КОТЪ
ДЕРНУЛЪ
ЗА
ЖГУТЪ
ТАКЪ
КРѢПКО
ЧТО
ЛАПОТЬ
ВМѢСТѢ
СЪ
ЛИСЕНКО:
МЪ
ЗА
ВОРОТА
ПОЛЕТѢЛЪ

[Какъ котъ
лисъ пере:
хитрилъ]

# Литературный отдѣл.

## Лев Толстой и Достоевскій

*Д. Мережковскаго.*

*(Продолженіе).*

### ВТОРАЯ ГЛАВА.

### Л. ТОЛСТОЙ И ДОСТОЕВСКІЙ, КАКЪ ХУДОЖНИКИ.

I.

У княгини Болконской, жены князя Андрея,—какъ мы узнаемъ на первыхъ страницахъ „Войны и Мира“, — „хорошенькая, съ чуть чернѣвшимися усиками, *верхняя губка* была коротка по зубамъ, но тѣмъ милѣе она открывалась и тѣмъ еще милѣе вытягивалась иногда и опускалась на нижнюю“. Черезъ двадцать главъ губка эта появляется снова. Отъ начала романа прошло нѣсколько мѣсяцевъ; „беременная маленькая княгиня потолстѣла за это время, но глаза и *короткая губка* съ усиками и улыбкой поднимались такъ-же весело и мило“. И черезъ двѣ страницы: „княгиня говорила безъ умолку; *короткая верхняя губка* съ усиками то и дѣло на мгновеніе слетала внизъ, притрогивалась, гдѣ нужно было, къ румяной нижней губкѣ, и вновь открывалась блестѣвшая зубами и глазами улыбка“. Княгиня сообщаетъ своей золовкѣ, сестрѣ князя Андрея, княжнѣ Марьѣ Болконской, объ отъѣздѣ мужа на войну. Княжна Марья обращается къ невѣсткѣ, „ласковыми глазами указывая на ея животъ“: „Навѣрное?“ — Лицо княгини измѣнилось. Она вздохнула.—Да, навѣрное,—сказала она. —Ахъ! Это очень страшно“... И *губка* маленькой княгини *опустилась*. На протяженіи полутораста страницъ мы видѣли уже четыре раза эту верхнюю губку съ различными выраженіями. Черезъ двѣсти страницъ опять: „разговоръ шелъ общій и оживленный, благодаря голоску и *губкѣ* съ усиками, поднимавшейся надъ бѣлыми зубами маленькой княгини“. Во второй части романа она умираетъ отъ родовъ. Князь Андрей „вошелъ въ комнату жены; она мертвая лежала въ томъ-же положеніи, въ которомъ онъ видѣлъ ее пять минутъ тому назадъ, и то-же выраженіе, несмотря на остановившіеся глаза и на блѣдность щекъ, было на этомъ прелестномъ дѣтскомъ личикѣ, съ *губкой*, покрытой черными волосиками: „я васъ всѣхъ люблю и никому дурного не дѣлала, и что̀ вы со мной сдѣлали?“ Это происходитъ въ 1805

году. „Война разгоралась и театръ ея приближался къ русскимъ границамъ“. Среди описаній войны авторъ не забываетъ сообщить, что надъ могилой маленькой княгини былъ поставленъ мраморный памятникъ, изображавшій ангела, у котораго „была немного приподнята *верхняя губа*, и она придавала лицу его то самое выраженіе, которое князь Андрей прочелъ на лицѣ своей мертвой жены: „ахъ, зачѣмъ вы это со мной сдѣлали?“ Прошли годы. Наполеонъ совершилъ свои великія завоеванія въ Европѣ. Онъ уже переступалъ черезъ границу Россіи. Въ затишьи Лысыхъ Горъ сынъ покойной княгини „выросъ, перемѣнился, разрумянился, обросъ курчавыми, темными волосами, и самъ не зная того, смѣясь и веселясь, поднималъ *верхнюю губку* хорошенькаго ротика точно такъ-же, какъ ее поднимала покойница маленькая княгиня“.

Благодаря этимъ повтореніямъ и подчеркиваніямъ все одной и той-же тѣлесной примѣты сначала у живой, потомъ у мертвой, потомъ на лицѣ ея надгробнаго памятника и, наконецъ, на лицѣ ея сына, „верхняя губка“ маленькой княгини врѣзывается въ память нашу, запечатлѣвается въ ней съ неизгладимою ясностью, такъ что мы не можемъ вспомнить о маленькой княгинѣ, не представляя себѣ и приподнятой верхней губки съ усиками.

У княжны Марьи Болконской, сестры князя Андрея, „тяжелыя ступни“, слышныя издалека. „Это были тяжелые шаги княжны Марьи“. Она вошла въ комнату „своею тяжелою походкою, ступая на пятки“. Лицо у нея „краснѣетъ пятнами“. Во время щекотливаго разговора съ братомъ, княземъ Андреемъ, о женѣ его, она „покраснѣла пятнами“. Когда ее собираются наряжать по случаю пріѣзда жениха, она чувствуетъ себя оскорбленною: „она вспыхнула, лицо ея покрылось пятнами“. Въ слѣдующемъ томѣ, въ разговорѣ съ Пьеромъ о своихъ старцахъ и странникахъ, о своихъ „Божьихъ людяхъ“, она сконфузилась и „покраснѣла пятнами“. Между этими послѣдними двумя упоминаніями о красныхъ пятнахъ княжны Марьи—описаніе Аустерлицкаго сраженія, торжества Наполеона, титанической борьбы народовъ, событій, рѣшающихъ судьбы міра, но художникъ не забываетъ и до конца не забудетъ любопытной для него тѣлесной примѣты. Волей или неволей заставитъ онъ и насъ помнить лучистые глаза, тяжелыя ступни и красныя пятна княжны Марьи. Правда, эти примѣты, сколь ни кажутся онѣ внѣшними и ничтожными, на самомъ дѣлѣ связаны съ очень глубокими и важными внутренними душевными свойствами дѣйствующихъ лицъ: такъ, верхняя губка, то весело приподнятая, то жалобно опускающаяся, выражаетъ дѣтскую безпечность и безпомощность маленькой княгини; неуклюжая походка княжны Марьи выражаетъ отсутствіе во всемъ ея существѣ внѣшней женственной прелести, а ея лучистые глаза и то, что она краснѣетъ пятнами, —въ связи съ ея внутреннею женственною прелестью и цѣломудренною душевною чистотою.

Иногда эти отдѣльныя примѣты вдругъ зажигаютъ цѣлую, сложную, огромную картину, даютъ ей поразительную яркость и выпуклость. Такъ, во время народнаго бунта, въ опустѣвшей Москвѣ, передъ вступленіемъ въ нее Наполеона, когда графъ Ростопчинъ, желая утолить животную ярость толпы, указываетъ ей на политическаго преступника Верещагина, случайно подвернувшагося подъ руку и совершенно невиннаго, какъ на шпіона и „мерзавца“, отъ котораго будто-бы „Москва погибла“,—тонкая, длинная шея и вообще тонкость, слабость, хрупкость во всемъ его тѣлѣ выражаетъ беззащитность жертвы передъ грубою, звѣрскою силою толпы.

— „Гдѣ онъ?—сказалъ графъ, и въ ту-же

минуту, какъ онъ сказалъ это, онъ увидалъ изъ-за угла дома выходившаго между двухъ драгунъ молодого человѣка съ *длинною, тонкою шеей*"... У него были „нечищенные, стоптанные *тонкіе* сапоги. На *тонкихъ* слабыхъ ногахъ тяжело висѣли кандалы"...—„Поставьте его сюда!" — сказалъ Ростопчинъ, указывая на нижнюю ступеньку крыльца... Молодой человѣкъ... тяжело переступая на указываемую ступеньку и вздохнувъ, покорнымъ жестомъ сложилъ передъ животомъ *тонкія*, нерабочія руки...—„Ребята!—сказалъ Ростопчинъ металлически-звонкимъ голосомъ, — этотъ человѣкъ — Верещагинъ, тотъ самый мерзавецъ, отъ котораго погибла Москва". Верещагинъ подымаетъ лицо и старается поймать взоръ Ростопчина. Но тотъ не смотритъ на него. „На *длинной, тонкой шеѣ* молодого человѣка, какъ веревка, напружилась и посинѣла жила за ухомъ... Народъ молчалъ и только все тѣснѣе и тѣснѣе нажималъ другъ друга...„—Бей его!... Пускай погибнетъ измѣнникъ и не срамитъ имя русскаго!—закричалъ Ростопчинъ"...— „Графъ!... проговорилъ среди опять наступившей тишины робкій и вмѣстѣ съ тѣмъ театральный голосъ Верещагина. Графъ, одинъ Богъ надъ нами..." И опять налилась кровью толстая жила на его *тонкой шеѣ*... Одинъ изъ солдатъ ударилъ его тупымъ палашемъ по головѣ... Верещагинъ съ крикомъ ужаса, заслонясь руками, бросился къ народу. Высокій малый, на котораго онъ наткнулся, вцѣпился руками въ *тонкую шею* Верещагина и съ дикимъ крикомъ, съ нимъ вмѣстѣ, упалъ подъ ноги навалившагося, ревущаго народа". Послѣ преступленія тѣ-же люди, которые совершили его, „съ болѣзненно-жалостнымъ выраженіемъ глядѣли на мертвое тѣло съ посинѣвшимъ, измазаннымъ кровью и пылью лицомъ и съ разрубленною *длинною, тонкою шеей*".

