Аристократка»), Ник. Никитин, давший книгу «Рвотный форт», «Бунт», наконец, Мих. Козырев с его гоголевской манерой, ярко-выступающей в «Мороке», «Поручик Журавлеву»—все они чужды какой-либо идеологии. У них «Жайхис, ни отдаленных целей»—могли бы они повторить с Чеховым.

Если когда-то представители гоголевской школы дали физиологическую Петербурга, то теперь писатели Мих. Слонимский (1897 г.), Н. Никитин, Б. Пильняк, М. Козырев, Зошенко (1895 г.) дают физиологическую России.

Перед нами проходят какие-то зоологические типы. Вместо утонченного психологизма прежних дней огульный зоологизм нашей эпохи. Особенно бросается в глаза этот зоологизм у Б. Пильняка Илья Эрэнбург, который истерически восклицает: «я не знаю грядущего

мира, на глазах моих пелена» и, с пеленою на глазах, выпускает книгу за книгой, роман за романом, доказывая, по остроумному замечанию В. Маяковского, что «А все-таки Илья Эрэнбург вертится». О плодотворности сатирике наших дней хочется сказать: не мудрено быть остроумным, когда ни во что не веришь.

Пролетарские и партийные писатели страдают другим недостатком—они слишком подавлены идеологием, тематизмом, программностью. Они до сих пор боятся быта и предпочитают заменить знание быта новой России беллетристической передовицей на тему о текущем моменте.

Все наши молодые беллетристы только выступили. Их слово отстает от действия, их эпос кажется необычайно бледным пред лицом исторических мировых событий.

Словесность уступила первое место действию, творчеству новых форм жизни, появились даже в литературе Леф'а «производственники», придающие искусству прикладной, а творчеству ремесленный характер, но им нечего предъявить, кроме декларации. За эти годы молодые писатели совершили большую работу. Уже теперь ясно, что говорить о смерти русской литературы не приходится.

Пусть только наладится жизнь, мы увидим расцвет литературы. Из народных глубин придут Пушкины, Некрасовы, Толстые, Горькие... Только бы удалось овладеть за ближайшие десять лет сокровищами общечеловеческой культуры и сокровищами нового быта.

Среди тех, которые уже пришли, выделяется уже теперь жизне-радостный, много переживший и много видевший Всеволод Иванов. Большие надежды подавал Б. Пильняк. Им обоим посвящаем отдельные главы.

Друг и учитель Вс. Иванова, Максим Горький, так много сделавший для нашей литературы и для молодых литераторов, к сожалению, отходит все больше от новой русской жизни, а он всегда стоял на сторожевом посту. Он становится преимущественно художником-мемуаристом. Его воспоминания о Толстом, Короленко, Каронине, Л. Андрееве, А. Блоке, о В. И. Ленине, его воспоминания о юношеских встречах, его «Автобиографические рассказы» представляли огромнейший интерес, но в эти воспоминания вписана большая доля художественной выдумки. Книга «Мои университеты» должна пойти в самые широкие массы. Молодой России, молодым студентам и молодым художникам, для которых столько делал этот чуткий, отзывчивый художник-собрат, есть чему поучиться в воспоминаниях М. Горького. Но жизнь настоящая ждет своих художников. Молодым беллетристам предстоит великое счастье изучить, осмыслить и освятить новую жизнь новой России.

Всеволоду Иванову я посвятил большую статью в журнале «Современник» (1922 г., кн. 1).

Из молодых подает большие надежды Бабель. Как и В. Иванов, как и Сейфуллина (1889 г.), он принадлежит к группе левых попутчиков. Его произведения появились еще в 1913 г. в «Летописи», а через 10 лет, в «Красной Нови» и «Леф'е» в 1924 г.

Милицейский свисток из журнала «На посту», ненависть к попутчикам и травля их со стороны шоколадных Тарасовых-Родионовых, мешали работе талантливых ярких молодых писателей. Рядом с партийными революционными художниками и поэтами они выполняли работу познания нового материала, который дает новая революционная Россия.

И без этой травли работа писателя тяжела невероятно. Они буквально сгорают и уже много за эти годы на наших глазах ушли: А. Неверов (1923), Александр Шатиравец (1924 г.), Есенин (1925) ушли 30—38 лет, в расцвете сил. Несомненный кризис переживают Клюев, Орешин, Клычков, да и другие... «Не один Есенин поет в московских кабаках».

Чуткая, отзывчивая молодежь умела в 60-е годы поддержать Помяловского и Глеба Успенского, ибо любила и ценила живое художественное слово...

Борьба кипит на идеологическом фронте, но в этой борьбе побеждают таланты, идущие в ногу с эпохой. Без таланта никакой «свисток» не поможет.

ГЛАВА XVII.

Борис Пильняк.

«Гвоздем» минувшего литературного сезона был единодушно признан Бор. Пильняк.

Его называли «самым выдающимся из молодых», в его творчестве видели «значительное литературное явление». У него явились свои читатели, почитатели и даже подражатели.

Я позволю себе внести кое-какие поправки в оценку творчества талантливого художника, все будущее которого впереди.

Окуренный филлиномом неумеренных восхвалений, молодой художник, которому всего 27 лет, может признать свои опыты, этюды, пробы стиля за найденное свое, и профессионал-ремесленник вытеснит взыскательного художника, торопясь «косить траву, пока солнце светит».

«Чтобы занять прочно-видное место в литературе Б. Пильняку надо отбросить в своем творчестве преходящее, временное, наносное, взятое у других, осознать, выделить и сохранить подлинно-ценное и подлинно-свое» — так я писал в газете «Московский понедельник» 7-го августа 1922 года и я указывал на смертные грехи Бориса Пильняка и прежде всего на его эклектизм.

С тех пор увлечение Пильняком прошло, началось решительное огульное отрицание его и всякого его значения, началось отрицание Пильняковщины. «Вся страна заросла Пильняком и только кое-где падают Зозули» — явились враги Б. Пильняка.

Но Пильняк, несмотря на недостатки, которые он сам теперь признал и от которых со временем отрешится, уже вошел в литературу, связанную с революционной эпохой и его оттуда не вычеркнуты ни красным, ни черным карандашом.

«Мы сейчас думаем только о революции, только от революции» — говорит один из героев Пильняка, это могли бы повторить все его герои, это говорит он сам каждой строкой своего произведения, это засвидетельствовал он всем своим творчеством прежде всех других попутчиков, засвидетельствовал искренно, но принадлежа ни к партиям, ни к внутренней эмиграции, засвидетельствовал, как художник, органически связанный с советской страной, как художник добросовестный и правдивый.

В сборнике «Круг» — «Писатели об искусстве и о себе» — мы находим у Пильняка ценное признание: «Опять письма о всяческих литополитиках, — очень скучно, что весь свет сошелся сейчас на одном: признаешь или не признаешь? — хотя для меня этот вопрос такой-же ненужный, как о том, признаю я или не признаю свою жизнь; вот чего я не признаю: — не признаю, что надо писать захлебываясь, когда пишешь об РКП, как делают многие, особенно квази-коммунисты, придавая этим нашей революции тон неприятного бахвальства и самохвальства, — не признаю, что писатель должен жить «волей не видеть», или, по просту, врать, а вранье получается, когда не соблюдена статистическая какая-то пропорция (нпр.: у нас европейски оборудованная каширская электро-станция, но пол России живет еще без керосина, — так вот толковее писать, что у нас Россия сидит во мраке по вечерам, чем писать, что у нас проведена электрификация; или другой пример: — я помню в двадцатом году в «Гудке» было напечатано: «победа на трудовом фронте: лоборезскими рабочими нагружено 17 вагонов дров». — Мне думается, что если припомнить английские грузоподъемные краны, вернее было бы сказать «разгром на трудовом фронте». Я — не коммунист, и поэтому не признаю, что я должен быть коммунистом и писать по коммунистически, — и признаю, что коммунистическая власть в России определена — не волей коммунистов, а историческими судьбами России, и поскольку я хочу проследить (как умею и как мой ум и совесть мне подсказывают) эти российские исторические судьбы я с коммунистами, т.-е. поскольку коммунисты с Россией, постольку я с ними (сейчас в эти дни, стало быть, больше чем когда-либо, ибо мне не по пути с обывателем)»¹).

Пильняк живет волей видеть, он жадно изучает новый быт, стремится *соблюдать статистическую пропорцию*, он не боится говорить правду даже в глаза, даже тогда, когда правда глаза колет, он увлечен энергией строительства, и все это, при несомненной талантливости и темпераментности художника, выдвигает его в 1920—23 годах в первый ряд наших молодых писателей. При всех недостатках и смертных грехах Пильняка его творчество — драгоценный документ революционной эпохи. Его рассказы «При дверях», «Мать-мачеха», «Рязань-яблоко», «Sreganza», «Тысяча лет», «Метель», его роман «Голый год» и т. д. обвеяны дыханием революции, ее метелями и грозами.

¹) Пильняк. «Отрывок из дневника», стр. 82 сборника, изд. «Круг». «Писатели об искусстве и о себе». 1924 г. Москва.

Но в своем дневнике от 25 августа 1923 года, по возвращении из Лондона в Коломну Б. Пильняк жалуется: «О том, что в России революция, ужели начинают забывать? — о революции никто не говорит, отмахиваются, не слушают... Приятель мой, поставщик «матерьяла» шутит, говорит, чтобы я писал теперь про поэзию — иное не читают».

Приятель Пильняка прав: читателя не удовлетворяет уже только революционный матерьял, не обработанное сырье, ему нужно художественно-законченное целое произведение, возведенное в перл создания, ставшее поэзией. И Б. Пильняк может давать такие произведения; об этом свидетельствует его «Speranza».

В 1923 — 25 годах художник переживает кризис. Он должен преодолеть в себе то, что стало известно, как пильняковщина и если не преодолет, он отойдет в ряды третьестепенных поставщиков необработанного сырья.

Я знаю Б. Пильняка с 1918 года, когда он явился одним из учредителей «Литературного звена» в Москве. В 1919 или 1920 году я был у него в Коломне у Николы на Посадях, вместе с ним осматривал Кремль и бродил по окрестностям Коломны. И когда я перечитываю Пильняка, я вижу, что уездная Коломна, странно сочетавшая древний кремль с советскими учреждениями, пережитки мещанства с новшествами военного коммунизма, наложила свою печать на творчество художника, прочно связанного с уездным бытом, с уездным мещанством, с пейзажем уездной России центральной полосы. И подобно тому, как гоголевский Петрушка всюду нес с собой «специфический запах» своей каморки, своего тюфячка, своего табака фабрики Жукова, так нашему писателю из Коломны не отделаться от специфического запаха своего Кольмень-города, своего Ордынина-града, ни у полярного крута, ни в знойной Палестине. Даже тогда, когда он на аэроплане ширяет сильным орлом под облаками над вековой глушью российских дебрей, — Коломна преследует его по пятам, Коломна, где так кричаще переплелись и новь и старь.

Пильняк уж от рожденья попадает в переплет эклектики.

«Я, Борис Пильняк, происхожу с Волги, отец мой — немецкий колонист из под Саратова, в молодости почти бурлак, потом ветеринарный врач, мать — купчиха, саратовская курсистка, некогда невеста Виктора Чернова. Крови мои — немецкая, русская, татарская, есть и еврейская должно быть, и степь, и старообрядцы с Иргиза, и немецкие наборы, и... Большая Московская гостиница дяди в Саратове, и татарка в Касимове, и знахарь»...

Так говорил о себе Пильняк в 1922 году в январском номере «Вестника Литературы» (№ 37 «Моя автобиография»).

Запад и Восток стояли у его колыбели.

Бурный поток революционных событий за эти восемь лет борьбы Востока с Западом захватили автора «Метели» и «Рассказа о Петре»: выходец из интеллигентской семьи попал под перекрестный огонь со-

циальных влияний и в поисках синтеза пошел по линии эклектизма. «Крови» его произведений тоже разные.

Каждый начинающий художник попадает под то или иное литературное влияние, кровно связан с тем или иным мастером, но Б. Пильняк, начавший печататься чуть ли не с 14 лет, собирает свой мед чуть ли не со всех садов российской словесности и поддается самым пестрым влияниям. Литературная корь у него затянулась в связи с ломкой быта и ломкой стиля, в связи с разложением старых форм жизни и литературы.

Сам Пильняк оправдывает свое эпитонство в предисловии к пестрой, несладко скроенной и не крепко сшитой из прежних лоскутков, — книге «Машины и волки» (1925 г.). «Соборность нашего труда необходима (и была и есть и будет). Я вышел из Белого и Бунина, многие делают лучше меня, и я считаю себя в праве брать это лучшее или такое, что я могу сделать лучше» (стр. 6).

Но не о соборности, не о преемственности творчества приходится говорить, а о лерепевах и заимствовании — и у Бунина, и у Гоголя, и у Белого, и у Замятина, и у Хлебникова, и у Елены Гуро. Не о соборности приходится говорить, а о грубом эклектизме: ибо, что может быть общего между Буниным и Еленой Гуро, между Бельм и Замятиным. Эти противоестественные сочетания разных приемов и стилей навевают на читателя сон Татьяны.

За дверью крик и звон стакана
Как на больших похоронах,
Не видя тут ни капли толку
Глядит она тихонько в щелку
И что же!... видит за столом
Сидят чудовища кругом
Один в рогах с собачьей мордой,
Другой с петушьей головой,
Здесь ведьма с козьей бородой,
Там карла с хвостиком, а вот
Полу-журавль и полу-кот...

Бунин, Белый, Замятин, футуристы — разные ступени в творчестве Пильняка.. Но когда Б. Пильняк пытается создать крупную вещь, он действует по принципу: «подавай все, все пойдет в прок... Что там? Веревочка? Подавай и веревочку, и веревочка в дороге пригодится».