Ни одного слова о внутреннемъ, душевномъ состояніи жертвы, но на пяти страницахъ восемь разъ повторено слово *тонкій* въ разнообразныхъ сочетаніяхъ — тонкая шея, тонкія ноги, тонкіе сапоги, тонкія руки, — и этотъ внѣшній признакъ вполнѣ изображаетъ внутреннее состояніе Верещагина, его отношеніе къ толпѣ.

Таковъ обычный художественный пріемъ Л. Толстого: отъ видимаго — къ невидимому, отъ внѣшняго — къ внутреннему, отъ тѣлеснаго — къ духовному или, по крайней мѣрѣ, „душевному".

Иногда эти повторяющіяся примѣты въ наружности дѣйствующихъ лицъ связаны съ глубочайшею краеугольною мыслью, съ движущею осью всего произведенія: такъ, тяжесть обрюзгшаго тѣла Кутузова, его лѣнивая старческая тучность и неповоротливость выражаютъ безстрастную, созерцательную неподвижность ума его, христіанское или, лучше сказать, буддійское отреченіе отъ собственной воли, преданность волѣ рока или Бога у этого стихійнаго героя, — въ глазахъ Л. Толстого по преимуществу русскаго, народнаго,— героя бездѣйствія или *недѣланія*, въ противоположность безплодно дѣятельному, легкому, стремительному и самонадѣянному герою западной культуры—Наполеону.

Князь Андрей наблюдаетъ главнокомандующаго во время перваго смотра войскъ въ Царевомъ-Займищѣ: „съ тѣхъ поръ, какъ не видалъ его князь Андрей, Кутузовъ еще потолстѣлъ, обрюзгъ и оплылъ жиромъ". Выраженіе усталости было въ лицѣ его и въ фигурѣ. „*Тяжело расплываясь и раскачиваясь*, сидѣлъ онъ на своей бодрой лошадкѣ." Когда, окончивъ смотръ, онъ въѣхалъ на дворъ, на лицѣ его выразилась „радость успокоенія человѣка, намѣревающагося отдохнуть послѣ представительства. Онъ вынулъ лѣвую ногу изъ стремени, *повалившись всѣмъ тѣломъ и поморщившись отъ усилія, съ трудомъ занесъ ее на сѣдло*, облокотился колѣнкой, крякнулъ и спустился на руки къ казакамъ и адъ-

ютантамъ, поддерживавшимъ его... зашагалъ своею *ныряющею походкою и тяжело взошелъ на скрипящее подъ его тяжестью крыльцо*". Узнавъ отъ князя Андрея о смерти отца его, онъ „*тяжело*, всею грудью вздохнулъ и помолчалъ". Потомъ „обнялъ князя Андрея, прижалъ къ своей *жирной* груди и долго не отпускалъ отъ себя. Когда онъ отпустилъ его, князь Андрей увидалъ, что *расплывшія* губы Кутузова дрожали и на глазахъ были слезы. Онъ вздохнулъ и взялся обѣими руками за лавку, чтобы встать". И въ слѣдующей главѣ Кутузовъ „*тяжело* подымается, *расправляя складки своей пухлой шеи*".

Не менѣе глубокій, какъ-бы даже таинственный смыслъ имѣетъ впечатлѣніе „круглости" въ тѣлѣ другого русскаго героя—Платона Каратаева: эта круглость олицетворяетъ ту вѣчную неподвижную *сферу* всего простого, согласнаго съ природой, естественнаго, сферу замкнутую, совершенную и самодовлѣющую, которая представляется художнику первоначальной стихіей народнаго русскаго духа. „Платонъ Каратаевъ остался навсегда въ душѣ Пьера самымъ сильнымъ и дорогимъ воспоминаніемъ и олицетвореніемъ всего русскаго, добраго и *круглаго*. Когда на другой день, на разсвѣтѣ, Пьеръ увидалъ своего сосѣда, первое впечатлѣніе чего-то *круглаго* подтвердилось вполнѣ: вся фигура Платона въ его подпоясанной веревкою французской шинели, въ фуражкѣ и лаптяхъ, была *круглая*, голова была совершенно *круглая*, спина, грудь, плечи, даже руки, которыя онъ носилъ какъ-бы всегда собираясь обнять что-то, были *круглыя;* пріятная улыбка и большіе каріе нѣжные глаза были *круглые*. Пьеру чувствовалось „*что-то круглое даже въ запахѣ* этого человѣка". Здѣсь однимъ внѣшнимъ, доведеннымъ до послѣдней степени какъ-бы геометрической простоты и наглядности, *тѣлеснымъ* признакомъ выражено огромное и отвлеченнѣйшее обобщеніе, связанное съ самыми первыми, внутренними основами всего толстовскаго, не только художественнаго, но и метафизическаго и религіознаго, творчества.

Такую-же незабываемую обобщающую выразительность получаютъ у него и отдѣльные члены человѣческаго тѣла,—напримѣръ, руки Наполеона и Сперанскаго, руки людей, имѣющихъ власть. Во время свиданія императоровъ передъ соединенными войсками, когда русскому солдату Наполеонъ даетъ орденъ почетнаго легіона, онъ „снимаетъ перчатку съ *бѣлой маленькой руки* и, разорвавъ ее, бросаетъ". Черезъ нѣсколько строкъ: „Наполеонъ отводитъ назадъ свою *маленькую пухлую ручку*". Николаю Ростову вспоминается „самодовольный Бонапарте со своею *бѣлою ручкою*". И въ слѣдующемъ томѣ, при разговорѣ съ русскимъ дипломатомъ Балашевымъ, Наполеонъ дѣлаетъ энергически-вопросительный жестъ „своею *маленькою, бѣлою и пухлою рукой*".

Но не довольствуясь рукой, художникъ показываетъ намъ все голое тѣло героя, обнажаетъ его отъ суетныхъ знаковъ человѣческой славы и величія, возвращаетъ къ общему, первому началу нашему,—къ животной природѣ, убѣждаетъ насъ, что у этого „полубога" такая-же немощная плоть, какъ у насъ, такое-же „тѣло смерти", по выраженію апостола Павла, такое-же „мясо", подобное тому „мясу для пушекъ, которымъ кажутся другіе люди самому Наполеону".

Утромъ, наканунѣ Бородинскаго сраженія, императоръ въ палаткѣ оканчиваетъ свой туалетъ: онъ, пофыркивая и покряхтывая, поворачивался то толстою спиной, то обросшею жирною грудью подъ щетку, которою камердинеръ растиралъ его тѣло. Другой камердинеръ, придерживая пальцемъ стклянку, брызгалъ о-де-колономъ на выхоленное тѣло императора съ такимъ выраженіемъ, которое говорило, что онъ одинъ могъ знать, сколько и куда надо брызнуть о-де-колону. Короткіе

волосы Наполеона были мокры и спутаны на лобъ. Но лицо его, хотя опухшее и желтое, выражало физическое удовольствіе. „Ну еще, ну крѣпче“,—приговаривалъ онъ, пожимаясь и покряхтывая, растиравшему камердинеру,— горбатясь и подставляя свои жирныя плечи“.

Бѣлая пухлая ручка Наполеона, такъ-же, какъ все жирное выхоленное тѣло его, повидимому, означаютъ въ представленіи художника отсутствіе тѣлеснаго труда, принадлежность „героя“-выскочки къ сословію людей „праздныхъ“, „сидящихъ на плечахъ рабочаго народа“, этой „черни“, людей съ грязными руками, которыхъ онъ съ такою безпечностью однимъ движеніемъ бѣлой ручки своей посылаетъ на смерть, какъ мясо для пушекъ“.

У Сперанскаго тоже „бѣлыя пухлыя руки“, при описаніи которыхъ этимъ излюбленнымъ пріемомъ повтореній и подчеркиваній Л. Толстой, кажется, нѣсколько злоупотребляетъ: „князь Андрей наблюдалъ всѣ движенія Сперанскаго, недавно ничтожнаго семинариста и теперь въ рукахъ своихъ — этихъ бѣлыхъ, пухлыхъ рукахъ—имѣвшаго судьбу Россіи, какъ думалъ Болконскій“.

„Ни у кого князь Андрей не видалъ такой нѣжной бѣлизны лица и особенно рукъ, нѣсколько широкихъ, но необыкновенно пухлыхъ, нѣжныхъ и бѣлыхъ. Такую бѣлизну и нѣжность лица князь Андрей видалъ только у солдатъ, долго пробывшихъ въ госпиталѣ“. Немного спустя, онъ опять „невольно смотритъ на бѣлую, нѣжную руку Сперанскаго, какъ смотрятъ обыкновенно на руки людей, имѣющихъ власть. Зеркальный взглядъ и нѣжная рука эта почему-то раздражали князя Андрея“. Казалось-бы, довольно: какъ-бы ни былъ читатель безпамятенъ, все-таки никогда не забудетъ онъ, что у Сперанскаго бѣлыя, пухлыя руки. Но художнику этого мало: черезъ нѣсколько сценъ съ неутомимымъ упорствомъ повторяется та-же подробность: „Сперанскій подалъ князю Андрею свою бѣлую и нѣжную руку“. И сейчасъ опять: „Сперанскій приласкалъ дочь своею бѣлою рукою“. Въ концѣ концовъ эта бѣлая рука начинаетъ преслѣдовать читателя, какъ наважденіе: словно отдѣляется она отъ остальнаго тѣла, также какъ верхняя губка маленькой княгини, сама по себѣ дѣйствуетъ и живетъ своею особою, странною, почти сверхъестественною жизнью, подобно фантастическому лицу вродѣ „Носа“ Гоголя.

Однажды, сравнивая себя, какъ художника, съ Пушкинымъ, Л. Толстой сказалъ Берсу, что разница ихъ, между прочимъ, та, что „Пушкинъ, описывая художественную подробность, дѣлаетъ это легко и не заботится о томъ, будетъ-ли она замѣчена и понята читателемъ; онъ-же какъ-бы пристанетъ къ читателю съ этою художественною подробностью, пока ясно не растолкуетъ ея“. Сравненіе болѣе проникновенное, чѣмъ можетъ казаться съ перваго взгляда. Дѣйствительно, Л. Толстой „пристаетъ къ читателю“, не боится ему надоѣсть, углубляетъ черту, повторяетъ, упорствуетъ, накладываетъ краски, мазокъ за мазкомъ, сгущая ихъ все болѣе и болѣе тамъ, гдѣ Пушкинъ, едва прикасаясь, скользитъ своею кистью, какъ будто нерѣшительною и небрежною, на самомъ дѣлѣ безконечно увѣренною и вѣрною. Всегда кажется, что Пушкинъ, особенно въ прозѣ своей, скупъ и даже какъ-бы сухъ, что онъ даетъ мало, такъ что хотѣлось бы еще и еще. Л. Толстой даетъ столько, что намъ уже больше нечего желать, мы сыты, если не пресыщены.

Описанія Пушкина напоминаютъ легкую водяную темперу старинныхъ флорентинскихъ мастеровъ или помпейскую стѣнопись съ ихъ ровными, тусклыми, воздушно-прозрачными красками, не скрывающими рисунка, подобными дымкѣ утренней мглы. У Л. Толстого болѣе тяжелыя, грубыя, но и на-

сколько болѣе могущественныя масляныя краски великихъ сѣверныхъ мастеровъ: рядомъ съ глубокими, непроницаемо-черными и все-таки живыми тѣнями, лучи внезапнаго, ослѣпляющаго, какъ будто насквозь пронизывающаго свѣта, который вдругъ зажигаетъ и выдвигаетъ изъ мрака какую-нибудь отдѣльную черту—наготу тѣла, складку одежды въ стремительно-быстромъ движеніи, часть искаженнаго страстью или страданіемъ лица, и даетъ имъ поразительную, почти отталкивающую и пугающую жизненность, какъ будто художникъ отыскиваетъ въ доведенномъ до послѣднихъ предѣловъ естественномъ—сверхъестественнаго, въ доведенномъ до послѣднихъ предѣловъ тѣлесномъ—сверхтѣлеснаго.

Кажется, во всемірной литературѣ нѣтъ писателя, равнаго Л. Толстому въ изображеніи человѣческаго тѣла посредствомъ слова. Злоупотребляя повтореніями, и то довольно рѣдко, такъ какъ большею частью онъ достигаетъ ими того, что ему нужно, никогда не страдаетъ онъ столь обычными у другихъ, даже сильныхъ и опытныхъ мастеровъ, длиннотами, нагроможденіями различныхъ сложныхъ тѣлесныхъ признаковъ при описаніи наружности дѣйствующихъ лицъ; онъ точенъ, простъ и возможно кратокъ, выбирая только немногія маленькія, никѣмъ не замѣчаемыя, личныя, особенныя черты, и приводя ихъ не сразу, а постепенно, одну за другою, распредѣляя по всему теченію разсказа, вплетая въ движеніе событій, въ живую ткань дѣйствія... Такъ, при первомъ появленіи стараго князя Болконскаго мы видимъ сначала только въ общемъ, мгновенномъ очеркѣ, въ четырехъ-пяти строкахъ, „невысокую фигурку старика въ напудренномъ парикѣ, съ маленькими *сухими ручками* и сѣрыми висячими бровями, иногда, когда онъ насупливался, застилавшими блескъ умныхъ и молодыхъ блестящихъ глазъ“. Тутъ одно можетъ быть излишнее повтореніе: „*блескъ блестящихъ* глазъ“. Когда онъ садится за токарный станокъ, — „по движеніямъ небольшой ноги, по твердому налеганію жилистой сухощавой руки (мы уже знаемъ, что у него руки сухія, но Л. Толстой любитъ возвращаться къ рукамъ своихъ героевъ), видна была въ князѣ еще упорная и много выдерживающая сила свѣжей старости“. Когда онъ заговариваетъ съ дочерью, княжной Марьей, то „холодною улыбкою выказываетъ еще крѣпкіе и желтоватые зубы“. Когда садится за столъ и пригибается къ ней, начиная обычный урокъ геометріи, она „чувствуетъ себя со всѣхъ сторонъ окруженною тѣмъ табачнымъ и старчески-ѣдкимъ запахомъ отца“, который такъ давно ей знакомъ. И вотъ онъ весь передъ нами, какъ живой: ростъ, сложеніе, руки, ноги, глаза, брови, положеніе бровей, зубы, цвѣтъ зубовъ, улыбка, даже особенный, свойственный каждому человѣку, запахъ.

По впечатлѣнію Вронскаго, когда онъ въ первый разъ видитъ Анну Каренину, мы узнаемъ, что въ ея наружности сразу видна принадлежность ея къ высшему свѣту, что она очень красива, что у нея румяныя губы, блестящіе сѣрые глаза, кажущіеся темными отъ густыхъ рѣсницъ, и что „избытокъ чего-то такъ переполнялъ ея существо, что мимо ея воли выражался то въ блескѣ взгляда, то въ улыбкѣ“. И опять, по мѣрѣ движенія разсказа, постепенно, незамѣтно, прибавляется черта за чертою, примѣта за примѣтою: когда она подаетъ руку Вронскому, онъ радуется, „какъ чему-то особенному, тому энергическому пожатію, съ которымъ она крѣпко и смѣло тряхнула его руку“. Во время бесѣды съ невѣсткою, Долли, Анна беретъ ея руку своею „энергическою маленькою рукою“. Кисть этой руки „тонкая, крошечная“; мы даже видимъ форму пальцевъ: дочь Облонской, Таня, играя, „стаскиваетъ легко-сходящее кольцо съ бѣлаго, *тонкаго въ концѣ* пальца“.

Въ рукахъ Анны Карениной, также какъ въ рукахъ другихъ дѣйствующихъ лицъ (можетъ быть, потому, что руки — единственная всегда обнаженная и близкая къ стихійной природѣ, животно-безсознательная часть человѣческаго тѣла), еще большая выразительность, чѣмъ въ лицѣ, — въ рукахъ Анны прелесть всего существа ея—соединеніе силы и нѣжности. Мы узнаемъ, когда она стоитъ въ толпѣ на балу, что она „всегда чрезвычайно прямо держится",—когда выходитъ изъ вагона или идетъ по комнатѣ, что у нея „быстрая, рѣшительная походка, странно легко носящая ея довольно полное тѣло"; когда танцуетъ,—что у нея „отчетливая грація, вѣрность и легкость движеній", когда, пріѣхавъ съ визитомъ къ Долли, снимаетъ шляпу, — что черные, за все цѣпляющіеся. волосы ея „вездѣ вьются", а въ другой разъ, что „своевольныя короткія колечки курчавыхъ волосъ всегда выбиваются на затылкѣ и на вискахъ".

Въ этихъ непокорныхъ курчавыхъ волосахъ, легко разстраивающейся прически, такая-же напряженность, „избытокъ чего-то", готоваго къ страсти, какъ и въ слишкомъ яркомъ блескѣ глазъ, въ улыбкѣ, невольно играющей, „волнующейся между глазами и губами". И наконецъ, когда она выѣзжаетъ на балъ, мы видимъ наготу ея тѣла: черное, низко-срѣзанное бархатное платье открывало ея *точеныя*, какъ старой слоновой кости, полныя плечи и грудь, и *округлыя* руки". Эта точеность, крѣпость, „*круглость*" тѣла, какъ у Платона Каратаева,—для Л. Толстого очень важная и глубокая, таинственная черта, — особенность русской красоты.