Он сам жалуется на себя: «мои вещи живут со мной так несуразно, что когда я начинаю писать новую вещь, старые я беру матерьялом, гублю их, чтобы новое сделать лучше». («Машина и волки», стр. 5).

Сшивая новое со старым, Пильняк сочетает несочетаемое и создает новое несравненно худшее, ибо в новом произведении у него сидят за столом полу-Бунин, полу-Белый, полу-Замятин, полу-Эренбург. Получается провинциальная пестрота стилей.

Эклектизм Пильняка принял угрожающий характер. Перед нами не просто эклектик, а эклектик по композиционным приемам, по идеологии, по языку.

Фоном для большинства своих произведений художник берет Метель. После «снежной маски» А. Блока, после «Клубка метелей» Андрея

Белого это уже не ново, конечно... Но еще до Блока и Белого, Пушкин, Гоголь, Толстой и Достоевский писали о метели, «завирюхе», ведь нашей стране пришлось идти к своей звезде через бури и снега. И каждый из этих великих мастеров увековечил по своему ту метель, которую раньше их увековечил народ в своих песнях, играх, плясках.

Но у Пильняка пока идет соби́рание уже готовых образов, он их суммирует и подчеркивает, у него метель написана курсивом. Но самый облик метели взят у других.

Прислушайтесь к его теперешней песни метели.

Метель, Сосны. Поляна. Страхи. —

Шоояя, шо-ояя, шооояя...

Гвиууу, гаауу, гвиуууу, гвиууууу, гааууу...

И:

Гла-вбумм.

Гла-вбулмм!!

Гу-вуз! Гуу-вууз!..

Шоооя, гвиуу, гаауу...

Гла-вбуммм!! (Гольный год, стр. 14).

Здесь инструментовка заимствована у футуристки Елены Гуро, а от себя автор добавил «Гувуз и Главбуу».

Читайте во втором сборнике «Пересвет» (стр. 17 — 16) рассказ его же «Метель», где на фоне метели разворачивается трагедия дьякона, укравшегося в бане, как в скиту, от ненавистной ему обывательщины. Василия Фивейского, маску идюота и завывание метели с ее припевом «их двое, их двое» невольно вспоминаете вы, читая рассказ, навеянный Леонидом Андреевым.

И мартовские, и октябрьские метели, символические метели написаны: то на мотив «Буря мглою небо кроет», то на мотив Леонида Андреевской метели.

От основного тона перейдите к замыслам художника, и в каждом вы услышите отзвук или перепев.

Роман Анны, ушедшей от мужа к Андрею в рассказе «Ветер перед мартом», разговоры брошенного ребенка с отцом, посещение матерью ребенка и даже идея рассказа «мне отмщение и Аз воздам» — все это очень короткий пересказ толстовского романа «Анна Каренина».

Алена из рассказа «Смертельное манит» напоминает «Аграфену» Бориса Зайцева. Рассказ «Тысячу лет» напоминает миниатюру Чехова «Студент».

Утонувшие в снегах, истлевающие дворянские усадьбы с полумертвыми обитателями напоминают Бунина, хотя и не по бунински, без бунинского мастерства и, к счастью, без его барского брюзжания.

Любит рисовать Пильняк князей на фоне революционной метели... только все они у него как то похожи на ряженных... как заведенные повторяют все эти Вильневы, Ордынины монотонно: «скорбь», «мне скорбно», «мне одиноко».

Живут они в барском доме, дом всегда с колоннами, всегда выкрашен в охру... Не слишком ли много скорби, не слишком ли много сخرы?..

Что такое конец романа «Гольный год»? — Перепечатка свадебных песен и обрядов, давно известных нам. И сам Борис Пильняк пишет заглавие: «Триптих третий (матерьял в сущности) «Наговоры».

«Два рассказа» он же заканчивает словами: «комментировать в сущности нечего. Все Сентишвы в революцию выслены: Я позволю себе привести лишь те заметки, которые я внес в свой блок-нот, осматривая коммуны «Труд» — при чем оставлю их в том порядке, как они записывались».

Далее следует скучная выписка из блок-нота и занимает 2 страницы.

Вместо того, чтобы оставить свои записки, блок-ноты, мысли при себе для исследователей формальной школы, которые через 50 лет придут и разберут их, автор все сшивает вместе, и переработанный матерьял и сырье.

Как эклектик, создает он и композицию своих произведений. Приведу один пример, но пример весьма характерный.

В 1920 г., изд. «Звенья» выпустило книжку Пильняка «Былье». Через 2 года автор в издательстве Гржебина почти повторил ту же книгу, добавил несколько новых очерков, изменил название нескольких рассказов и самой книги «Смертельное манит». Почти одновременно выходит и новый нашумевший роман «Гольный год» — и что же?

$\frac{3}{4}$ те же рассказы из книги «Былье» и «Смертельное манит» вшиты в этот разноцветный роман.

«Кольмень-город» из «Былья» превращен в «Ордынь-город». Рассказ из «Былья» «у Николя, что на белых колодезях», по частям вошел в роман, при чем поп Иван, беседующий с Андреем, обращен в знахаря Егора, у которого дочь Арина. В главе «Глазами Андрея» вы узнаете старых знакомых. Затем в главах — «Глазами Натальи», «Глазами Ирины» повторяются рассказы «Полынь», «Ирина». Роман «Гольный год» был закончен в 1920 году в Коломне. Но вот прошло 5 лет. Б. Пильняк порвал с Коломной, он живет в столицах мира, он стал мэтром, у него подражатели... И, вот, он заканчивает свой новый роман «Машины и волки». На последней странице его под текстом мы читаем:

«Коломна-Никола на Посадях,
Лондон — 20. Handel-Mansious,
Handel-str.

Семеновская сторожка в Кадомском лесничестве.
10 марта 1923 г. — 2 июня 1924 года.

И что же? Все то же нерешивание из мелких старых вещей новой крупной, попытка из рассказов и очерков сделать роман, стремление соединить две основные темы: тему о зверином, волчьем быте древнего нашего Востока с темой о машинном европейском Западе, при чем с кем художник: с инженером Форстом, с покоренной стихией или с дремучей Марьей-табунницей, с мужичкой стихией, с машинами или волками — никто из читателей не разберет. Если «Гольный год» можно дочитать до конца, то роман «Машины и волки» с его надоедливими повторениями, нет сил дочитать до половины.

И снова художник, перефасонивший свой «Голый год», выступает с объяснениями или, вернее, оправданиями:

«Я виновен перед читателями: мои рассказы и повести печатались и так и сяк, отрывки рассказов являлись главами повестей, повести рассыпались в рассказы — этому причин много и первая — наше российское половодье и мое половодье, когда каждый день надо закраивать наново, теплушку с мукой менять на письменный стол, стол на сенокосные рассветы, перо на лопату, тогда рукописи терялись, путались, было совершенно неизвестно, где оны и где они будут напечатаны, а напечатанные — дошли ли до читателей? Тогда надо было все переделывать. Но теперь половодье прошло. Собирая рукописи, подбирая их, перечитывая, я остро понял две вещи: то, что все написанное мною и собранное здесь — уже история, уже ушедшее, и то, что герои этих трех книг один и тот же — я, моя жизнь, мои мысли и дела. И если через тридцать, сорок лет новое поколение прочтет и задержит свои мысли на этих книгах, увидит и почувст живую человеческую кровь живого человека в годы прекрасных российских гроз и половодий, улыбнется моим бредням и оправдает мою романтику, романтику «блаженного», посетившего «сей мир в его минуты роковые» — я оправдываю мой труд и эти книги, к которым я никогда больше не вернусь».

(Б. Пильняк. «Голый год» роман т. I, изд. автора. Предисловие). Это хорошо, что с прекращением половодья Пильняк обещает никогда не возвращаться к своим книгам. Возврат к пережитому грозит художнику гибелью, ибо прежде в творчестве Пильняка с его перефасониванием старых вещей не должно повторяться. Оно уже отошло в историю.

Борис Пильняк конечно прав, главный герой всех его произведений один и тот же, — он сам, его жизнь, его мысли и дела. Мысли Пильняка легли в основу его идеологии, и эта идеология также оказалась сплошной эклектикой.

Художник из Коломны в своем автобиографическом очерке «Три брата» выступает, как анархист, «определяющий себя шутливо, полувсерьез, как большевик, но не коммунист».

В идеологии этого бытописателя революции, вернее бытописателя обывательщины при революции, вошло немного от народников, немного от анархистов, немного от «большевиков, но не коммунистов», и очень много от обитателя Колымень-города с его любовью к славянофильству, с его психологией *мещанина*, с его идеологической *мещанной*. Для художника из Коломны, как для Анны («Ветер перед мартом») «подлинная жизнь — обывательская жизнь».

«Этих глав писание — *обывательское*» — пишет он на стр. 87 романа... Только ли *этих глав?*

По-обывательски написан и образ Петра Великого, мозаично склеенный из мелочей. Вместо Петра Великого вышел «Пётра». «Медный всадник» одним ударом Пильняка сброшен с коня, и конь мчится на Восток в царство касимовских татар... И несется во след этому коню старинная музыка. Егор Ордынин из романа «Голый год», подражая герою Достоевского, ипрает Интернационал, в который гнусно пошлешим мотивчиком вплетается «Эберхард унд Кунигунда». Мы не со-

гласны с утверждением Л. Троцкого, что Пильняк пишет «*черным по белому*». Это остроумно, но не верно... Пильняк борется с черным, с обывательским и пытается его преодолеть.

Не все обстоит благополучно и с «оригинальным языком» Пильняка, хотя и любит он образы народной речи и говорит о себе: «Слова автору, мне — как монета нумизмату».

«Если искусство все, что я взял из жизни и слил в слова, *как это есть для меня*, то каждый рассказ, всегда бесконечен, как беспредельна жизнь», — пишет вук бабушки Анны из немецкой колонии.

И вот, полюбуйтесь этим слиянием слов:

«Она с утра до ночи, сходит с ума о грибах».

«В полдень мы состоаемся в количестве белых».

«Простой русский крестьянин *огорожанившийся и этим погибший*».

Молодой художник любит щеголять своим руссизмом, и он пишет в рассказе «Смертельное манит» — «кто-то *кукарековал*»:

Бабушка, милая бабушка Анна, возившая своего внучка в займиш-тэ (сиречь займище), научила его *слышать слова на свой лад*.

Некоторые наивные люди стиль молодого автора принимают за смелое новаторство, за метельный стиль, за модернизованное косноязычие, но для внимательного читателя ясно: Б. Пильняк не чувствует, не слышит уклонов и изгибов русского языка с его чарами и с его тайнами. И когда вы с величайшим напряжением читаете его бесконечные растрепанные периоды, вы невольно думаете: как это далеко от Гоголя, который так мастерски владел музыкой русской речи, поэзией звуков.

В моих блок-нотах собрано много «горьких миндалин», но я пишу не о мелочах, а о смертных грехах писателя, от которых ему надо избавиться. Я указываю на них, ибо знаю: кому много дано, с того много и взыщется.

А Борису Пильняку несомненно много дано, и он сможет внести в русскую литературу ценный вклад.

Это художник с большим темпераментом, с жадным интересом к жизни, к ее вихревому движению. Он всматривается в поток революционных событий. У него нет бытобоязни. Он первый распечатал быт уходящий, разлагающийся и быт возникающий. Он показал неисчерпаемые богатства этого быта со всей его чересполосицей и пестротой.

В «Вестнике Литературы» писали о его «мягком юморе». Какой тут мягкий юмор! С мрачным сарказмом пишет он в стиле Гойи и Бокса нечеловеческие облики, и надо отдать ему справедливость: он имеет смелость открыто презирать то, что достойно презрения, он умеет порой, преодолевая обывательщину, нанести ей смертельный удар, он умеет поразить в самое сердце мнимую революционность, он умеет не бояться цовой жизни.

Есть и своя тема, органически присущая этому писателю с резко выраженным мужским началом: это тема о *святости рода, рождении*, которую можно бы было проследить через все его творчество, начиная с очерка «Над оврагом» (целая жизнь) и кончая рассказом «Снега».

В этом преклонении перед творческим началом, перед новой возникающей жизнью индивида естествен переход к признанию новой жизни в области *социальных* отношений, возникающей в муках родов.

Можно надеяться, что похвалы усердных друзей не помешают Б. Пильняку идти вперед, преодолевая эклектику, идти к изображению нашего мира «в его минуты роковые». Эклектика была характерна для всей нашей молодой литературы эпохи военного коммунизма, но сейчас проблема синтеза, проблема большого стиля эпохи стоит перед каждым художником и, конечно, Борис Пильняк это знает.

Все, что написал этот художник до сих пор, это только предисловие, только вступительная глава, только присказка. Сказка еще впереди. Его последние произведения, напечатанные в 4, 5 сборниках «Круга» говорят о том, что художник начинает серьезно работать над материалом и вновь завоевывать своего читателя, которого почти потерял. Он понемногу освобождается от литературщины, которая его губила и от провинциальщины с ее пестротой, от кричащего сочетания Коломны с Лондоном.

ЧТО ЧИТАТЬ?

Произведения автора.

- «С последним парходом». К-во «Творчество». (Дешевая библиотека). М. 1916.
 «Билье». Рассказы. Изд. «Кооперативное издательск. т-во «Звенья». М. 1919, изд. «Библиофиль». Ревель, 1922.
 «Голой год». Роман. Изд. 3, Гржебина, 1922. М. Изд. 2-е «Круг». М. 1923.
 «Иван да — Марья». Изд. 3, Гржебина, 1923. Берлин.
 «Метелинка». 1922. Изд. «Огоньки». Берлин.
 «Повесть петербургская». 1922. Изд. «Геликон». Берлин.
 «Смертельное манит». Изд. 3, Гржебина, 1922. М.
 «Никола на-Посадьях». «Круг». М. 1923.
 «Простые рассказы». Изд. «Время». Пгб, 1923.
 «Повести о черном хлебе». М. Изд. «Круг», 1923.
 «Английские рассказы». М. Изд. «Круг», 1924.
 «Голой год», т. I «Рассказы», т. II «Повести», т. III — изд. автора, 1924.
 «Машины и волки». Госиздат, 1925. Ленинград.

БИОГРАФИЯ.

Бор. Пильняк. Автобиография «Литературная Россия». Сборник современной русской прозы под ред. Лидина, стр. 257 — 259. Изд. «Новые веки». М. 1924.

Бор. Пильняк. «Отрывки из дневника». — Писатели об искусстве и о себе. Сборник статей, № 1, «Круг». Москва — Ленинград, 1924.

КРИТИКА.

Львов-Рогачевский. Б. Пильняк, «Московский понедельник», 7 авг. 22 г.
 В. Правдуха. «Литература о революции и революционная литература», из книги «Литературная современность» Гиз. Москва, стр. 147.

Л. Троцкий. Литература и революция. — Литературные попутчики революции, стр. 55 — 65 (Б. Пильняк) — «Красная Новь» М. 1923.

Воронский. «На стыке» — литературные силуэты, стр. 111 — 139. (Б. Пильняк) — Госиздат. Москва — Петроград, 1923.

П. Коган. Литература этих лет. Глава седьмая, стр. 98.

Писатели-современники. Пособие для лабораторных занятий в школе и для самообразования, под ред. Голубкова. Б. Пильняк, стр. 25 — 36.

ГЛАВА XVIII.

Всеволод Иванов.

Бескрайная Сибирь, мужицкая стихия родили творчество Всеволода Иванова, этого художника, чуждого пильняковской литературы и эклектики.

В. Иванов, сын прискокового рабочего, родился в селе Лебяжье Семипалатинской волости. Он, по его словам «с 14 лет, начал шиться». Шесть лет был типографским рабочим (1912 — 1918), летом ездил с цирком, был «факиром и дервишем», шапоглотателем, клоуном, и куплетистом. 1-й рассказ написал в 1916 г. и поместил в газете Приишимье. В том же году завязал переписку с Горьким. Письмо Горького привело на него огромное впечатление. Горький советовал ему учиться. Горький поместил два его рассказа в сборнике пролетарских писателей¹⁾. Он бросил писать и два года с жадностью поглощал книги. Затем его захватила революция. Он защищал Омск с Красной Армией. Близко узнал партизанщину. В 1920 г. Горький помог ему перебраться из Сибири в Петербург. В. Иванов стал писать с жадностью изголодавшегося по литературе человека.

В. Иванов, прошел Россию от моря и до моря, от тайги до Петербурга, от Петербурга до Владивостока. Любовно встреченный и поддержанный Максимом Горьким, он пришел в большую литературу, а не в тесную и душную часовенку, пришел не для того, чтобы перелезть и повторять, а, чтобы *продолжать дело жизни*, и говорить как раз о том, о чем молчат теперь старые мастера, и говорить по новому и по своему.

Он запел без ущемленности и надрыва, без шипящей злобы и без официального восторга о том огромном, что переживает наша первобытно-стихийная, бескрайняя страна.

Созданный огнем и бурей современности и «цветными ветрами» Сибири, этот стихийный поэт рассказывает нам о том, как преобразуется «Полая Арапия» с ее стихийными снами, богами, легендами, с ее разбойно-удальными и детски нежными песнями, с ее метелями и ветрами.

Это — первый из новых художников, сказавший о переживаемой нами революции настоящее, яркое, художественное слово, впитавшее в себя «дыханье бурно» величайшего сдвига...

Правда, и Борис Пильняк тоже пишет о революции, но его тема совершенно иная: его тема вытекает из прежних дореволюционных рассказов этого вытописателя уездной провинциальной России, он рассказывает нам о том, что случилось с «быльем», с прогнившей обывательщиной в период ломки и перестройки, и нужно отдать ему справедливость, он зорко видит всю эту гниль старого, вместе с тем с едим

¹⁾ «Дед Антон», — «По Иртышу» — Сборник пролетарских писателей под ред. М. Горького, Серебров, Чапыгина, изд. «Парус» 1917 г. «Смерть» — «Грядущее» — 4 — 6 — 1921 г. «Партизаны», «Алтайские сказки», «Броневоед № 14 — 69», «Красная новь» 1, 2, 5, 1921, 1922, «Цветные ветра», 1922 г. Петроград, изд. «Эпоха», стр. 185

и смелым сарказмом умеет отмечать в новом маленькие недостатки большого механизма, выявляя и в новом то же былье...

Борис Пильняк, все пробующий разные стили, Борис Пильняк до сих пор неовладевший неисчерпаемым богатством русского языка, всей его гибкостью и тонкостью, является типичным «литератором», художником истлевающего былья, а не революции, которая среди ужасов крушения преобращает великой Федоры.

Всегда непосредственный, чуждый литературшине, Всеволод Иванов предоставляет мертвым хоронить мертвецов и, нисколько не прикрасившая кровавой действительности, среди трупов и пожаращ видит быльные побегу могучей творческой жизни и рождение нового человека.

Есть у Всеволода Иванова небольшой рассказ «Смерть» («Грядущее» № 4—6 1921 г.). В этом рассказе говорится о преобразении дикого степного киргиза.

Аул Темербей — маленький, семь темносерых, похожих на грибы, юрт. У прикольев, полузакрыв розовыми веками глаза, дремали тонконогие жеребята. Пахло кизяком и овцами. За прикольями — степь... Темербей пошел лошадь искать, лег на холме и задремал в густых кустах картана.

И вдруг, сквозь дремоту он сперва услышал страшный звук «Дьрын! Дьрын!» а затем узидел отряд казаков на лошадях, из которых один пел «Волга матушка широка...» и ударял шашкой о ружье.

Десят знакомых атаманцев провожали двух неизвестных... Они остановились у холма, и вот, началось что-то непонятное, разбудившее на всю жизнь мирного киргиза.

Двое неизвестных, зачем-то стали рыть яму, а казаки говорили о покосах...

Высокий человек бросил лопату и все смотрел и смотрел, словно хотел улететь «глазами» в степь...

Только тогда, когда незнакомец расстреляли и бросили в могилу, едва забросав землей, и уехали, киргиз понял все.

Он бежал от степной могилы. «Он бежал и в то же время его всего охватывало ощущение чего то большого, неясного, сознание, что самое страшное начнется сейчас, что у этой могилы он похоронил прежнего давешнего, тихого, спокойного киргиза Темербея».

О превращении давешних, тихих спокойных людей, кочевников и оседлых, степных и таежных в иных людей, перед душой которых встало что-то новое и грозное, рассказывает Всеволод Иванов с великой верой в грядущего человека. И в особенности ярко и убедительно рассказал он об этом в своей повести «Хабу» (1925).

Вы видите, как в душе полу-людей, полу-зверей из Полой Арапии таит воск прошлого от лица огня.

Живут они в своих талищах, лисьих займках, в чумах, в улеях, в царстве лосей, медведей и волков, среди пчел и цветов, полны дум о хозяйстве, о покосах и пашне, об охоте, и вот налетает буря, и от поселка, от займки — одни обгорелые пни, а мужики уходят «в чернь»

В Улее был престол Зосим-Савватия Пчельника. У старосты Антона Селезнева, домовитого крепкого хозяина, шел пир... Пилю самогонку и свои мужики, и пришлые рабочие «странники», что плотничали в монастыре. Наехали милиционеры. Разбили чан самогонки... Полульный плотник Кубдя, охотившийся в праздник с берданкой на уток, убил милиционера. С такой же легкостью, как убивал уток...

И... началось!

Сперва ушли «в чернь» от грядущей кары Селезнев и Кубдя с товарищами, а потом потянулись туда после первых стычек партизанов окрестные деревни...

По узким таежным тропам, подпрыгивая на корнях, тянутся в чернь ирбитские телеги, тришпанки, коробки. Пищат ребятишки «В коробах гогочут птицы... мычат привязанные за рога к телегам коровы, и мохноногие пузатые лошаденки все тащат и тащат телеги. Поспевает земляника и пахнет ею тихо и сладостно. Качая чуть вершинами, шебуршат кедрь. А внизу на далекие версты в тропях едут люди, плачут и перекликаются на разные голоса, как птицы.

Все эти телеги тянутся туда к горсточке партизанов, где сошлись и богатейший в селе мужик — домовитый Антон Селезнев и бездомные рабочие.

«Осанка у всех партизан стала слегка сгорбленной, бросили пить, и даже Беспалых, если выпивал, то, ложасть спать, стыдливо отворачивался к стене. Никто этой перемены не замечал, все шло, как нужно. Люди сторожили, отряд становился крупнее, лишь Кубдя временами судорожно хохотал, махал руками — видимо старался отойти дальше от обступившего всех чувства связанности с землей, с ее болями и от этих пахнущих таежным дымом людей, каждый день приезжавших на телегах, верхом и в пешую на Лудяную гору»...

А потом те, кто не был убит возвращались на старое пепелище, как перелетные птицы и среди обгорелых пней начинали вновь вить свои гнезда и туго шевелился их лесной язык, но мозг начинал приывать к сторонним от хозяйства мыслям и не было давешнего человека.

В талице и лисьей займке жили мирные «землехранители». Но, вот, пришла весть, что Колчак набирает войска, что мужиков заберет в солдаты, пашню отнимут, отдадут пришлым людям, кабинетные земли перейдут киргизам.

И весь старый быт рушится и начинается новый быт.

Во Владивостоке начинается восстание... По линии железной дороги и глуже в полях и лесах — атамановцы, чехи, японцы и еще люди «незнаемых земель» жгут мужицкие деревни и топчат пашни...

К Владивостоку на помощь белым идет бронепоезд № 14—69. Если его не задержат, восстание подавят... И вот на призыв председателя партизанского штаба рыбака Вершинина двинулись к линии железной дороги Анисимовские, Соосовские волости. «Мужики, как на покосе выстроились вдоль насыпи».

Началась героическая борьба между закованным в броню чудовищем и земляными людьми. Начался страшный покос...

А потом тысячи телег тянулись «на покойные земли» и жизнь нужно было тесать, как избы, неизвестно еще когда, заново, как тесали прадеды, приехавшие сюда из пермских земель на дикую землю. Но эти мужики партизаны, побывавшие в 14 году в Германии, а теперь прошедшие через огненную купель, к опыту пермских прадедов прибавили свой выстраданный опыт.

Вместе с прилетом этих перелетных птиц мечтает и художник тесать жизнь заново, работать, творить, преобразовать дикую землю с неиссякаемой могучей энергией.

Все эти, пахнувшие кровью и хлебом и травами, люди несут в своей душе не мертвое, а живое, и душа у них не прежняя, не давешняя.

Это же необузданно-кипящее страстное, живое и *недавешнее* несет в своем стихийном обновленном сердце поэт сибирских просторов, из каждого слова которого так и прет какою-то земляною силой.

У молодого художника, которому всего 30 лет, вырезали в эти кровавые годы почти всю родню в Лебяжьем, вырезали и *белые и красные*, он сам чуть не был расстрелян на станции Тайга, он руководил работами по закапыванию 40.000 трупов белых убитых или замерзших в Новониколаевске... Это куда пострашнее Темербеевой могилы в степи! И все это мертвое научило остро ощущать всем существом своим живое.

«От всех этих проплывших мимо меня трупов, — говорил мне Всеволод Иванов, — и без того любивший жизнь, еще более возлюбил ее». Для того, чтобы так реагировать на мрачные впечатления жизни, нужна сила прежнего Максима Горького.

Своею возлюбленную жизнь молодой художник узнал в Сибири... Весь свой материал почерпнул из сибирских впечатлений.

Коренной сибиряк принес в литературу глубокое, нутряное знание, и острое ощущение Сибири. Он *открыл нам Сибирь во всей ее первобытной красочности*, во всей ее гомерической огромности и со всей ее разноязычной пестротой и таежно звериным крестьянским бытом.

О Сибири писали много... Коренные сибиряки писали этнографически, наши вольные и невольные туристы писали эмигрантски, но во всех этих рассказах о местах столь отдаленных, о чудадальной стороне не было красок и запахов Сибири, не было ощущения бескрайней, стихийной страны, страны кровавых пионов, огненных тюльпанов и голубых ирисов.

Всеволод Иванов из своего Лебяжьего, где он рос пред лицом гор и лесов, принес в себе, в своей крови, в своих образах, в размахе своего творчества, в богатстве своей красочной палитры в грубой, медвежьей дикости своего лесного языка коренное, стихийное, таежное.

Художник — поэт, весь оваянный сибирскими цветными ветрами, выступает со своими алтайскими сказками, со своими яркими, как сибирские цветы, рассказами.

И проходят перед читателем дни, пахнувшие медом и розовые, дни тугие и смолотистые, «как кедровые шишки».

«Теплые и низкие, как коровы вышали темно-зеленые избы». И уходят из этих изб в тайгу, в чернь, мужики-партизаны защищать свои «пашни, уходят лохматые, травоподобные» земляные люди.

А земля пахнет травами осенними «тонко радостно и благославно... И ветер дует синий, пахучий и непонятный... И переплетаются в цветных и пахучих рассказах звериное и человеческое, детски нелепое и древне мудрое. И кипит вокруг вас борьба жестоко-звериная, таежная, сибирская, полная легенд и сказаний, борьба величаво эпическая.

В этой борьбе принимают участие и «батыри» начинающие бой поединком, и звери, и люди, и русские «боги в тяжелых халатах», и киргизские боги степные, и Аболатская заступница, и Кайнонок — дух с Абаканских гор.

К этому таежному подходил когда-то в «Современном Мире» молодой художник Н. М. Матвеев, к этому вплотную подошел теперь и восторженный поэт Сибири Всеволод Иванов.

Не о сне несчастного Макара, на которого все шишки валяются, а о сказочной яви поет он нам, и впервые читатели почувствовали Сибирь, и впервые Сибирь дождалась своей эпопеи или, если хотите, первых песен из современной нам эпопеи.