Всѣ эти разбросанные отдѣльные признаки такъ дополняютъ одинъ другой, такъ одинъ другому соотвѣтствуютъ — подобно тому, какъ въ прекрасныхъ изваяніяхъ форма одного члена всегда соотвѣтствуетъ формѣ другого,—напримѣръ тонкіе въ концѣ пальцы и точеная, какъ старой слоновой кости шея, неудержимый блескъ взгляда, стремительная легкость движеній и своевольныя колечки вездѣ вьющихся, всегда выбивающихся волосъ,—всѣ эти мельчайшія, отдѣльныя примѣты такъ согласованы, что естественно и невольно соединяются въ воображеніи читателя въ одно цѣлое, живое, единственное, особенное, личное, незабываемое, такъ что когда мы кончаемъ книгу, намъ кажется, что мы видѣли Анну Каренину собственными глазами и узнали бы ее тотчасъ, если бы встрѣтили.

Этотъ ему одному въ такой мѣрѣ свойственный даръ, который можно бы назвать *ясновидѣніемъ плоти*, иногда вовлекаетъ Толстаго, правда, довольно рѣдко, въ излишества.

Ему такъ легко и пріятно описывать живыя тѣла, движенія тѣлъ, что онъ порой, какъ будто играя, злоупотребляетъ этою легкостью. Мы не сѣтуемъ на него за то, что онъ изображаетъ, какъ именно начинаетъ двигать ногами пришпоренная лошадь: „Жарковъ тронулъ шпорами лошадь, которая раза три горячась перебила ногами, не зная съ какой начать, справилась и поскакала", или за то, что съ первыхъ-же строкъ „Анны Карениной" онъ торопится сообщить, что у Степана Аркадіевича Облонскаго, о которомъ мы еще ничего не знаемъ, „полное, выхоленное тѣло", и съ анатомическою точностью изображаетъ, какъ „вдоволь забираетъ онъ воздуха въ свой широкій грудной ящикъ", и какъ онъ ходитъ „привычнымъ, бодрымъ шагомъ вывернутыхъ ногъ, такъ легко носящихъ его полное тѣло". Эта послѣдняя черта даже значительна, потому-что въ ней отмѣчено семейное сходство брата съ сестрою, Степана Аркадіевича съ Анной Аркадіевной, у которой такая-же бодрая походка, „странно легко носящая ея полное тѣло". Если все это и кажется роскошью, то вѣдь роскошь въ искусствѣ не всегда излишество, она даже

часто нужнѣе нужнаго. Но вотъ лицо третьестепенное, одно изъ тѣхъ, которыя, едва появившись, тотчасъ исчезаютъ,—какой-то безъимянный полковой командиръ въ „Войнѣ и Мирѣ“: только-что успѣлъ онъ мелькнуть передъ нами, какъ мы уже увидѣли, что онъ „широкъ больше отъ груди къ спинѣ, чѣмъ отъ одного плеча къ другому, и что онъ похаживаетъ передъ фронтомъ „подрагивающею на каждомъ шагу походкою, слегка изгибаясь спиною“. Эта подрагивающая походка повторяется четыре раза на пяти страницахъ. Можетъ быть, наблюденіе и вѣрное, и живописное, но это именно то ненужное, что не есть роскошь, а только излишество. Намъ также любопытно и важно знать, что у Анны Карениной пальцы „тонкіе въ концѣ“; но мы не много потеряли-бы, если-бы онъ не сообщилъ намъ, что у лакея - татарина, подававшаго обѣдъ Левину и Облонскому, былъ широкій тазъ. Объ этомъ недостаткѣ Толстаго и говорить-бы, впрочемъ, вовсе не стоило, если-бы иногда не обнаруживалось всего яснѣе самое личное, особенное, что есть у художника, не въ томъ, чего у него въ мѣру, а именно въ томъ, чего у него слишкомъ много.

Языкъ человѣческихъ тѣлодвиженій, ежели менѣе разнообразенъ, за то болѣе непосредственен и выразителенъ, обладаетъ большею силою *внушенія*, чѣмъ языкъ словъ. Словами легче лгать, чѣмъ движеніями тѣла, выраженіями лица.

Истинную, скрытую природу человѣка выдаютъ они скорѣе, чѣмъ слова. Одинъ взглядъ, одна морщина, одинъ трепетъ мускула въ лицѣ, одно движеніе тѣла—могутъ иногда выразить то, чего нельзя сказать никакими словами. Послѣдовательные ряды этихъ безсознательныхъ, непроизвольныхъ движеній, отпечатлѣваясь, наслояясь на лицѣ и на всемъ внѣшнемъ обликѣ тѣла, образуютъ то, что мы называемъ выраженіемъ лица и что можно-бы также назвать *выраженіемъ тѣла*, потому-что не только у лица, но и у всего тѣла есть свое выраженіе, своя духовная прозрачность, какъ-бы свое лицо. Извѣстныя чувства побуждаютъ насъ къ соотвѣтственнымъ движеніямъ, и наоборотъ—извѣстныя привычныя движенія приближаютъ насъ къ соотвѣтственнымъ внутреннимъ состояніямъ

Молящійся складываетъ руки, склоняетъ колѣни; но и складывающій руки, склоняющій колѣни приближаетъ себя къ молитвенному состоянію. Такимъ образомъ, существуетъ непрерывный токъ не только отъ внутренняго къ внѣшнему, но и отъ внѣшняго къ внутреннему. Л. Толстой съ неподражаемымъ искусствомъ пользуется этою *обратною связью внѣшняго и внутренняго*. По этому закону всеобщаго, даже механическаго сочувствія, который заставляетъ неподвижную напряженную струну дрожать въ отвѣтъ сосѣдней звенящей струнѣ, по закону безсознательнаго подражанія, который при видѣ плачущаго или смѣющагося возбуждаетъ и въ насъ желаніе плакать или смѣяться, мы испытываемъ, при чтеніи подобныхъ описаній, въ нервахъ и мускулахъ, управляющихъ выразительными движеніями нашего собственнаго тѣла, начало тѣхъ движеній, которыя описываетъ художникъ въ наружности своихъ дѣйствующихъ лицъ, и посредствомъ этого сочувственнаго опыта, невольно совершающагося въ нашемъ собственномъ тѣлѣ, т. е. по самому вѣрному, прямому и краткому пути, входимъ въ ихъ внутренній міръ,—начинаемъ жить съ ними, жить въ нихъ. Когда мы узнаемъ, что Иванъ Ильичъ три дня кричалъ отъ боли: „У! Уу! У!“, потому-что, начавъ кричать: „не хочу!“, продолжалъ на букву „у“, намъ легко не только представить себѣ, но и самимъ испробовать этотъ ужасный переходъ отъ человѣческаго слова къ безсмысленному животному крику, и не толь-

ко мыслью, воображеніемъ, но и *опытомъ* нашей тѣлесной чувствительности, постоянно ощущаемой нами въ нашемъ тѣлѣ готовности страдать, измѣрить ту степень боли, которая и насъ могла-бы заставить кричать этимъ страшнымъ, безсмысленнымъ крикомъ „на *у*“. Неподвижная струна отвѣчаетъ звенящей струнѣ. Душа читателя черезъ тѣло его, животно и непроизвольно подражающее тѣлу описываемыхъ героевъ, проникаетъ въ ихъ душу, какъ-бы перевоплощается.

И какой безконечно-сложный, разнообразный смыслъ получаетъ у него порой одно движеніе, одно положеніе человѣческихъ членовъ.

Послѣ Бородинскаго сраженія, въ палаткѣ для раненыхъ, докторъ въ окровавленномъ фартукѣ, съ окровавленными руками „держитъ одной изъ нихъ сигару между мизинцемъ и большимъ пальцемъ, чтобы не запачкать ея“. Это положеніе пальцевъ обозначаетъ: и непрерывность ужасной работы, и отсутствіе брезгливости, и равнодушіе къ ранамъ и крови вслѣдствіе долгой привычки, и усталость, и желаніе забыться. Сложность всѣхъ этихъ внутреннихъ состояній сосредоточена въ одной маленькой тѣлесной подробности, въ положеніи двухъ пальцевъ, описаніе котораго занимаетъ полстроки.

Когда князь Андрей, узнавъ, что Кутузовъ посылаетъ отрядъ Багратіона на вѣрную смерть, испытываетъ сомнѣніе, имѣетъ-ли главнокомандующій право такъ самоувѣренно жертвовать жизнью тысячъ людей, — онъ „взглядываетъ на Кутузова, и ему невольно бросаются въ глаза, въ полуаршинѣ отъ него, чисто промытыя сборки шрама на вискѣ Кутузова, гдѣ измаильская пуля пронизала ему голову, и его вытекшій глазъ.“ „Да, онъ имѣетъ право такъ спокойно говорить о погибели этихъ людей!“—думаетъ Болконскій. И здѣсь опять одна ничтожная тѣлесная подробность,—сборки шрама и вытекшій глазъ Кутузова,—рѣшаетъ сложный, отвлеченный, нравственный вопросъ объ отвѣтственности людей, руководящихъ судьбами народовъ, объ отношеніи военно-государственнаго строя къ цѣнности отдѣльныхъ человѣческихъ жизней.