Повествование о мужиках, прикованных думами к пашням и покосам, сплетается с гимном во славу сибирских рек, гор и лесов... Не шаги гамсуновского «Пана» древнего эллинского бога, а дыхание зеленого алтайского бога слышится во всех описаниях Всеволода Иванова.

«По желтому озеру на бревне плывет Кургамыш — зеленый бог. Лицо широкое, ласковое лицо, и глаза, как у лошади — большие. Хочет. — Гу-у... я плыву... Гу-у.

Старая, злая Туянчи — осень, у которой нос «чисто гнилой сушок», борется с зеленым богом... А он плывет, и лохматое как кедр, лицо его во все стороны поворачивается. Хохочет он радостно... Гу-у, гу-у...»

Вот этот Кургамыш *зеленый бог*, подсказал свои *зеленые* песни сибирскому поэту...

Глубокая «зеленая» тьма за окном.

И плывет по улице «зеленоватая жара».

Встают перед нами «теплые, низкие, как коряги, *темнозеленые* избы».

От солнца, от выюжного ветра бороды мужиков *желтовато-зеленые*, спутанные, как болотная тина и пахнут мужики скотом и травами. Лохматая, в *прозелень*, голова у попа Исидора, который вечно на песке среди пчел и голос у него, как у поднявшегося роя пчел, *голос «пахнувший зеленью болот»*. Идет он широко, в *темно-зеленой* расе, кочка — осокистая голова, кочки — лохматые руки, подземная вода — глаза.

Поп Исидор потерял своего *церковного* бога, он нашел своего *лесного*...

Живет в Талице *зеленобородый* старик Калистрат полный какой-то могучей земляной силы. Тоскует он по новой вере. И пахнет от него пашней и травами. И идут к нему отсюда зеленоликие, убогие и видят у него в келье образа старинных угодников с маленькими *зеленоватыми* глазами.

Любит своего Листратушку Настасья Максимовна с глазами «зеленовато-желтыми дремотными» и называет она своего милого «половинкой сердешною»...

Плывет по желтому озеру Кургамыш зеленый бог и радостно хохочет под шум кедров... своим зеленым хохотом.

Голос зеленого бога все время врывается в бурю человеческих битв.

«Травы вы травы — заросла облепеталась душа вами, и сами вы, душа моя» — прерывает художник свои рассказы. И вновь события захватывают его и вновь природа переполняет его сердце и от избытка уста говорят...

«Костры вы мои желтые, птицы перелетные — глаза; голос — ветер луговой зеленый и пахучий. У каждого сердца плакал и смеялся». Сердце художника бьется за одно с сердцем природы, как и у его земляных и лесных людей.

«Эх, вы горы, вы мои горы Тарбагатайские! Ох, брат мой, волк красношерстный. Сердце ваше целовал. Здравствуй! Здравствуй!»

Таких отвлечений много в зеленой лесной поэме сибирского поэта.

Сквозь зеленое просвечивает душа его лесных, земляных и степных людей; сквозь душу этих людей просвечивает зеленое.

Плывет по желтому озеру Кургамыш — зеленый бог.

Зеленый хохот этого зеленого бога врывается в самые слова художника поэта, слова цветные, о которых он сам говорит: «слова, мои слова, плоды мои спелые».

Зеленой, творческой силой пышет девственная земля, необузданной страстью полны все эти Калистраты, Агриппины и Настасьюшки...

От зацветающей зеленой земли не отделите зацветающих страстью лесных зеленоглазых людей.

И эту страсть умеет и любит описывать целомудренно бесстыдными словами молодой художник.

В повести «Цветные ветра» великолепно рассказывается, как к Калистрату в его келью приходит невестка, жена его сына, Фекла с желто-розовым сильным телом и пытается соблазнить его...

Но старик, полный юных сил любит свою Настасьюшку, воплощенную мечту о пашне...

Пахли травы молоком... А небо низкое густое и зеленое, как травы. В травах шумно дышали стреноженные лошади и шумно, хорошо дышали люди. Мягкие и гладкие губы у Настасьи Максимовны, мяжкие и гладкие травы. Тепла неутомимой радостью земля. К земле прижимаются люди телом гибким, плодоносным и летним.

— Листратушка! ишь... вот... ты!.. и зубами перебирала зеленую бороду, пахнущую спелыми деревьями, и зубами перебирала больно и остро — его душу...

— Листратушка!..

В повести полной мятежной, страстной любви к жизни, в центре внимания — не отдельные лица, а лики Сибири, ее природы, деревен-

ского мира, огненного восстания, воплощенные в огромные собирательные образы.

Калистрат, взыскующий новой веры, воплощение пашни, деревенского мира; «всем шаманам шаман Апо», у которого сердце бьется, как священный бубен, а бубен бьется, как священное сердце, Настасьюшка, революционер из Петербурга Никитин, с городской душой, мечтающий о заводах в Сибири, поп Исидор среди пчел и лесных богов — все это образы, воплотившие огромность Сибири.

Автору удалось показать за отдельными лицами жизни родов, племен, жизнь стихий и показал он это с эпической силой и приемами древнего эпоса. Разве не былинной, не «старинной» звучит описание Всеволодом Ивановым «байги» — ярмарки, на которую съехались на своих скрипучих телегах новоселы, стоящие за кабинетские земли и за Советскую власть и киргизы с казаками и офицерами, со своими табунами и стадами, чтобы здесь в степи после поединка двух батырей Докая и Кузьки поировать на кровавом пиру.

Ярмарка, поединок двух батырей, зловещее молчание мужиков, которое пугает шамана Апо, приезд немцев-колонистов с фурфонами за добычей, все равно чьей, — побитых русских или побитых киргизов, — все это поражает своей свежестью и силой. В этой свежести и силе слышится наша «старина».

Не помогли киргизам русские, веселые, как водка, боги, которых они выкрики по совету шамана Апо у попа Исидора, не помог и священный бубен. В кровавой битве, похожей на пьяный пир былинный, смешались крики киргизов с звериным ревом: «крой, православные».

Дымится огнем пожаров кровавая степь... «Солнце усталый борец, подходит к тайге». Ветер «в золотом бешмете несется по котловине, сонный ветер, усталый».

Разве, это не величавый эпос!?

Старинно-эпические приемы применял молодой художник и раньше.

В его повести «Бронепоезд № 14-69» описывается, как партизаны овладевают бронепоездом, приезжают во Владивосток и начинается восстание. Потянулись к городу люди лесов, равнин, гор и рек.

— Приходили в широких писовых шароварах и синих дабовых рубахах, присковые. Были у них костлявые лица, с серым, похожим на мох, волосом. И только непонятно, как неведомые руды, блестяли у них округленные, привыкшие к камню, глаза...

Проходили длиннорукие, ниже колен — до икр, рыбаки с Зейских озер. Были на них штаны из налимьих шкур и длинные, густые, как весенние травы, пахнущие рыбами, волосы.

И еще шли — закаленным, каменным шагом, пастухи, с хребта Сихоте-Алин, с китаеподобными, узкоглазыми лицами и с длинноволями прадедовскими винтовками.

Еще тонкогубые с реки Хорс, грудастые, привыкшие к морским ветрам, задыхающиеся в тростниках материка, рыбаки, с залива св. Ольги...

И еще, и еще равнинные томнолицые крестьяне с одинаково ровным, как «у усталого стада, шагом»...

Это напоминает «Песнь о Гайавате» Лонгфелло:

«Вдоль потоков по равнинам
 «Шли вожди от всех народов:
 «Шли Поктосы и Команчи,
 «Шли Шапоны и Омоги,
 «Шли Гуроны и Мэндены
 «Делаверы и Моноки,
 «Черноногие и Поны,
 «Одтибвен и Дакоты —
 «Шли к горам большой равнины,
 «Пред лицо Владыки жизни».

В этом шестии племен, лица вождей обрисованы немногими чертами, но эти лица не похожи одно на другое и надолго запоминаются.

Крепкий мужик Антон Селезнев уносит из деревни в чернь свою хозяйственность и домовитость, и выбранный в начальники отряда, распоряжается деловито и спокойно, ничему не удивляясь. Он делен и в своем праздновании «престола», и в своем смертном бое.

Никита Вершинин, руководивший партизанами при осаде бронепоезда, «был рыбак больших поколений». Тосковал он без моря и жизнь была для него вода, а пять пальцев — мелкие ячейки сети: все что нибудь да попадет. Баба попалась жирная и мягкая, как налим. Детей она принесла пятерых из года в год, пять осеней — когда шла сельдь и не потому ли ребятки росли светловолосыми — среброчешуйниками. В рыбалках ему везло, на весь округ шел слух про его «вершининское счастье». И когда волюсть решила итти на японцев — председателем революционного штаба назначили Вершинина.

Когда партизаны шли на последний приступ, Вершинин снял сапоги и шел босиком... Васька Окуроч, приисковый рабочий, восторженно глядел на него и кричал: — А ты, Никита Егорыч — Еруслан!..

Председатель ревкома во Владивостоке, руководитель восстания Пеклеванов, маленький «вснуцатый человек, в черепаховых очках, очинял карандаш. На стеклах очков остро, как лезвие ножичка, играло солнце, будто очиняло глаза; и они блестели по новому».

С этим «предыдущим человеком», смутно, неясно улыбающимся сквозь очки, беседует партизан Знобов.

— А вы на японца-то прокламацию пустите. Чтобы ему сердце-то насквозь прожечь... —

У Пеклеванова была впалая грудь и говорил он слабым голосом. Когда понадобилось ему итти из дома на дело, грозившее смертью, жена пыталась не пустить его... Плача, умоляла: «На смерть, ведь, не пушу».

Пеклеванов пригладил низенькие, жидкие волосенки.

— Придется...

Пошарив в карманах коротенького пиджака и, криво улыбаясь, стал влезать на подоконник...

Как не похож на этого «предыдущего человека», рассылающего приказы, мужик-партизан Знобов, говорящий о себе: «тело у меня, как земля — не слухат человеческого говору. Свое преть».

В повести «Цветные ветра» — представители двух социальных групп, два вождя.

Один — пришлый, красногвардеец, «большак» из Петербурга, с городской заводской душой. Когда этот жмурый человек нашел в цветущей тайге куски каменного угля, он просиял.. Этот железный человек слепо верит в силу дисциплины, в силу приказа, он не хочет слушать и он не слышит, чем живет душа окружающих земляных людей.

Душу этих людей воплощает друтой вождь, былинный Калистрат, этот «батырь» деревенского мира. Он впитал «старину» предков, душу своего «мира».

Когда мир начинает восстание, и он идет с миром. Он ищет новой веры, он ненавидит убийство, он думает, что Никитин мертв и собирает мертвое, но когда после поединка на ярмарке Кузька был убит, и тысячи мужиков кровавым разливом двигались на киргизов, мирный, кроткий Калистрат несется по багровой и знойной степи на коне, как «батырь» вместе с горячим ветром.

Он убивал без счета, он встал за кабинетские земли, он поднял 16 волостей, а когда одна волость не захотела примкнуть к Советской России он, прежде мирный и религиозный, приказал всех расстрелять...

Никитин возмущается:

— Прошу слова! Не уполномочивал!

Закричали со двора мужики:

— Обождь, Микитин, обождь! Дай Листратычу!

— Дуй, Листратыч, правильна!

Широкий, как стол, тулуп. Варежник пурговый, мокрый, борода синяя оттаивает — каплет.

— Усех делегатов расстреляли — не дерзай, коли мир идет!

— Пра — авильна!

Мир и пашня — вот чьими приказами живет Калистрат, неотделимый от мира. Здесь — основа его религии.

А когда стали таять снега и рождалась розовая земля, телесного цвета, пухлые, как младенцы, бежали на облака горы, когда стали кричать над тайгой с юга возвращавшиеся птицы и малиновые летели с юга утки, и у Калистрата «оголилась» душа, распустилось сердце, как весной снега, и стал он проситься у мира.

— Не пускайте, товарищи, бегство — приказывал Никитин...

Мир не пускал, ревел, не соглашался... Этак мы все сбежим.

А Калистрат твердил одно: надо человека миру, надо и пашне человека.

Медведь из берлоги выехал. На мохнатой шерсти — хвоя. Ревет — скалы гнутые.

Сердце из берлоги вышло. Тело мягкое, теплое поддающееся проснулось. Земля оно, пашня.

И победила пашня!

Победили законы земляные... Отпустил мир своего Калистрата:

— Сей!

Все лица разные и во всех наше широкое, бескрайное, родное... И наиболее выпуклы, красочны, стихийно-могучи лица земляных людей.

Рядом с этими лицами мелькают иные — интернациональные. Тут и венгерец Шлоссер и серб Микеш и китаец Син-Бин-У. Хотя все они

схематичны и едва намечены, но каждый *со своим*, живым акцентом. Этот акцент — не только в слове и жесте, но и в действии.

Рассказ о том, как китаец Син-Бин-У лег поперек рельс, рядом с Васьюкой Окурком, чтобы остановить бронепоезд № 14-69, лег потому, что «сыкнуучна-а! Васикья» и остался один и погиб, когда Васья не выдержал ожидания и сполз с насыпи, несколькими штрихами обрисовывает этого партизана...

Лица офицеров также очерчены двумя тремя чертами, но запоминаются надолго и очерчены без обычной трафаретности, безвкусной прокламационности.

Описания боев как-то по новому необычно яркие и поэтичны, в особенности гибель партизанов и Селезнева, последний приступ на бронепоезд, битва киргизов и мятежников в «Цветных ветрах».

Вечно-живая стихия приходит, врывается в эту кровавую распрю людей и подчеркивает ее жестокий трагизм и показывает всюду лицо владыки жизни...

Всеволод Иванов умеет остро и неожиданно ранить вашу душу, как будто вскользь брошенным штрихом, точно и не он сказал, а сама природа вскользь обмолвилась словечком.

В деревне только что пронеслась буря. На улицах валяются трупы японцев и мужиков. Мужики спокойно запрягают телеги и собирают свой скарб — только беленькая собаченка, сошедшая с ума, все прычет среди трупов...

Бронепоезд № 14 подошел к вокзалу... Провода были перерезаны... На вокзале смятенье... Ведут офицеров в погреб... Валяется труп генерала, мимо которого идут, не замечая... Крики, выстрелы, визг женщины, стон раненого...

«Канарейка в клетке раскатило насвистывала».

Обилие кричаще ярких красок, пряных запахов и резких звуков сообщает картинам сибирского поэта-художника, библейски-праздничную пышность «Песни песней» Соломона.

Он еще не научился экономить свои изобразительные средства и расходует их с расточительной щедростью. От этой пьянящей роскоши начинает кружиться голова.

С такой же расточительностью Всеволод Иванов относится к своему словесному материалу. Он перегружает свою речь местными, колоритными, пахучими словами, и иногда этих слов так много, что речь становится непонятной.

«У пришиба яра бомы прервали дорогу и к утесу был приделан висячий, балконом плетеный, мост. Матёра рвались на бом, а ниже в камнях билась, как в падучей, белая пена стрижки потока».

К этим нескольким строкам четыре выписки.

Но все эти недостатки происходят не от нищеты, а от богатства изобразительных средств, от богатства красок, образов, первобытно-прекрасных слов, еще не утративших своего поэтического значения. Жаль, что к этим словам примешиваются грубо натуралистические словечки, без которых вполне можно обойтись. Жаль, что В. Иванов лишен чувства меры и так перегружает цветными словами свою повесть,

что невольно хочешь ему сказать, словами гоголевского Т. Бульбы: «У, какой же пышный».

Нам приходилось слышать голоса читателей, которые предсказывают, что молодой художник быстро исчерпает запас своих наблюдений, что, в сущности, он уже повторяется. «Цветные ветра» это те же «Партизаны», а «Партизаны» это тот же «Бронепоезд», «Голубые пески» и т. д.

«Я едва дочитал «Цветные ветра» до половины и дальше не мог читать, так все однообразно», — говорил мне один из читателей, лишенных поэтического чутья. Единство приемов, стиль художника, он принял за однообразие.

Смешно говорить об однообразии и повторениях художника, который растет на наших глазах. Сравните его первые эпюды «По Иртышу», «Дед Антон» с его повестью-эпосом «Цветные ветра» — «Цветные ветра» с глубокой, хорошо задуманной и прочно построенной повестью «Хабу» и вы будете поражены быстрым расцветом таланта. Незаконченные, недодуманные первые очерки — это лишь эскизы к большей картине. Правда, указанные повести затрагивают одну и ту же тему о восставшей мужицкой Сибири, но «Партизаны», «Бронепоезд 14-69», «Цветные ветра», «Голубые пески» — это главы одной эпопеи.

Все эти повести нужны, прежде всего, самому художнику, который хочет уяснить себе мужицкую таежную Сибирь, понять с помощью творческой интуиции, а не готовой директивы, которая заменяет душу многочисленным паровым дымлятам. Возврат все к той же теме был и у Лермонтова, и у Толстого. Но в повести «Хабу» (1925) художник затронул новую тему о культурном строительстве и дал две интереснейших фигуры: еврея-строителя и тунгуса-охотника.

В «чудесных похождениях портного Ивана Фокина» заметно влияние Замятина и Леонова, искание новой формы, нового стиля. Но в литературу В. Иванов войдет, как поэт партизанщины, поэт Сибири. Впервые чувства, настроения, думы, религия, характер сибирского мужика новосела выступают перед нами с необычной выпуклостью.

«Никто не знает мужика», — говорит один из героев Всеволода Иванова, но художник из Лебяжьего хочет знать, хочет понять эту тысячелетнюю загадку и момент восстания приближает его к этому пониманию.

Кубля-плотник «временами старался отойти от обступавшего всех чувства связанности с землей, с ее болями», художник оказался в положении Кубды, да и один из художников? Диктатура пашины ворвалась в стройную систему Пеклевановых и Никитиных.

Вопрос о мужике еще далеко не ясен не одному только Всеволоду Иванову. И еще много придется поработать художнику по собиранию, осознанию живого, подлинного материала. И много еще пройдет времени прежде, чем он скажет уверенно и покажет, что он знает мужика. То, что писал М. Горький о мужиках, то, что пишут лучшие из пролетарских беллетристов, о суевериях, о мелкобуржуазной сущности, о жалости мужиков, съедающих город, все это далеко не исчерпывает тему о мужиках.

Всеволод Иванов начал на *месте* свою работу, начал с изучения, а не с готового вывода. Работа Михаила Волкова, Жукова не бесполезна: их рассказы, отличающие суеверие и жадность мелкобуржуазного крестьянства с точки зрения сознательного пролетария, носят культурно-просветительный характер. Всеволод Иванов, бывший сибирский печатник, разрешает задачу не культуртрегера, а художника, он вступает в большую литературу с новым материалом и новыми приемами.

Подобно тому, как Г. И. Успенский в 60-е годы, в эпоху «великих реформ» помогал осознать новый быт России переходного времени, так Всеволод Иванов в годы величайшей революции вплотную подошел к неисчерпаемым и совершенно еще не затронутым богатствам нового быта. Но Г. И. Успенский народник — аскет обрел себя на подвиг чернорабочего публициста, отказавшись от «изящной словесности», Всеволод Иванов совершенно чужд аскетизму, он умеет новый быт облечь в светлую ризу художественного вымысла, пользуясь всем богатством своих изобретательных средств, всем ростом своего художественного дарования и своей творческой интуиции. Он помогает нам глубже и полнее не только узнать, но и *почувствовать* мужика, неотделимого от *цветных ветров*, мужика и с его *земледельческой* мыслью, и его поздней земледельческого труда, с его земледельчески стихийным преклонением перед Абалатскою заступницей.

Он близко подошел к Г. И. Успенскому в своем изображении коллективной мужицкой психологии, пропитанной ароматами зеленых трав. Но подошел не к *народнику* Успенскому, а к Успенскому — предтече марксистов, который положил в основание своего анализа крестьянской жизни земледельческий труд, его специальные свойства и влияние его на крестьянина, неразрывно с ним связанного, при чем корнем этих влияний он признал природу с ее засухами, ветрами, дождями и не осознанными и не покоренными силами, с ее милостивыми заступниками и грозными громовержцами. Эта природа учит крестьянина во «Власти земли» признавать бесконтрольную, своеобразную капризно-прихотливую и бездушно жестокую силу.

«Для меня стало совершенно ясным, что творчество в земледельческом труде, поэзия его, его многосторонность составляют для громадного большинства нашего крестьянства *жизненный интерес, источник работы мысли, источник взглядов на все окружающее* его, источник едва ли даже не всех его отношений частных и общественных» (т. 2 стр. 543).

Это открытие разрушало стройную народническую схему, это открытие приветствовал отец марксизма в России, Плеханов. То, что доказывал Г. И. Успенский *аналитически*, то теперь показал Всеволод Иванов *синтетически*... Он показал это в атмосфере бури и крушения старого.

Он не задается вопросом, каким *должен* быть крестьянин, он изображает нам его таким, *каков он сложился исторически*, в определенных формах крестьянского труда и каким он рисуется ему в момент революционной борьбы, когда мужик прет против японца, киртиза, Колчака, против всякого, кто грозит его пашне.

Сейчас наступает для мужицкой Сибири, для деревенской России интереснейший момент и Всеволод Иванов является начинателем художником в этом изображении революционной и послереволюционной деревни.

Всеволоду Иванову нечего бояться повторений, если он будет работать над собой, если будет продолжать свое изучение новой России не варясь в собственном соку, не в четырех стенах, не в коробке для консервов, а в просторах зеленого мира, питаясь соками нового быта.

Ему нечего бояться повторений, ибо он пишет не иллюстрации к передовицам, пишет не беллетристические стекловицы, а дает живое изображение многогранной, многокрасочной и многозвучной жизни.

Без заранее обдуманного намерения подошел этот внутренне свободный художник к шествию разноязычных племен и разноликих групп в годину исторического поворота.

Рисует ли он революционерка-китайца Син-Бин-У с узенькими, как семечки дыни, разрезами глаз или белогвардейского офицера Обода, из Барнаульского уезда, который в бронепоезде вспоминает о покосах и держит у себя маленького щенка — все-таки живность! — рисует ли он еврея-коммуниста Лейзерава или старого охотника-тунгуса, прозванного Нямням — он, как художник, всегда чужд тенденции, всегда объективен, всегда во всей правде воспроизводит возлюбленную жизнь. В этом его отличие от нуднообразных бесчисленных грошиков. Объективность не мешает ему быть художником, охваченным огнем революционного настроения... Благодаря объективности, это настроение вас захватывает мощной своей правдой...

Не окурковская уездная Россия, а Полая Арапия, с ее наивными легендами о войне Колчака с «Царницей Коммунией» встает перед нами в произведениях Всеволода Иванова.

И каждым своим новым обветренным слесом, он зовет нас к неиссякаемой вере в жизнь, в победу лучшего, в победу революционной творческой энергии и каждым смеющимся словом своим зовет от унылого ожидания к творческой энергии. Нужен человек миру, нужен и пашне человек, нужен и человеку человек.

В. Иванов продолжает дело пражного Максима Горького и щедро кропит тяжкие раны усталых в боях людей не мертвой, а живой водой.

Пусть улыбнутся цветным ветрам!

Образы этого поэта пронеслись перед весенне оголенной душой нового человека с весенне журавлиным призывным кликом.

Вдохновенную любовь, внутреннюю свободу, стихийную силу и бодрость принес из Сибири этот поэт зеленых просторов... Пришедший из самых недр кипящей жизни, художник поет вместе со своими стихийными земляными людьми

«Я рассею грусть тоску по зеленому лужку.
— Уродись моя тоска мягкой травкой муравой!
Ты не сохни, ты не блекни —
Цветами расцвети!»

Не идеологию, а бодрость и силу берет он у этих людей.

Злая туяичи Осень, у которой нос — чисто гнилой сучек, сеет вокруг холод, смерть и гниль, но плывет по желтому озеру Кургамыш зеленый бог, под шум вечно зеленых кедров... Он сеет солнечные улыбки, он пожнет радость жизни... Ведь он знает, что победит зеленое, живое, творческое, неумирающее... Знает и радостно хохочет своим зеленым весенним хохотом... Этим зеленым хохотом он заразил и Всеволода Иванова, этим же хохотом заражает теперь своих читателей новый большой художник.

ЧТО ЧИТАТЬ?

Произведения автора.

- «Рогульки». Первая книжка рассказов, изд. автором. Тайга, 1919.
 «Партизаны». Повесть. 1-е изд. «Космист», Петроград, 1921. 2-е и 3-е в изд. «Красная Новь», 1922 и 24 г.г. 4-е изд. в изд. «Уралгосиздата». Екатеринбург, 1924.
 «Бронепоезд № 14-69». Повесть. Два изд. 1922 и 23 г.г. «Красная Новь». Москва.
 «Цветные ветра». Повесть. Изд. «Эпоха», Петроград, 1922,— то же, — Книгоиздательство писателей в Берлине.
 «Седьмой берег». Рассказы. 1-е и 2-е изд. «Круг», «Геликон» 23 Берлин.
 «Голубые пески». Роман. Изд. «Круг». 23. Москва и Книгоиздательство писателей. Берлин 23 г.
 «Лога». Рассказы. Изд. «Эпоха». ПТБ 1922.
 «Возвращение Будды». Повесть. Книгоизд. писателей в Берлине 1923.
 «Возвращение Будды». Рассказы. Т. II. Изд. Мосполиграф. 1924.
 «Сопки». Партизанские повести, Госизд, 1923, М. 2-е изд. Мосполиграф, 1924.
 «Хабу». Повесть. Изд. «Московский Рабочий», 1925.
 «Чудесные похождения портного Фокина». Госизд. Ленинград, 1925.

БИОГРАФИЯ.

Вс. Иванов. Автобиография. Книга для чтения по Новейшей русской литературе, сост. В. Львов-Рогачевский, стр. 239 — 241. «Прибой», 1924.

ПИСАТЕЛИ О СЕБЕ.

- Всев. Иванов. Рассказ о себе — книга для чтения В. Львова-Рогачевского. «Прибой». 1924 г., стр. 250 — 253.
 Всев. Иванов. О себе как об искусстве. Писатели об искусстве и о себе, «Круг». Москва — Ленинград, 1924. стр. 55 — 65.

КРИТИКА

- Львов-Рогачевский. Новый Горький (Всеволод Иванов) — Современник, кн. I, 1922 г. Московский инст. журналистики.
 Воронский. Литературные силуэты, Всеволод Иванов, стр. 79 — 111. Гос. изд. 1923. Москва — Петроград.
 Троцкий. Литература и революция. Литературные попутчики революции (Сералионовы братья — Всеволод Иванов), стр. 50, изд. «Красная Новь», М. 1923 г.
 Писатели-современники. Пособие под ред. Голубкова «Вс. Иванов», стр. 15 — 25. Госиздат, 1925. Москва — Ленинград.

ГЛАВА XIX.

Л. Сейфуллина.

Если Всеволод Иванов — поэт Сибири, то Сейфуллина — бытописательница ее, если Иванов — романтик, то Сейфуллина — реалистка, если Иванов — художник настроений, то Сейфуллина — художник пробуждающейся революционной мысли в деревне.