Больше, чѣмъ все, что говоритъ Ивану Ильичу объ его болѣзни наука устами докторовъ, больше, чѣмъ всѣ его собственныя привычныя, условныя мысли о смерти, открываетъ ему дѣйствительный ужасъ его состоянія случайный взглядъ въ зеркало на свои волосы: „Иванъ Ильичъ сталъ причесываться и посмотрѣлъ въ зеркало: ему страшно стало, особенно страшно было то, какъ волосы плоско прижимались къ блѣдному лбу“. Никакими словами нельзя было-бы выразить животнаго страха смерти такъ, какъ этимъ замѣченнымъ въ зеркалѣ положеніемъ волосъ. И равнодушіе здоровыхъ къ больному, живыхъ къ умирающему чувствуется Ивану Ильичу не въ словахъ людей, а „только въ жилистой шеѣ, плотно обложенной бѣлымъ воротничкомъ, въ обтянутыхъ узкими черными штанами сильныхъ ляшкахъ Ѳедора Петровича“, жениха его дочери.

Между Пьеромъ и княземъ Василіемъ очень запутанныя щекотливыя отношенія. Князь Василій хочетъ выдать за Пьера свою дочь Эленъ и съ нетерпѣніемъ ожидаетъ, чтобы Пьеръ сдѣлалъ ей предложеніе. Тотъ все не рѣшается. Однажды, оставшись съ отцомъ и дочерью наединѣ, подымается онъ, собираясь уходить, и говоритъ, что уже поздно. „Князь Василій строго-вопросительно посмотрѣлъ на него, какъ будто то, что онъ сказалъ, было такъ странно, что нельзя было и разслышать. Но вслѣдъ за тѣмъ выраженіе строгости измѣнилось, и князь Василій дернулъ Пьера за руку, посадилъ его и ласково улыбнулся.—„Ну, что, Леля?—обратился онъ тотчасъ-же къ дочери“, и потомъ опять къ Пьеру, напоминая ему некстати довольно

глупый анекдотъ о какомъ-то Сергѣѣ Кузьмичѣ. „Пьеръ улыбнулся, но *по его улыбкѣ видно было*, что онъ понималъ, что не анекдотъ Сергѣя Кузьмича интересовалъ въ это время князя Василія; и князь Василій понялъ, что Пьеръ понималъ это. Князь Василій вдругъ пробурлилъ что-то и вышелъ. Пьеру показалось, что даже князь Василій былъ смущенъ... Онъ оглянулся на Эленъ,— и она, казалось, была смущена и взглядомъ говорила: „что-жъ, вы сами виноваты". Вотъ какое сложное, многостороннее значеніе имѣетъ у Л. Толстого одна улыбка, выраженіе одного лица: оно повторяется, отражается на лицахъ и въ душахъ окружающихъ цѣлымъ рядомъ, едва уловимыхъ, полусознательныхъ мыслей и ощущеній, какъ лучъ въ зеркалахъ, какъ звукъ въ отголоскахъ.

Пьеръ видитъ Наташу послѣ долгой разлуки и смерти перваго жениха ея, князя Андрея. Она такъ измѣнилась, что онъ не узнаетъ ее. „Но нѣтъ, это не можетъ быть,—подумалъ онъ.—Это строгое, худое и блѣдное, постарѣвшее лицо? Это не можетъ быть она. Это только воспоминаніе того". Но въ это время княжна Марья сказала: „Наташа". И лицо съ внимательными глазами,—съ трудомъ, съ усиліемъ, какъ отворяется заржавѣвшая дверь, —улыбнулось, и изъ этой растворенной двери вдругъ пахнуло и обдало Пьера тѣмъ давно забытымъ счастіемъ, о которомъ, въ особенности теперь, онъ не думалъ. Пахнуло, охватило и поглотило его всего. Когда она улыбнулась, уже не могло быть сомнѣній: это была Наташа, и онъ любилъ ее". Во время этой сцены, одной изъ самыхъ значительныхъ и рѣшающихъ для дѣйствія всего романа, произнесено только четыре слова княжной Марьей: „Вы не узнаете развѣ?" Но мы чувствуемъ, что безмолвная улыбка Наташи сильнѣе словъ, и что дѣйствительно эта улыбка могла, должна была рѣшить судьбу Пьера.

Не только живыя, но и мертвыя лица „говорятъ" у него. Лицо у маленькой княгини и въ гробу было то-же, какъ у живой:—„Ахъ, что вы со мной сдѣлали?" все *говорило* оно".

И глаза животныхъ „говорятъ". Когда, во время скачекъ, лошадь Вронскаго, переломивъ себѣ спинной хребетъ, упала, и онъ, желая поднять ее, ударилъ каблукомъ въ животъ,—„она не двигалась, а уткнувъ храпъ въ землю, только смотрѣла на хозяина своимъ *говорящимъ* взглядомъ". Этотъ взглядъ выразительнѣе всѣхъ человѣческихъ словъ.

Посредствомъ движеній тѣла изображаетъ онъ и такую неуловимую особенность ощущенія, какъ ладъ музыки, пѣсни: „Барабанщикъ-запѣвало строго оглянулъ солдатъ-пѣсенниковъ и зажмурился. Потомъ, убѣдившись, что всѣ глаза устремлены на него, онъ какъ будто осторожно приподнялъ обѣими руками какую-то невидимую, драгоцѣнную вещь надъ головой, подержалъ ее такъ нѣсколько секундъ и вдругъ отчаянно бросилъ ее: Ахъ, вы сѣни мои, сѣни! „Сѣни новыя мои..." подхватили двадцать голосовъ".

По тому-же способу, переводя самыя отвлеченныя отъ тѣла, внутреннія состоянія на языкъ наглядныхъ, внѣшнихъ, тѣлесныхъ движеній, передаетъ онъ чувство духовнаго безсилія, которое овладѣло Наполеономъ послѣ Бородинскаго сраженія: „это было какъ во снѣ, когда человѣку представляется наступающій на него злодѣй, и человѣкъ во снѣ размахнулся и ударилъ своего злодѣя съ тѣмъ страшнымъ усиліемъ, которое, онъ знаетъ, должно уничтожить его, и чувствуетъ, что рука его, безсильная и мягкая, падаетъ, какъ тряпка".

Ему одинаково послушны и первозданныя, подавляющія стихійныя громады, и разсѣянныя въ нашей внутренней атмосферѣ, какъ пыль, легчайшія молекулы, атомы чувствъ. Та-же рука, которая двигаетъ горами, управ-

ляетъ и этими атомами. И, можетъ быть, второе изумительнѣе перваго. Оставляя въ сторонѣ все общее, литературно-условное, искусственное, отыскиваетъ онъ во всѣхъ ощущеніяхъ самое частное, личное, особенное, какъ-бы тончайшія жала ихъ, и оттачиваетъ, заостряетъ эти жала до остроты почти болѣзненной, такъ что они пронзаютъ, впиваются какъ иглы, и мы уже никогда не будемъ въ состояніи отдѣлаться отъ нихъ,—особенность его ощущеній навѣки сдѣлается нашею особенностью, мы будемъ чувствовать, какъ онъ, не только пока его читаемъ, но и послѣ, когда вернемся въ дѣйствительную жизнь. Можно сказать, что нервная впечатлительность людей, читавшихъ произведенія Л. Толстого, становится нѣсколько иною, чѣмъ до этого чтенія.

Тайна его дѣйствія заключается, между прочимъ, въ томъ, что онъ замѣчаетъ незамѣтное, слишкомъ обыкновенное, и при освѣщеніи сознаніемъ, именно вслѣдствіе этой обыкновенности, кажущееся необычайнымъ. Такъ, первый сдѣлалъ онъ открытіе, повидимому, столь простое, легкое и, однако, въ продолженіи тысячелѣтій ускользавшее отъ вниманія всѣхъ наблюдателей,—то, что улыбка отражается не только на лицѣ, но и въ звукѣ голоса, что голосъ такъ-же, какъ лицо, можетъ быть „улыбающимся". Платонъ Каратаевъ ночью, въ темнотѣ, когда Пьеръ не видитъ лица его, что-то говоритъ ему „измѣняющимся отъ улыбки голосомъ".

Изъ такихъ-то маленькихъ, поразительныхъ наблюденій и открытій, какъ изъ первоначальныхъ клѣточекъ, состоитъ самая основа,—вся живая ткань его произведеній.

Добрая хозяйка Анисья Федоровна, женщина съ очень пріятною улыбкою, угощаетъ гостей кушаньями собственнаго приготовленія: „все это и пахло, и отзывалось, и имѣло вкусъ Анисьи Федоровны. *Все отзывалось* сочностью, чистотой, бѣлизной и *пріятною улыбкою*". Для Пьера было „что-то круглое и въ запахѣ Платона Каратаева". Итакъ, выраженіе лица, выраженіе тѣла можетъ быть не только въ звукѣ голоса, но и во вкусѣ кушаній, и въ запахѣ людей. Такія-же неожиданныя открытія и въ слуховыхъ ощущеніяхъ: онъ первый замѣтилъ, что звукъ лошадиныхъ копытъ кажется „прозрачнымъ".