Сейфуллина, Л. Н., род. в 1889 г. в станции Варлаамово, Оренбургской губ. Отец — крещеный татарин, взятый на воспитание священником, мать — крестьянка. Сейфуллина была в епархиальном училище, потом кончила Омскую гимназию. Была учительницей, актрисой («Четыре главы»), заведывала библиотекой, снова учительствовала в деревне (заведывала внешкольной работой в уездном земстве). В 1917 году прошла уездным земским гласным от бакирской части уезда и от секстантов. От 1917 по 1919 год была в партии с.-р., потом вышла вместе с железнодорожными рабочими. Снова работала в библиотеке, потом в 1920 году поступила в Москве на научно-педагогические курсы. С 1921 года была секретарем Книгоиздата. Когда в «неделю ребенка» ей предложили дать в «Советскую Сибирь» статью, написала рассказ «Павлушкина карьера» с этого рассказа началась литературная карьера Сейфуллиной.

В «Сибирских Огнях» появился ее рассказ «Четыре главы», где было кое-что от пережитого, кой-что автобиографическое. Провинция заметила новую писательницу, а после «Правонарушителей» живого, вдумчивого, вывученного из жизни рассказа, проникнутого юмором, знанием быта, языка новой среды Сейфуллину заметили и столичные критики. В 1923 г. она переехала в Москву, начала с большой энергией работать и быстро завоевала видное место среди писателей новой революционной эпохи. Ее отнесли к лагерю левых попутчиков.

По словам Воронского «она сумела поглядеть на деревню глазами деревенской простонародной женщины, как дочь, как сестра крестьянина». Творчество Сейфуллиной родилось и окрепло в грозе и буре революции. Она видела крестьянство и до революции, и в дни революции, и в огне гражданской войны. Она показала «Перегной», где перемешано старое с новым, где уже родилось новое поколение. Ее революционеры крестьяне Артамон Пегих и Софрон — не схема, а живые люди со всей путаницей их мировоззрений... Особенно удалась ей фигура новой деревенской женщины Виринее. Это яркий контраст к Зайцевской Аграфене. Если Борис Зайцев написал по-женски свою Аграфену, то Сейфуллина по-мужски сделала крепкий, новый, обаятельный образ. На ваших глазах Баба становится мыслящей женщиной с ярким темпераментом, с протестующей и бушующей плотью, а страстная женщина становится пламенным борцом революции и весь огонь переносит в делание новой жизни. Вириanea неизмеримо ярче Неверовских баб, в которых много дидактического.

Сейфуллина показала нам мужицкую сибирскую революционную Россию и стала на сторону деревенской бедноты. Она прекрасно владеет народной речью без подчеркнутого уклона в сторону диалекта. Она знает прекрасно подлинный деревенский быт без романтических прикрас. Город ей не удается, интеллигенция в ее изображении шаблонна, изображена неглубоко, отрывочно и схематично. («Четыре главы», «Путники», «Ковчег»).

Как педагог, Сейфуллина часто сталкивалась с миром детей, отроков и юношей, попавших в водоворот революции. Перед ней прошли все эти беспризорники, «правонарушители», весь «молодняк» и она нарисовала этот мир с ярким юмором, с любовною, улыбающейся сквозь слезы лаской.

Сейфуллина не подлаживается к новой власти, не подкрашивает. Она ярко отмечает уродливые черты, искажающие живую идею, она рисует и свет, и тени, она рисует новую жизнь во всей ее пестроте. За 5 лет она сделала уже не мало: у ней есть уже имя художника-реалиста, родного и близкого рабоче-крестьянской новой России.

По своим приемам она напоминает прежних художников «эзневцев», реалистов-общественников, правдивых и несколько прозаичных (кроме Максима Горького). Она захватывает не новизной приемов, а новизной материала, добытого в революционную эпоху и глубокою вдумчивостью. В ее кисти чувствуется мужская сила и смелость. Теперь, когда так нужно изучить, показать и осмыслить новый быт, Л. Сейфуллина ценный и необходимый работник.

ЧТО ЧИТАТЬ?

Произведения автора.

- «Правонарушители». Сибгосиздат, 1921. Новониколаевск.
 «4 главы». Алтайский Губгосиздат, 1921. Барнаул.
 «Перебой». Сибгосизд. 1923. Новониколаевск, 2-е изд. «Круг». 1923. М. 3-е изд. «Красная Новь». 1924. М.
 «Молодняк». «Новая Москва» 1924. М.
 «Рассказы». «Красная Новь», 1924. М.
 «Путники». Роман. «Современные проблемы». М. 1925.
 «Преступление». Рассказы «Современные проблемы». 1925. М.
 «Вириния». Повесть. «Современные проблемы». 1925. М.
 «В стране уходящего Ислама». Поездка в Турцию. Госизд. Ленинград, 1925.

БИОГРАФИЯ.

Сейфуллина. Автобиография. «Литературная Россия». Сборник современной русской прозы, под ред. Лидина. I, «Новые вехи». М. 1924, стр. 283 — 284.

Сейфуллина. Лоскутки мыслей о литературе. Писатели об искусстве и о себе. «Круг». Москва — Ленинград, 1924.

КРИТИКА

Правдухин. Литературная современность. Литература и революция и революционная литература, стр. 147 — 187. Гиз. М.

П. С. Коган. Литература этих лет. Глава седьмая, стр. 98 — 118. «Основа». 1924. Иваново-Вознесенск.

Воронский. Литературные типы — Л. Сейфуллина, стр. 119 — 131, изд-во «Круг». М.

Современные писатели в школе, под ред. Ефремина, Кубикова и Обраловича. Гиз. Ленинград. 1925. «Л. Сейфуллина» — ст. Воронского, 120 — 130.

«Сейфуллина в школе» — ст. Протопопова, стр. 130 — 135.
 Писатели-современники — пособие для лабораторных занятий в школе и для самообразования, под ред. Голубкова. Гиз. Москва — Ленинград, 1925. Сейфуллина, стр. 7 — 15.

ГЛАВА XX.

Будущее русской литературы.

Футуризм или реализм.

«Искусство революции — искусство «классическое» — бросил два года тому назад крылатую фразу один из талантливых поэтов — неоклассик, прежний акмеист О. Э. Мандельштам.

Это голословное утверждение хочется наполнить живым, конкретным содержанием.

В русской революции с 17-го по 24-й год было два периода: период бури и ломки, разрушения и отрицания, крушения старого быта, низвержения старых классов, период *безбытицы*, и период, когда из революционного хаоса стала выявлять лицо свое новая Россия, когда закипело строительство хозяйственной жизни, когда стихия разрушения стала уступать место сознательно направленной энергии созидания, когда стали все ярче и резче вырисовываться формы нового красного быта, «клочки быта», лики новых классов, образы новых героев, яркая картина целого.

В первый период господствовали продолжатели декадентов, бесчисленные это и кубо-футуристы, выдвинувшие еще в 1909 г. лозунг разрушения, распада, разорванности сознания, беспредметности и бессодержательности, и приемы заумного языка.

Во второй период замечается резкий поворот от литературы декадэнса к литературе классической, к здоровому жизнерадостному творчеству. Переход этот совершается медленно, ибо медленно идет процесс строительства и уяснения новых путей.

В замечательном рассказе В. Г. Короленко «Художник Альмов» растерянный и растерявший все свое лучшее, восьмидесятник Альмов ведет разговор с писателем о себе, о своем поколении, о литературе своей эпохи. Как это ни странно, этот разговор двух восьмидесятников не идет у меня из головы, звучит неустанно в ушах, когда я думаю о нашей литературе, нереволуционной и революционной, за первые три года величайшей в мире революции.

— Да, вот подите, — говорил Альмов, — порой мне начинает казаться, что не один беспутный Альмов — разбитое зеркало, а все кругом, все наше поколение — такая же интересная коллекция. Большие

клочки и маленькие клочки, прозрачные, как воздух, клочки запыленные и перекошенные... Возьмите хотя бы вашу область—литературу: стоит посредине огромное великолепное триумф старой, еще дореформенной работы,—остальное...

Где же объяснение этого?

По теории художника Альмова, в ветренный, облачный день, когда нет устойчивой светотени, нельзя создать цельного законченного пейзажа, ибо нужно, чтобы вся эта светотень застыла в душе, памяти, мозгу, чтобы свое солнце светило в душе.

И вспоминает Альмов дореформенную эпоху, когда у нас долго светило крепостное солнце. Вспоминает образ гоголевского Петра Петровича Петухова.

«Видали вы тыквы на бахчах в хорошее, постоянное жаркое лето: нальется так—целая гора. Вот, думалось мне, Петр Петрович Петух: этикие запасы жиру и характеристики могли налиться только в устойчивое лето... Но и нагляделись на них при устойчивой погоде наши дореформенные мастера... Тоже, зажмурится—готово... Все ясно, определено, все на своем месте, под ровным определенным светом...

«Теперь представьте, что и там, в душе, все вздрогнуло и понеслось так же вот, как в облачный день все изменчиво, так же несется, что-то перекрывает, меняет, обманывает... Что вчера казалось ослепительно сияющим, то сегодня стало тьмой. Что вчера было самой мрачной тенью,—вдруг сегодня, если не совсем, то, по крайней мере, принимает приличные серые оттенки... Остаются, батюшка, ловить клочки... Разбитое зеркало. А ведь все наше поколение именно таково: дрогнуло что-то и несется и летит...»

Этот глубокий диагноз болезни 80-х годов припоминается мне теперь, хотя все это было давно. Тогда рушился старый усадебный пореформенный быт, вырубались вишневы сады, зашло крепостное солнце, строился новый мещанский быт, на место Петуха пришел «буржуй» Глеба Успенского и начал наливаясь и запасаться жиром и характерностью под солнцем торжествующего мещанства.

В этот период рушилась идеология героической эпохи, началась «ссора с меньшим братом», в этот период беззаботный смех Антоши Чехонте сменяется жалобой: «У нас чего-то нет, у нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей».

Герой эпохи 80-х годов и последующих 25-ти лет не знал долгого, устойчивого лета, не успел «налиться» при буржуазном солнце. И пореформенная буржуазная литература наша уже в 90-е годы переживает свой упадок. Выдвигаются герои-упадочники и художники-декаденты, неврастеники, истерики, похожие на чеховского Треплева,—эту склянку с эфиром».

Но за эту же четверть века стали выдвигаться новые классы, новые художники иной, марксистской, реалистической складки, связанные иным бытом, как Максим Горький, В. Вересаев и Званцевы. Они заговорили о пролетарском солнце. Эти художники не успели окрепнуть, но у них были цели. Они восстанавливали зеркало, они шли к реализму.

Революция 1905 г., война 1914—17 г.г., революция 17—21 г.г. выдвинули задачи политического и социального переустройства, и зеркало снова разбилось вдребезги, перестало отражать жизнь в целом. Активнейшие, связанные с революцией, ушли в разрушение старого. В литературе оставались дети, утратившие почву отцов, среди обломков и развалин старого быта, «с дуплом в душе».

В Европе уверяли, что «Россия во мгле», в России уверяли, что у нас «вдоль по улице метелица метет».

Метельный хаос, метеленка, стали излюбленными символами поэтов и художников первых 3-х лет революции. В этом хаосе метельных дней, метельных лиц только и слышались голоса заблудившихся и заблудших...

Сотворивший громы и смерть,
И смерть, и бунт,
Землю закружи. Летим... Летим...
Это последний каучук.
Кто поймет кто за ним.
Я не знаю грядущего мира,
На моих очах пелена,
Цветок, я на поле брани вырос,
Под железной стопой отзвенела моя весна.
Смерть земли или трудные роды?
Я летел и горел—и сгорел...

Так неистово, истерически кричал в 19-м году Илья Эренбург.

А ему точно в ответ несло из метельного хаоса:

— В тот год—в те годы,—не знали еще в Европе, что это пришло. Кризис или крах—или рождение нового?

Так авторитено провозглашал Борис Пильняк в своей «Третьей столице», бескрайною самоуверенностью прикрывая свою бескрайную растерянность.

И торопливо, лихорадочно лепили поэты и художники образ за образом, слово за словом, и кружились, как метеленки, их слова и образы и неслись в ничто, в «никуда» и вставало за ними лицо «Ничевоки», и рождалось в их поэзии «слово без смысла».

И хотелось сказать поэтам и художникам то же, что сказал у Б. Пильняка кто-то, заглянувший в прокуренный номер рижской гостиницы, где целые сутки какие-то двое играли в шахматы:

— Да как же вы играете... Да где же ваш король?..

И растерянные ироки, очнувшись от своего метельного азарта, видели, что короля нет на шахматной доске, что король вместо пробки заткнут в пивную бутылку, и смешавши шахматы, расходились.

Центрофутутисты, имажинисты, конструктивисты, презентисты, футуристы, экспрессионисты, неоакмеисты, биокосмисты, просто космисты, оригиналисты и прочие бесчисленные исты перебивали у той же шахматной доски, выпускали декларации, объявляли шах королю, кружились, летели, расходились, исчезая в никуда в метельном хаосе.

И у каждого нового «оригиналиста» выступала одна лишь деталь и заслоняла с чудовищной несоразмерностью целое. У одних кричащий

образ, у других слово, как таковое, слово без смысла, у третьих—конструкция, у четвертых—ритм, у пятых—идеология, у всех—осколки, обломки разбитого зеркала, у всех—выверт, излом, изгиб...

И ни один из этих детальных дифференцированных поэтов не хотел вспомнить незабвенный завет Горация: «Знай же, художник, что нужно во всем красота и единство».

При крахе старого налаженного быта, при крахе целого, в хаосе ломки и разрушения первых лет, при разрыве с многомиллионными массами началось *культивирование приема* ради приема, выступили художники, у которых есть прием, но нет цели, началась азартная игра в шахматы без короля, начались бесконечные эскердасы и утомительные пробы пера.

Наши детальные поэты и художники, отравленные литературной, проклинали идеологию, писали свои письма без адреса и каждый хотел переписать другого, и все эти оригиналисты и ничевоки не думали о читающей массе. Им противопоставили себя пролетарские поэты, но, если у растерянных поэтов была литература без идеологии, то у разрушителей старого была идеология без литературы.