Языкъ его обыкновенно простой и умѣренный, не страдаетъ излишествомъ эпитетовъ; только тогда не жалѣетъ онъ ихъ, когда дѣло идетъ о передачѣ особенности какого-нибудь ощущенія: „вдругъ онъ (Иванъ Ильичъ) почувствовалъ I) знакомую, II) старую, III) глухую, IV) ноющую боль, V) упорную, VI) тихую, VII) серьезную". Семь прилагательныхъ къ одному существительному,—и, однако, нѣтъ нагроможденія, ни одно изъ нихъ не лишнее, — до такой степени боль Ивана Ильича для насъ любопытна во всѣхъ ея мельчайшихъ подробностяхъ.

Когда ощущеніе такъ тонко и ново, что уже никакими соединеніями словъ его невозможно выразить, пользуется онъ сочетаніями отдѣльныхъ звуковъ, тѣмъ способомъ выраженія, который служитъ дѣтямъ и первобытнымъ людямъ при созданіи языковъ,—звукоподражаніемъ. Въ бреду „князь Андрей услыхалъ какой-то тихій, шепчущій голосъ, неумолкаемо въ тактъ твердившій: „И пити-пити-пити", и потомъ „и ти-ти", и опять „и пити-пити-пити", и опять„ и ти-ти". Вмѣстѣ съ этимъ, подъ звукъ этой шепчущей музыки, князь Андрей чувствовалъ, что надъ лицомъ его, надъ самою серединою, воздвигалось какое-то странное воздушное зданіе изъ тонкихъ иголокъ или лучинокъ. Онъ чувствовалъ (хотя это и тяжело ему было), что ему надо было старательно держать равновѣсіе для того, чтобы воздвигавшееся зданіе это не завалилось; но оно все-таки заваливалось и опять медленно воздвигалось при

звукахъ равномѣрно-шепчущей музыки. „Тянется! тянется! растягивается и все тянется“, — говорилъ себѣ князь Андрей.... И пити-пити-пити и ти-ти, и пити-пити—бумъ,— ударилась муха“.

Иванъ Ильичъ, передъ смертью вспоминая о вареномъ черносливѣ, „который ему предлагали ѣсть нынче“, вспоминалъ и „о сыромъ, сморщенномъ французскомъ черносливѣ въ дѣтствѣ“. Кажется, подробность достаточно опредѣленная. Но художникъ еще болѣе углубляетъ ее, находитъ въ ней еще большую особенность: Иванъ Ильичъ вспоминалъ объ „особенномъ вкусѣ“ чернослива и „обиліи слюны, когда дѣло доходило до косточки“.

Съ этимъ ощущеніемъ слюны отъ черносливной косточки связанъ для Ивана Ильича цѣлый рядъ воспоминаній:—о нянѣ, братѣ, игрушкахъ,—обо всемъ дѣтствѣ, и эти воспоминанія, въ свою очередь, вызываютъ въ немъ сравненіе тогдашней невинной радости жизни съ теперешнимъ отчаяніемъ и ужасомъ смерти. „Ненадо объ этомъ... слишкомъ больно, — говорилъ себѣ Иванъ Ильичъ“. Вотъ до какихъ обобщеній доводитъ насъ эта ничтожная подробность — обиліе слюны при вкусѣ черносливной косточки. И ежели въ дѣтскихъ воспоминаніяхъ самого читателя есть нѣчто подобное, то съ какою неодолимою силою *навожденія* вовлечетъ она его во внутреннюю душевную трагедію героя.

Соня, влюбленная въ Николая Ростова, цѣлуетъ его. Пушкинъ такъ-бы и ограничился упоминаніемъ этого поцѣлуя. Но Л. Толстой не довольствуется общимъ представленіемъ: онъ ищетъ самыхъ опредѣленныхъ, частныхъ и точныхъ особенностей. Дѣло происходило на святкахъ; Соня наряжена была гусаромъ; на губахъ ея жженою пробкою нарисованы были усы. И вотъ получается странное, сложное и истинно-толстовское ощущеніе: Николай вспоминаетъ *„запахъ пробки, смѣшанный съ чувствомъ поцѣлуя“*.

Неуловимѣйшіе оттѣнки и особенности ощущеній у него различаются соотвѣтственно характеру, полу, возрасту, воспитанію, сословію ощущающаго. Кажется, въ этой области нѣтъ для Л. Толстого закрытыхъ путей. Чувственный опытъ его столь неисчерпаемъ, какъ будто онъ прожилъ сотни жизней въ различныхъ тѣлахъ людей и животныхъ. Онъ проникаетъ въ ощущеніе обнаженнаго тѣла молодой свѣтской дѣвушки, передъ выѣздомъ на балъ: „въ обнаженныхъ плечахъ и рукахъ Китти чувствовала холодную мраморность“;— въ ощущеніе старѣющей, утомленной родами женщины которая, „вздрагиваетъ, вспоминая о боли треснувшихъ сосковъ, испытанной почти съ каждымъ ребенкомъ“; — кормящей матери, у которой еще не порвались таинственныя связи ея тѣла съ тѣломъ ребенка, и которая „не то что угадываетъ, а вѣрно узнаетъ по приливу молока у себя недостатокъ пищи у него“;—въ ощущеніе и въ мысли животныхъ, напримѣръ охотничьей собаки Левина, которой кажется лицо хозяина „привычнымъ“, а глаза „всегда страшными“, и которая думаетъ: „Я не могу идти. Куда я пойду? Отсюда я чувствую ихъ (дупелей), а если я двинусь впередъ, я ничего не найду, гдѣ они и кто они“.

Не только древніе греки и римляне, но, по всей вѣроятности, даже люди XVIII вѣка не поняли-бы, что значитъ „прозрачный“ звукъ лошадиныхъ копытъ, или какъ можетъ „запахъ жженой пробки смѣшиваться съ чувствомъ поцѣлуя“, или кушанія — „отзываться“ выраженіемъ человѣческаго лица – пріятною улыбкою, или „что-то круглое—быть въ запахѣ человѣка“. Если бы критики наши, неумолимые судьи новаго, такъ-называемаго „декадентскаго“, искусства были до конца искренни и послѣдовательны, — не пришлось-ли бы имъ и Л. Толстого обвинять въ „болѣзнен-

ной извращенности"? Но въ томъ-то и дѣло, что опредѣлять незыблемыя границы здороваго и болѣзненнаго въ искусствѣ гораздо труднѣе, чѣмъ это кажется хранителямъ классическихъ завѣтовъ. Не есть-ли предполагаемая ими „извращенность" только *изощренность*, естественное и неизбѣжное развитіе, утонченіе, углубленіе здоровой чувственности? Можетъ быть, дѣти наши, со своею свѣжею, новою впечатлительностью, поняли-бы непонятное нашимъ критикамъ и оправдали-бы Л. Толстого, ибо дѣти уже знаютъ то, что еще не снилось ихъ отцамъ, — знаютъ между прочимъ, что различныя области такъ-называемыхъ „пяти чувствъ" вовсе не такъ рѣзко отдѣлены одна отъ другой, что эти области на самомъ дѣлѣ сливаются, переплетаются, покрываютъ и захватываютъ одна другую, такъ что звуки могутъ казаться яркими, цвѣтными („яркій голосъ соловья" у Пушкина), и сочетанія движеній, красокъ или даже запаховъ могутъ производить впечатлѣніе музыки (такъ-называемая „евритмія", *благозвучіе* движеній, *гармонія* красокъ въ живописи). Обыкновенно думаютъ, что тѣлесная чувствительность людей, въ противоположность духовной, величина постоянная во времени, въ историческомъ развитіи человѣчества. На самомъ дѣлѣ, первая точно такъ-же измѣняется, какъ вторая. Мы видимъ и слышимъ то, чего предки наши не видѣли и не слышали. Сколько-бы ни жаловались превозносители классической древности на тѣлесный упадокъ современнаго человѣчества, едва-ли можно сомнѣваться въ томъ, что мы существа болѣе зрячія, чуткія, тѣлесно прозрачныя, чѣмъ герои „Иліады" и „Одиссеи". Не предполагаетъ-ли и наука, что извѣстныя ощущенія, напримѣръ послѣдніе цвѣта спектра, сдѣлались общимъ достояніемъ людей только за сравнительно недавнее, историческое время ихъ жизни, и что, можетъ быть, еще Гомеръ смѣшивалъ зеленый цвѣтъ съ голубымъ въ одномъ наименованіи цвѣта морской воды „зеленолазурный" — γλαυκός? Не произошло-ли и не происходитъ-ли подобное естественное приращеніе, изощреніе, и въ другихъ областяхъ человѣческой чувственности? Не увидятъ-ли и не услышатъ-ли дѣти дѣтей нашихъ то, что и мы еще не видимъ и не слышимъ? Не откроется-ли имъ невѣдомое, не снившееся не только нашимъ отцамъ, нашимъ критикамъ, людямъ устарѣвшей впечатлительности, но и самымъ смѣлымъ и новымъ изъ насъ? И тогда, въ свою очередь, не будетъ-ли казаться наша современная „декадентская" утонченность, которая такъ пугаетъ теперешнихъ старовѣровъ въ искусствѣ, первобытнымъ гомерическимъ здоровьемъ и даже грубостью? Въ этомъ неудержимомъ развитіи, движеніи, теченіи, гдѣ неподвижная мѣра для отдѣленія законнаго отъ беззаконнаго, здороваго отъ болѣзненнаго, естественнаго отъ извращеннаго? Что было вчерашнимъ исключеніемъ, не становится-ли сегодняшнимъ правиломъ? И кто дерзнетъ сказать живой плоти и живому духу: „здѣсь остановитесь — нельзя идти далѣе"? Почему именно здѣсь? Почему не дальше?