Среди осколков и обрывков возвышалось с каким-то ослепительным великолепием огромное трюмо старой, еще дореформенной работы, и чем ослепительнее оно блистало, отражая непрезойденные классические образцы, тем беднее, ослепительнее кипела ненависть к монументам, к «великим мертвецам». И те, которые ничего не создали, кроме бесчисленных деклараций и манифестов, потрясали кулаками перед создателями великолепного трюмо.

Против дореформенной литературы выступили сотрудники журнала «На Посту» и представители «Лэф'а» во имя революции *против «реставрации»*; они, с одной стороны, превозносили Демьяна Бедного за пушкинский стих, как единственного из всех барабанщиков, который дошел до массы, и они же клеймили, как заведомых контр-революционеров, тех кто зовет к достижениям классиков. Впрочем, при изумительной авторитетности тона, каким говорят те, кому дано «вязать и разрешать», «напостовцы» сами не знают, чего хотят.

В № 5 журнала «Печать и Революция» В. Полонский в своих «Заметках о журналах», на стр. 324 подробно и обоснованно говорит о противоречиях среди напостовцев по вопросу о классиках. Вот один из примеров этих волиющих противоречий:

«Мы будем бороться с теми стародумами, которые в благоговейной позе, без достаточно-критической оценки застыли перед гранитным фундаментом стародворянской литературы и не хотят с плеч рабочего класса сбросить ее гнетущей идеологической тяжести» — цитирует В. Полонский заявление редакции журнала «На Посту».

— Превосходно. Но вот на стр. 131 того же журнала т. Сосновский пишет такие вещи:

«У нас находятся чудачки, считающие, что язык Пушкина, Гоголя, Островского устарел, что этих мастеров слова пора выбросить за борт современности. О, храбрые гимназисты, собравшиеся с перочинным ножиком в Африку на слонов».

— И нас взяло раздумье:—пишет Вячеслав Полонский—редакция на первой странице заявляет: «Долой разнობой, да здравствует освобождение пролетариата от влияния прошлого», а несколько ниже та же редакция заявляет по своему адресу: «чудачки эти гимназисты». Вот тебе «варяги», которые пришли управлять. Но разве можно управиться с таким большим делом, как российская литература, не умея управиться со столь маленьким делишком, как редактирование журнала».

В своей борьбе против великолепного трюмо напостовцы забыли завет бессмертного автора «Ревизора»: «Нечего на зеркало пенять»... Они рабски следуют по стопам прежних футуристов, нынешних представителей «Лэф'а», ибо застрельщиками борьбы против классиков являются эти создатели заумного языка. Сегодняшние комфуты, а вчерашние эгофуты приняли новое наименование и явились перед нами «в новой коже», на свои октябрьны они пригласили восприемником Красный Октябрь, а восприемницей—господствующую партию.

Если раньше они, крайние индивидуалисты на фоне декаданса отвергали классиков во имя разорванности сознания своего «Я», то теперь они отвергают классиков во имя революционного коллектива. Те же и они же и тот же северянинский возглас: «Для нас Державиним стал Пушкин».

С 1909 года гремят иерихонские трубы против монументов, за это время сами футуристы стали монументами, а громадное значение наших классиков для строительства новой культуры ощущается все острее и глубже во второй период революции. Русской литературе предлагают:

Вместо Пушкина — Родова,
Вместо Гоголя — Брика,
Вместо Толстого Льва — просто Лэф..

Но для литературы, имеющей мировое значение этого, пожалуй, маловато, как ни убедительно, как ни революционно звучат всевозможные:

«шир, шор, шур, шир».

И вот, с 1921 г., когда от разрушения перешли к созиданию, от военного коммунизма к широкому культурничеству, когда ссора литературы «с меньшим братом» и ссора «меньшого брата» с литературой приходят к концу, когда вместе с книжным рынком явился массовый читатель, для которого нет старшего и младшего брата, а есть творец новой жизни, когда стали все яснее, отчетливее *«наливаться»* черты нового послереволюционного быта, когда отдельные классы почувствовали свою органическую связь с целым, с новой возникающей из пепла Россией—стала собираться рассыпанная хранина российской литературы. Издательства «Круп» и «Новая Москва», журналы «Красная Новь», «Печать и Революция» выдвинули десятки новых имен и сотни новых произведений, провозгласили лозунг нашей эпохи: возврат к нашим классикам, издателям *реализма*, к их великим непрезойденным образцам, к изучению и осознанию нового быта и к воспроизведению

его в простых, понятных и связанных в одно целое образах, чуждых натуралистического копирования.

Бесчисленные школки, группки, которые шли с таким азартом стенка на стенку, прикрывая пустое место, исчезают, как бабочки-поденки, тают, как метеленки, при первых проблесках нового солнца.

Группы имажинистов распадаются, и Сергей Есенин пытается вернуться к ново-крестьянским поэтам и мечтает о создании журнала «Россияне», футуристы отказываются от футуризма, как школы, и в своем «Леф'е» пытаются стать ближе к пролетариату. Бесчисленные «исты» до смерти надоели даже друг-другу.

Как же отнеслись к вопросу о новых путях идеологии пролетариата виднейшие, культурнейшие работники?

На выставке стенных газет в Москве в марте 24 г. Тарловский в газете Вхутемаса рассказывает о посещениях В. И. Лениным общежития студентов высших худ. техн. мастерских в 21 г.

«Заговорили об искусстве. Молодежь была передовая и ничего правее конструктивизма в искусстве, как водится, не признавала. В их среде был только один ненавистный художник, которого они с презрением называли «маляром», но которому это не мешало писать отличные реалистические вещи, и его работами остался доволен В. И. Ленин.

— Вот это,—говорил он,—я понимаю, это и мне понятно, и вам понятно, и рабочему, и всякому другому понятно. А что, скажите, пожалуйста, в ваших работах? Там я на человеческих лицах ни глаз, ни носов не нахожу. С литературой оказалось то же самое: Пушкина понимаю и признаю, а Маяковского, простите, не понимаю».

Эту цитату приводит в своей статье «Об искусстве и меценатах» Л. Сосновский, защищая реализм («Правда» 2-го марта № 51—24 г.). Но перейдем к партийным специалистам по литературе.

В 21 г. в первой книге «Красной Нови, там же где был помещен доклад В. И. Ленина о новой экономической политике, А. В. Луначарский напечатал статью-доклад по вопросу о литературной политике, «Наши задачи в области художественной жизни». И здесь он говорил: «Я лично думаю, что из искусства прошлого дорога к пролетарскому, социалистическому искусству идет не через футуризм, и если оно будет оплодотворено, хотя бы технически, теми или другими находками футуризма,—то, вероятно, не в очень серьезной степени, но это личное мое мнение, которое разделяет, вероятно, многое множество других коммунистов»...

... «Для меня не подлежит никакому сомнению, что пролетариат и крестьянство получают гораздо больше от полных человеческого содержания произведений глубоко-идейного, глубоко-содержательного искусства лучших эпох прошлого, чем от искусства, которое заранее заявляет, что оно бессодержательно, что оно чисто формально, и которое доходит, наконец, до пропаганды абсолютной бессюжетности».

Блестящий стилист Л. Троцкий в своей четкой талантливой книге «Литература и революция», вышедшей в конце 23 года, также отмежевывается от футуристов и также зовет к нашим классикам, хотя и с оговорками:

«Призыв футуристов порвать с прошлым, разделиться с Пушкиным, ликвидировать традицию и проч. имеет смысл, поскольку адресуется старой литературной касте, замкнутому кругу интеллигенции. Другими словами—поскольку футуристы заняты перегиливанием пуповины, связывающей их самих с орденом жрецов буржуазной литературной традиции. Но бессодержательность этого призыва становится очевидной, как только переадресовать его пролетариату. Рабочему классу не нужно и не возможно порвать с литературной традицией, ибо он вовсе не в тисках ее. Он не знает старой литературы, ему нужно только приблизиться к ней, ему нужно только овладеть еще Пушкиным, впитать в себя—и уже тем самым преодолеть его».

Но особенно решительную борьбу за усвоение наследия классической литературы ведет редактор «Круга» и «Красной Нови» А. К. Воронский.

«Рискуя вызвать новые упреки в контр-революционности, в попытках литературной реставрации и пр. смертных грехах, со стороны революционнейших критиков журнала «На Посту», все же буду звать современных писателей назад к классикам-реалистам. Сейчас это, впрочем, звучит скорее иначе: вперед к классикам: Гоголю, Толстому, Щедрину. Нужно совершенно не понимать задач сегодняшнего литературного дня, чтобы не видеть поистине благодетельного смысла в призыве начать серьезно учиться у классиков и брать с них пример, «как» делать «вещи».

Но призывом к усвоению наследия классиков дело не ограничивается. Заметно, пока бессознательное, безотчетное стремление бесчисленных групп и течений к созданию большого стиля эпохи, синтетической переработки лучших завоеваний, детальных и дифференцированных художников наших дней.

Призыв к классикам сливается с призывом вернуться к классической ясности, четкости и простоте, отразить революционный быт, со всей динамикой и со всем энтузиазмом наших дней.

Черты этого поворота обозначились во всех областях искусства: и в живописи, и в музыке, и в области театральной, в особенности же резко обозначились в поэзии. В наши дни даже невооруженному глазу заметен возврат к жанру в живописи, к Глинке и народному творчеству в музыке, к Аристофану, Островскому, Гоголю в театре.

В художественной прозе, которая начинает расцветать только с 21 года, этот поворот еще едва намечается, но и здесь характерен поход против «пируэтов» Андрея Белого, который открыл О. Мандельштам, и в прозе характерна усталость от эклектической пыльняковщины. Повидимому, Б. Пильняк закружился до полного изнеможения в своем метельном кружении. Закружилась голова и у его читателей. Новый читатель буквально отдыхает на «Автобиографических рассказах» М. Горького, отдыхает, читая рассказы молодых беллетристов Федина, Яковлева и др.

Но в прозе еще господствуют ремизовски-лесковски-замятинские приемы и искажают черты талантливых художников Никитина, Зощенко, Леонова др.

Даже «Леф» в своих попытках предьявить нечто после крикливых деклараций—печатает прозу талантливого Бабеля с явно-натуралистическим уклоном и шумевшее произведение Брика «Не попутчица» о том, как он ее поцеловал, и она его поцеловала, и что из этого вышло или вернее, как из этого ничего не вышло, так как в дело вмешалась власть. Мы не скажем, что это произведение написано в стиле пушкинских «Повестей Белкина», но, во всяком случае, оно очень напоминает реалистический стиль неумирающей «монументальной» Вербицкой.

Это ли не начало поворота? И у кого? У самого корифея футуристического хора. И это только начало. Владимир Маяковский пишет в Леф'е знаменательную поэму: «Александр Сергеевич, позвольте вам представиться».

Имажинисты пишут новую декларативную статью «Пушкин и мы», в которой сдают свои прежние позиции.

В поэзии уже идет полным ходом пересмотр и переоценка. В 22 г. выступила группа поэтов классической школы с сборником «Литерический Круг».

В 23 г. опубликовали свою «Декларацию» неоклассики. Движение в сторону классической ясности, начатое Кузьминым, Брюсовым, Гумилевским, Мандельштамом, Ходасевичем, Верховским, привлекает десятки молодых поэтов из старых *непролетарских* групп.

Но любопытно отметить, что к той же классической ясности зовут и ново-крестьянские и пролетарские поэты.

Талантливый ново-крестьянский поэт С. Клычков пишет в 5-й кн. «Красной Звезды»:

«Двенадцатый час наших бесчинств пробил. Поэтические отары распались. По всем эскадронам тайно уже прошел приказ о демобилизации, и скоро о литературных стенках мы будем вспоминать со стыдом и отвращением. Мы не хотим сказать, что Лысая гора завтра станет Парнасом. Номинально все, конечно, останется попрежнему, но внутренняя работа разложения и рассасывания болезни слова будет идти своим чередом, ибо в искусстве все-таки ценно и останется жить только то, что прекрасно и просто».

С аналогичным докладом выступает другой крестьянский поэт П. Орешин в «Литературном Звене» на тему о «Закате желтой кофты».

В мае 1924 г. Орешин и С. Есенин выступили со стихами перед памятником Пушкину.

Призывом к нашим классикам и протестам против трюков футуристов была шумевшая речь А. В. Луначарского на торжествах в честь Островского в 23 году. К «точности и простоте» зовет Л. Троцкий молодых писателей в своем письме «Сотрудникам и читателям» «Молодой Гвардии» («Мол. Гв.» № 4—5, 1923 г. стр. 3—4).

К той же классической ясности и простоте идут теперь виднейшие представители наиболее серьезных групп пролетарских поэтов: «Простыми словами рассказать о *простых* вещах» стремится талантливый Александровский, Владимир Кириллов в своей лирической повести,

в которой слышатся «стиха ямбические волны», пытается дать «правдивые *простые* строки о первых бурях бытия».

И тот же Кириллов, когда-то во имя нашего «завтра» сжигавший Рафаэля и разрушавший музеи, гордо бросает в лицо упадочникам: «Он с нами, лучезарный Пушкин, и Ломоносов, и Кольцов».

С 21 г. возврат к классической простоте понимается, как возврат к пушкинскому реализму, и недаром на чествовании памяти Пушкина 11 февр. 1921 г. сошлись представители и буржуазных, и демократических, и пролетарских групп — и Гумилева, и Сологуба, и Кони, и пролетарский поэт Илья Садофьев.

Один из лучших пролетарских поэтов В. В. Казин идет путями Пушкина и он же посвятил ему стихотворение «Пушкин», которое начинается словами:

Как хорошо расстаться ночью,
И не успев ее забыть,
Еще мутясь от сонных ключьев,
Вдруг утро Пушкиным открыть.

Последние строки этого стихотворения говорили о победе Пушкина:

Звенят, сияют ямбов струи,
Губам даруют чудеса,
Как-будто сам меня целует
Кудрявый, славный Александр.

(«Славный День», № 2).