Какъ-бы то ни было, великая слава Л. Толстого заключается именно въ томъ, что онъ первый выразилъ, — и съ какою безстрашною искренностью, — эту новую, никѣмъ неисчерпанную и неисчерпаемую область нашей утончающейся тѣлесно-духовной чувствительности, и въ этомъ смыслѣ можно сказать, что онъ далъ намъ новое тѣло, какъ бы новый мѣхъ для новаго вина.

Апостолъ Павелъ раздѣляетъ существо человѣческое на три состава, заимствуя это раздѣленіе отъ философовъ александрійской школы: — на человѣка тѣлеснаго, духовнаго и душевнаго. Послѣдній есть соединяющее звено между двумя первыми, нѣчто среднее, двойственное, переходное и сумеречное, уже не плоть, еще не духъ, то, чѣмъ завершается

плоть и зачинается духъ, полу-животное, полу-божеское, что, выражаясь на языкѣ современной науки, относится къ области психо-физіологіи — тѣлесно-духовныхъ явленій.

Л. Толстой есть величайшій изобразитель этого не тѣлеснаго и не духовнаго, а именно тѣлесно-духовнаго — „*душевнаго человѣка*", той стороны плоти, которая обращена къ духу, и той стороны духа, которая обращена къ плоти, — этой таинственной области, гдѣ совершается борьба между Звѣремъ и Богомъ въ человѣкѣ: это вѣдь и есть борьба и трагедія всей его собственной жизни, — онъ вѣдь и самъ по преимуществу человѣкъ „душевный", ни язычникъ, ни христіанинъ до конца, а вѣчно воскресающій, обращающійся и не могущій воскреснуть и обратиться въ христіанство полу-язычникъ, полу-христіанинъ.

По мѣрѣ того, какъ удаляется онъ отъ этой средней области въ ту или въ другую сторону, все равно — въ область-ли отвлеченной отъ человѣческаго и животнаго существа до-животной природы, неживой, или только кажущейся неживою, нестрастною, нестрадающею, „матеріальною" (ужасное и благодатное спокойствіе которой такъ умѣютъ изображать Тургеневъ и Пушкинъ), или въ противоположную область отвлеченной отъ плоти, освобождающейся отъ животной природы, человѣческой духовности, чистой мысли (страстныя волненія которой такъ умѣетъ воплощать Достоевскій),—сила художественной изобразительности Л. Толстого уменьшается и даже, наконецъ, совершенно измѣняетъ ему, такъ что есть предѣлы ему окончательно и навѣки недоступные. Но за то въ предѣлахъ душевнаго человѣка онъ властелинъ безграничный.

Въ другихъ областяхъ искусства,—напримѣръ, въ живописи итальянскаго Возрожденія, въ ваяніи древнихъ грековъ, были художники, которые съ большимъ совершенствомъ, чѣмъ Л. Толстой, изображали человѣка тѣлеснаго; современная музыка и отчасти литература глубже проникаютъ во внутренній міръ человѣка духовнаго, мыслящаго; но никогда и нигдѣ не являлся „человѣкъ душевный" съ такой потрясающей правдою и обнаженностью, какъ въ произведеніяхъ Л. Толстого: тутъ нѣтъ у него не только соперниковъ во всемірной поэзіи, даже во всемірномъ искусствѣ, но нѣтъ и равнаго ему.

## II.

Тургеневъ писалъ по поводу „Войны и Мира": „романъ Толстого вещь удивительная, но самое слабое въ немъ именно то, чѣмъ восторгается публика: историческая сторона и психологія. Исторія его — фокусъ, битье тонкими мелочами по глазамъ... Гдѣ характерная черта эпохи? *Гдѣ историческая окраска?* Фигура Денисова нарисована прекрасно, но она хороша была-бы въ качествѣ арабески на заднемъ фонѣ, — но этого задняго фона нѣтъ".

Приговоръ неожиданный, на первый взглядъ кажущійся даже несправедливымъ. Огромное, безконечно - разнообразное теченіе толстовскаго эпоса сначала такъ много даетъ *по пути*, что намъ въ самомъ дѣлѣ сначала и въ голову не приходитъ вопросъ, насколько ведетъ насъ этотъ путь къ предполагаемой или окончательной и главной цѣли. Но въ концѣ концовъ нельзя обойти этого столь естественно и легко забываемаго вопроса о томъ, въ какой именно мѣрѣ „Война и Миръ"—романъ все-таки прежде и послѣ всего *историческій*—дѣйствительно историченъ? Знакомыя историческія лица-портреты — Кутузовъ, Александръ I, Наполеонъ, Сперанскій — проходятъ передъ нами, совершаются знакомыя историческія событія—Аустерлицкое и Бородинское сраженія, пожаръ Москвы, отступленіе французовъ. Мы видимъ весь подвижно-

неподвижный, волнующійся и навсегда окаменѣвшій въ своемъ волненіи, „какъ вдругъ застывшія въ своемъ разбѣгѣ волны“, обликъ Исторіи, остовъ ея; но облечены-ли эти нѣкогда живыя кости все еще живою плотью, дышетъ-ли въ ней духъ живой?

Духъ исторіи, духъ времени, то, что Тургеневъ называетъ „историческою окраскою“— какъ трудно, почти невозможно опредѣлить, въ чемъ собственно онъ заключается. Мы только знаемъ, что у каждаго вѣка есть свой особенный воздухъ, единственный, нигдѣ и никогда не повторяющійся *запахъ*, какъ у каждаго цвѣтка и у каждаго человѣка. Въ „Декамеронѣ“ Боккачіо пахнетъ Италіей ранняго Возрожденія, въ „Панѣ Тадеушѣ“ Мицкевича пахнетъ Литвою начала XIX вѣка, въ „Евгеніи Онѣгинѣ“—Россіей тридцатыхъ годовъ. И эта окраска, особенный отблескъ историческаго часа, отражается не только на великомъ, но и на ничтожномъ,—какъ отблескъ утра или вечера отражается не только на вершинахъ, но и на каждой былинкѣ освѣщеннаго зарею горнаго хребта,—не только въ изрѣченіяхъ мудрецовъ, въ подвигахъ героевъ, но и въ модномъ покроѣ платья, въ устройствѣ женскаго головного убора, въ каждой мелочи домашней утвари.

Чѣмъ сильнѣе, чѣмъ жизненнѣе данная культура, тѣмъ упорнѣе, прилипчивѣе этотъ историческій запахъ, которымъ все въ ней пропитано. И по мѣрѣ того, какъ мы погружаемся въ ея изслѣдованіе, онъ вѣетъ изъ нея, охватываетъ насъ какъ пронзительно тонкій и томный ароматъ изъ остававшейся запертой многіе годы дѣдовской шкатулки, чуждый и знакомый, пробуждающій въ нашей душѣ цѣлые рои воспоминаній, отголосковъ, похожихъ на странную, тихую, за сердце хватающую музыку. Такъ отблескъ наполеоновскаго времени, стиля *empire* чувствуется не только въ торжественномъ слогѣ воззваній великаго императора къ арміи передъ египетскими пирамидами, или въ статьяхъ законодательнаго кодекса, но и въ узорчатой вышивкѣ римскаго пурпура на бѣлой туникѣ императрицы Жозефины, и въ диванахъ и креслахъ, подобныхъ курульнымъ кресламъ древнихъ консуловъ, изъ гладкаго бѣлаго дерева, съ прямыми спинками, съ позолоченными ободками и классическими вѣтками побѣдоносныхъ пальмъ.

При чтеніи „Войны и Мира“ очень трудно отдѣлаться отъ мало удивляющаго, но тѣмъ болѣе, ежели вдуматься, удивительнаго впечатлѣнія — будто-бы всѣ изображаемыя событія, несмотря на ихъ знакомый историческій обликъ, происходятъ въ наши дни, всѣ описываемыя лица, несмотря на портретность,— наши современники. Читателю нужно непрерывное усиліе воображенія и памяти, особенно тамъ, гдѣ дѣйствіе переносится со сцены міровыхъ происшествій, въ частную, семейную внутреннюю жизнь, чтобы не забывать, что это дѣйствіе совершается между пятымъ и пятнадцатымъ, а не между шестидесятыми и семидесятыми годами только-что прошедшаго вѣка, что его, читателя, отдѣляетъ отъ этихъ лицъ и событій историческая бездна почти цѣлаго столѣтія, и притомъ какого столѣтія, равнаго двумъ-тремъ вѣкамъ менѣе бурныхъ историческихъ эпохъ. Воздухъ, которымъ дышемъ мы въ „Войнѣ и Мирѣ“ и въ „Аннѣ Карениной“, — одинъ и тотъ-же, историческій запахъ въ обоихъ эпосахъ—одинъ и тотъ-же: и здѣсь, и тамъ— одинаковая, столь знакомая намъ атмосфера второй половины девятнадцатаго вѣка. Опять таки не во внѣшнемъ обликѣ событій, а во внутреннихъ оттѣнкахъ „исторической окраски“ есть-ли существенная разница между Аустерлицемъ, Бородинымъ и сраженіями въ „Севастопольскихъ Разсказахъ?“ Кромѣ нѣкоторыхъ историческихъ именъ, почти всѣ подробности первыхъ какъ легко перенести во вторыя и вторыхъ — въ первыя. Описы-

вается не сраженіе съ особенностями извѣстной исторической эпохи, а *вообще* сраженіе.