Комсомолец А. Жаров пишет стихотворение «Спросонья» о своих утренних беседах с Пушкиным.

«Кудрявый, славный Александр» будет вдохновлять поэтов и художников нашей новой органической, творческой эпохи при собирании великой русской литературы новой России.

Один из представителей пролетарской группы «Космист» заканчивает свою статью «Левый фронт искусства и пролетариат» характерным заявлением:

«Итак, левый фронт искусств — мнимо-революционный, пушкинская стихия в пролетарской поэзии единственно подлинно революционная в данный период истории».

«И когда мы поймем, что без пушкинского начала мы осуждены на бесплодие, когда примем его стихию и растворим в своем творчестве, тогда наша работа станет великим стимулом жизни, тогда она пойдет не только под знаком отвлеченного космизма или конструктивизма, а и под знаком живой человеческой личности».

«И да будет так!» («Литер Еженедельн.» № 24—1923 г.).

Таким образом, к классицизму, к завоеваниям классической школы к обновленному синтетическому реализму, к пушкинской стихии, к большому стилю идут представители разных социальных групп и разных школ. Конечно, разные группы вносят в этот стиль свое содержание.

В 30-е годы, в период разрыва с действительностью, наши художники, критики и публицисты прониклись идеалистической философией Гегеля. Среди них были и славянофилы, и православные «гегельянцы», и западники, усвоившие диалектику Гегеля, его отрицание, его алгебру революции. Каждый внес в свои идеалистические построения идеологию и настроения своей социальной группы. То же будет и теперь при возврате к действительности. Одни дадут *беспременно-натуралистические* произведения, другие — *романтически-реалистические*, третьи — *объективно-реалистические*. Одни пустят черные краски, другие — красные, а третьи попытаются дать жизнь во всей полноте. По мере того, как под новым солнцем новый красный быт будет «наливаться» характерностью, будет отходить в сторону вызывающая темнота и у художника будут выступать на первый план три главных достоинства: во-первых *ясность*, во-вторых *ясность* и в-третьих *ясность*.

Хочется верить, что наступающий новый период принесет с собой хорошее, долгое, благоприятное лето и устойчивую светотень. Пожелаем новой России и новой литературе, чтобы среди тех, кто делает литературную политику, победили культурнейшие люди, искренно-любящие русскую литературу, пожелаем, чтобы установилась теснейшая связь между новой литературой и трудящейся массой.

Этой трудящейся массе нужно простое, четкое, содержательное, реалистическое слово, которое может ударить по сердцам. Этой массе даже стихи талантливейшего В. Маяковского из «Лёфа» совершенно чужды.

В № 280 «Правды» за 1923 г. было напечатано любопытное письмо из деревни о новой книге, которую читают нарасхват и слушают с жаждой.

«Потом,—пишет корреспондентка,—взяла стихи Маяковского; ну, эта одна книжка только и не понравилась, хоть и дочитала ее до конца. По-русски говорят, как будто, а на немецкий лад, аль в роде как собачий лай, не разберешь ничего».

Конечно, деревня писателю не указ, но Некрасов никогда не бывал, для *кого* он пишет. Пора бы об этом вспомнить и нашим поэтам, которые именем революции кланутся. Вспомнить о новых читательских массах—это отказаться от самоуверенно-шумливой бессмыслицы...

Пусть же новое индустриальное вино искусства в «пушкинском стакане» бодрит радостным хмелем новую Россию и веселит сердце нового человека.

Но не назад к Пушкину, а вперед от Пушкина! Мы понимаем под пушкинским стаканом не старые мехи для нового вина, а лишь устремление к четкости, точности, простоте, познанию жизни в *ее динамике*. Пора сбросить Бриков и Крученых «с парохода современности», и пусть левый фронт искусства развивает свою работу не под знаком переодетого футуризма, унаследованного от Маринетти, а под знаком синтетического, революционного, динамического реализма.

В основе марксизма лежит *реалистический* подход к действительности, и художники нового класса продолжают дело тех литературных

течений, которые родились в эпоху *подъема* предшествующих классов, а не в эпоху их разгрома и *упадка*.

Не следует забывать, что среди футуристов были группы, которые были захвачены развитием производительных сил, ростом города, техники, красотой скорости, новым темпом жизни, новым языком, органически вырастающим в связи с ускорением темпа жизни. И их работа должна быть синтетически использована пролетарскими писателями, восторженными певцами завоеваний техники, которые в стакан четкости и простоты вольют свое *индустриальное* вино.

Наступил момент, когда из студий и лабораторий искусство должно хлынуть на улицы, площади, рабочие кварталы, должно совершить свое триумфальное шествие по городам и весям.

Но для того, чтобы слушали и слышали новое художественное слово, нужно, чтобы это шло не от разорванного сознания обособившихся сверхчеловеков, а от революционно-коллективного творчества тех, для кого язык революционных масс—родной язык, кто изучил этот живой язык, полный динамической стремительности и в то же время точности и простоты.

Футуристы В. Маяковский, Третьяков, Асеев начинают это понимать и, прокляная «великих мертвецов», все-таки все больше и больше отходят в сторону реализма, не в своих манифестах, а в своих творческих достижениях, в своих стремлениях вместе с массами строить новую жизнь.

И подобно тому, как Пушкину в годы зрелости пришлось исправлять недостатки своего прежнего воспитания и учиться языку псковского мужика, так писателям нашей эпохи пора прислушаться к живой речи революционных масс новой России, сбросить магов и проповедников и, действительно, говорить языком 150.000.000

Этот язык ближе к языку Пушкина, чем к «зауми» всевозможных Крученых с их вывертами и выкрутасами.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

	Стр.
Предисловие к пятому изданию	3
Введение	5
Часть первая. Писатели, связанные с усадьбой	34
Гл. I. Лев Толстой	37
" II. А. А. Фет-Шеншин	63
" III. Иван Бунин	73
" IV. Алексей Толстой	79
" V. Борис Зайцев	82
" VI. И. А. Новиков	89
" VII. А. И. Куприн	93
" VIII. Сергеев-Ценский	99
" IX. Н. Гумилев	103
Часть вторая. Городская Россия	109
Гл. I. Ф. М. Достоевский	113
" II. Торжествующий мещанин	137
" III. В. М. Гаршин	144
" IV. В. Г. Короленко	150
" V. А. П. Чехов	166
" VI. Символисты-декаденты	177
" VII. К. Бальмонт	192
Часть третья. Предреволюционная эпоха	210
Гл. I. Г. В. Плеханов	217
" II. Писатель интеллигент	224
" III. Буревестник	232
" IV. Леонид Андреев	244
" V. После революции 1905 года	249
" VI. От Достоевского к Толстому	261
" VII. И. С. Шмелев	274
" VIII. Футуристы, имажинисты, адамисты	284
" IX. Новые крестьянские писатели	305
" X. Новокрестьянский поэт-символист	318
" XI. Поэт Поволжья — А. В. Ширяевец (Абрамов)	329
" XII. Александр Неверов	335
" XIII. Пролетарские писатели	350
" XIV. Демьян Бедный	367
" XV. Александр Блок в эпоху пролетарской революции	369
" XVI. Беллетристика революционной эпохи	381
" XVII. Борис Пильняк	388
" XVIII. Всеволод Иванов	397
" XIX. Л. Сейфуллина	411
" XX. Будущее русской литературы	413

апутях к педагогич. самообразованию. Под ред. проф. М. М. Рубинштейна (Опыт применения долготского принципа)	2 р. 20 к.
" же. Вып. II. На путях математики	1 " 20 "
" же. Вып. III. На путях краеведения	1 " 40 "
Лабораторная (студ.) система и комплекс в обществовед. Сборник статей под редакцией Б. Жаворонкова	2 " — "
" Н. Дзюбинский Практика обществоведа. № 1—Планирование	— " 25 "
" же. То же № 2—Рынок	— " 25 "
" же. То же № 3 и 4—„От ремесла к фабрике“	— " 40 "
" же. То же № 5—Деревня	— " 45 "
" же. Завод, как объект школьного изучения	— " 90 "
" Р. Палей. От станка к книге.—Год labor. работы по родному языку	— " 75 "
" же. Родной язык в занятиях со взрослыми 2-ое изд.	— " 60 "
" Павлов-Шишкин. Практич. руководство к расстановке знаков препинания. 9-е изд.	— " 60 "
" Хубларова и П. Шендяпин. Крестьянское хозяйство и быт деревни в школьн. изучении	— " 60 "
" Лейтнеркер и Д. Розенталь. История классовой борьбы.—Материалы для заданий по Долго-плану	1 " — "
орьба за обществоведение и школьная практика последних лет. Сборн. под ред. С. Дзюбинского и Б. Жаворонкова	1 " 20 "
рактика работы по программе ГУС'а. Рабочая книга для учителей I ступени. Сборник статей и материалов под ред. М. Закожурниковой, Е. Литвиненко и А. Янковской-Байдиной. Часть I. Первый и второй годы обучения	1 " 25 "
" же. Часть II. Третий и четвертый годы обучения	1 " 60 "
" О. Афанасьев, Н. Л. Бродский, Н. П. Сидоров. Родной язык во II ступени. У группа. Рабочая хрестоматия 5-ое изд. кабинет обществоведения. М. Шалгина. Под ред. Б. Жаворонкова	— " 80 "

РАБОЧИЙ И КРЕСТЬЯНИН

социально-экономических очерках, художественных произведениях, мемуарах, диаграммах и картах.	
оставили Н. Л. Бродский, С. Н. Дзюбинский, Л. С. Мирский, В. П. Цветаев.	
екстильщик. Текстильная промышленность в прошлом и настоящем. Условия труда и быт рабочих. Борьба за освобождение труда	2 р. 50 к.
" Металлист (История, быт, борьба)	2 " 50 "
" Горняк (История, быт, борьба)	2 " 40 "
" Книжки для чтения дома и в школе	

ИСТОРИЯ И ОБЩЕСТВОВЕДЕНИЕ.

Проф. И. М. Кулишер. История русск. народн. хозяйства. Т. I. Это же. То же, т. II	1 р. 70 к.
" 3 " 60 "	
" З. Львов-Рогачевский. Новейшая русская литература 7-ое изд.	3 " — "
" Проф. П. Н. Сакулин. Социологический метод в литературоведении. Это же. Синтетическое построение истории литературы	2 " 60 "
" 1 " 30 "	

ФИЛОСОФИЯ, ИСКУССТВО И ЛИТЕРАТУРА в марксистском освещении

Лития и отрывки из произведений Маркса, Энгельса, Плеханова, Каутского, Ленина, Лафарга, Деборина, Аксельрод, Меринга, Луначарского, Троцкого, Вухарина, Гавушингейна, Веронского, Кунова и др. Составили Б. Г. Столпнер и П. С. Юшкевич.	
История философии в марксистском освещении. Ч. I	2 р. 70 к.
" Ч. II	3 " — "
Искусство и литература в марксистском освещении. Ч. I. Общ. проблемы	3 " 25 "
" Ч. II	3 " 80 "
" Ч. III	4 " — "
История материализма, т. I (до XVIII в.), ч. I	2 " 70 "
" ч. II	3 " 20 "

ИСКУССТВО и ЛИТЕРАТУРА в марксистском освещении.

Статьи и отрывки из произведений К. Маркса, Плеханова, Луначарского, Воробьевского, Троцкого, Ортодокс, Бухарина, Фриче, Меринга, Гаузенштейна, Энгельса, Каутского, Лафарга, Ленина, Каменева, Покровского, Люксембург, Воробьевского и др.

Составили: **Б. Столпнер и П. Юшкевич.**

Ч. I. Общие проблемы. 3-е изд. 438 стр. 3 р. 25 к.

Из отзывов печати: „Лекционный сборник является совершенно новым и в высокой степени ценным вкладом в нашу хрестоматийную литературу по марксизму... Недостатки не помешают их сборнику стать необходимой, почти настольной книгой для всех, интересующихся вопросами искусства и их марксистским объяснением и освещением. Эта книга даст им богатейший материал. Издана книга хорошо“. („Книговоша“, № 43, 1924 г.).

Ч. II. Вопросы литературоведения и образцы марксистской критики (От Гомера до Л. Толстого). 2 изд. 520 стр. 3 р. 80 к.

Из отзывов печати: „Иллюстративный отдел изобилует интересным и новым материалом. Учитывая всю трудность подбора отрывков и классификации их, приходится простить составителям многое и горячо рекомендовать сборник, как наилучший и единственный сборник, достойный быть настольной книгой литературоведа-марксиста“. („Печать и Революция“, 1926 г., кн. 2).

Ч. III. Образцы марксистской критики современной западной и русской литературы. Спор о пролетарской литературе 4 р. — к.

М. А. Рыбникова. Русская литература в вопросах, темах и заданиях 2-е изд. 1 р. 25 к.

П. Н. Сакулин. Синтетическое построение истории литературы. 118 стр. 1 р. 30 к.

В. Л. Львов-Рогачевский. Новейшая русская литература. 7-е издание, 424 стр. 3 р. — к.

И. А. Желобовский, С. С. Розанов, В. Д. Сперанский. Год занятий по литературе (группы VI, VII, VIII и IX). Задания — 124 стр. — р. 90 к.

В. Д. Сперанский. Историко-критические материалы к заданиям по литературе.

Выпуск I. Марксистский метод исследования художественных произведений слова. 78 стр. — р. 50 к.

Выпуск II. Максим Горький. На дне. 80 стр. — р. 45 к.

„... В ней („На дне“) очень полезный преподавателю конкретный материал, результат проработки курса лабораторным путем... И количественно книжка богата, и продуманно составлена, и свежий материал...“ (Учительская газета, 20 авг. 1925 г.).

Выпуск III. Футуризм. Маяковский. 95 стр. — р. 60 к.

Выпуск IV. Демьян Бедный. 58 стр. — р. 40 к.

Из отзывов печати: „Полезность такого пособия отрицать несл“