Между масонствомъ Пьера Безухова и народничествомъ Левина, между семейнымъ бытомъ въ домѣ Ростовыхъ и въ домѣ Щербацкихъ — точно также мало разницы въ исторической окраскѣ. Люди, рожденные и воспитанные въ пятидесятыхъ или семидесятыхъ годахъ XVIII столѣтія на Державинѣ, Сумароковѣ, Новиковѣ, Вольтерѣ, Дидро и Гельвеціусѣ, не только говорятъ нашимъ современнымъ языкомъ, но и думаютъ, и чувствуютъ самыми тайными, новыми, только-что вчера, кажется, родившимися и никѣмъ не выраженными нашими мыслями и чувствами. Почти невозможно представить себѣ князя Андрея, съ его безпощадно острою, точною и холодною, уже чрезмѣрно утонченною, уже столь болѣзненною, *столь нашею* чувствительностью, современникомъ „Бѣдной Лизы", „Вадима", „Громобоя" или „Пѣвца во станѣ русскихъ воиновъ". Не кажется-ли, что онъ прочелъ и прочувствовалъ не только Байрона, Лермонтова, но и Стендаля, Мэримэ, даже Флобера и Шопенгауера? У Левина нѣтъ ни одного религіознаго сомнѣнія, которое могло-бы остаться чуждымъ и непонятнымъ Пьеру Безухову. Они не только духовные близнецы, но и однолѣтки, историческіе сверстники. Вся ихъ внѣшняя культурная оболочка, весь ихъ *нарядъ* въ самомъ широкомъ смыслѣ этого слова — *„costumi"*, — есть оболочка и нарядъ нашего времени. Вообразить Евгенія Онѣгина безъ „чайльд-гарольдова плаща", не въ модномъ платьѣ полурусскаго, полуанглійскаго дэнди, современника Шатобріана и Байрона,—Татьяну не въ нарядѣ уѣздной барышни двадцатыхъ годовъ, такъ-же трудно, какъ Пьера Безухова въ чулкахъ и башмакахъ съ пряжками, въ цвѣтномъ фракѣ съ блестящими пуговицами, или Наташу Ростову въ одеждѣ нашихъ прабабушекъ, какими видимъ мы ихъ на потускнѣвшихъ портретахъ александровскаго вѣка. Мы, впрочемъ, и не думаемъ о культурной оболочкѣ этихъ лицъ, объ ихъ „нарядѣ",—до такой степени намъ ясны ихъ наружность, ихъ тѣло и та сторона ихъ души, которая обращена къ тѣлу, ихъ „душевный человѣкъ". И по мѣрѣ того, какъ мы сживаемся съ ними, все болѣе и болѣе между ними и нами исчезаетъ преломляющая призма историческаго отдаленія, не потому, чтобы мы переносились въ ихъ время, а наоборотъ — потому, что они переносятся въ наше время.

Кажется иногда, что не только читатель, но и самъ художникъ забываетъ объ этой призмѣ отдаленія и лишь изрѣдка, какъ-будто спохватившись, вводитъ какую-нибудь подробность историческаго быта, но сколь робкую, сколь бѣдную и безпомощную: кое-гдѣ мелькаютъ напудренный парикъ, лосины, плотно обтягивающія ляшки гвардейскаго поручика; старый князь Болконскій обращается къ дочери — „сударыня", и однажды графиня Ростова, восхищаясь письмомъ сына Николушки, восклицаетъ: „Что за *штиль*!" Но эти тусклыя, разрозненныя историческія пятнышки и черточки, рядомъ съ главными чертами живой современности, — насколько болѣе яркими и выпуклыми, — блѣднѣютъ, пропадаютъ безслѣдно или даже производятъ дѣйствіе обратное тому, котораго ждетъ авторъ,—удивляя своей неожиданностью, какъ анахронизмы, выдѣляясь на общемъ, современномъ фонѣ картины и напоминая объ отсутствіи исторической окраски въ основѣ произведенія. О внутренней домашней обстановкѣ русскаго вельможи александровскаго времени встрѣчается на всемъ протяженіи „Войны и Мира" одно упоминаніе, занимающее полстроки,—въ московскомъ дворцѣ стараго графа Безухова „стеклянныя сѣни съ двумя рядами статуй въ нишахъ". Вотъ кто

не сталъ-бы тратить словъ, подобно Гомеру съ его безконечнымъ описаніемъ чертоговъ царя Алкиноя, на изображеніе внѣшности и внутренности человѣческаго жилища, расположенія покоевъ, стѣнъ, кровли, потолковъ, столбовъ, стропилъ, перекладинъ и всѣхъ мелочей домашней утвари. Созданія рукъ человѣческихъ для творца „Иліады“ столь-же святы и благородны, какъ созданія божескихъ рукъ. Съ такою-же любовью, какъ землю, море, небо, описываетъ онъ предметы будничной житейской обстановки своихъ героевъ, и сочувственной человѣку жизнью одушевляются у него ткань Пенелопы, щитъ Ахиллеса, плотъ Одиссея, амфоры съ благовоніями и корзины съ бѣльемъ, которое Навзикая несетъ полоскать на рѣку. Во всей надстройкѣ человѣческой культуры надъ міромъ стихійной природы, во всемъ изобрѣтенномъ людьми не только художественномъ, но и ремесленномъ, промышленномъ, во всемъ *искусномъ*, которое никогда не кажется ему „искусственнымъ“,—чудится вѣщему старцу нѣчто сверхчеловѣческое, божески-прекрасное, издѣліе и выдумка хитроумнаго кузнеца Гефеста, нѣчто горящее огнемъ Прометея, похищеннымъ съ неба. И Пушкинъ, такъ понимающій прелесть дикой природы, въ то-же время радуется красотѣ созданія Петрова, „самаго умышленнаго изъ всѣхъ городовъ“, по выраженію Достоевскаго, — „чугунному узору“ въ „оградахъ петербургскихъ“ садовъ, „адмиралтейской иглѣ“, свѣтлѣющей въ безлунномъ блескѣ бѣлыхъ ночей, и даже моднымъ прихотямъ Онѣгина — разнообразнымъ щипчикамъ, щеточкамъ, пилочкамъ въ его уборной, сѣтуетъ,— въ сколь благозвучныхъ стихахъ,—на недостатки одесскихъ водопроводовъ и любуется веселой пестротой нижегородской ярмарки. Все культурное, все человѣческое, искусное, для Пушкина такъ же значительно и съ извѣстной точки зрѣнія такъ же *естественно*, какъ первобытно стихійное. У Мицкевича въ „Панѣ Тадеушѣ“ черты уютнаго старосвѣтскаго быта литовскихъ помѣщиковъ сливаются съ чертами природы въ одно живое существо, въ одинъ одушевленный образъ Литвы, святой родины. Домашняя обстановка Плюшкина или Обломова есть продолженіе ихъ внутренняго существа: они вросли въ нее, какъ улитки въ раковину.

При неисчерпаемыхъ богатствахъ Л. Толстого въ другихъ областяхъ, тѣмъ поразительнѣе скудость не только исторической, но и вообще культурно-бытовой окраски въ его произведеніяхъ. Такъ называемыя „вещи“, смиренные и безмолвные спутники человѣческой жизни, неодушевленные, но легко одушевляющіеся, отражающіе образъ человѣческій, у Л. Толстого не живутъ, не дѣйствуютъ. Только въ „Дѣтствѣ и Отрочествѣ“ есть у него любовное описаніе домашней обстановки русской помѣщичьей семьи; впослѣдствіи, однако, это сочувствіе къ быту сословія, изъ котораго онъ вышелъ, заглушается въ немъ и отравляется нравственнымъ осужденіемъ, преднамѣреннымъ сопоставленіемъ съ бытомъ простого народа. Но и этотъ народный бытъ, отъ „Поликушки“ до „Власти тьмы“, является все съ болѣе и болѣе мрачными тѣнями, не цѣлостнымъ, эпически-стройнымъ, благолѣпнымъ, (какъ у Кольцова и Пушкина), а полуразрушеннымъ, болѣзненно-искаженнымъ и обезображеннымъ городскою культурою. И наконецъ, уже изображеніе всякаго быта, всякой человѣческой культуры становится для него не средствомъ самостоятельнаго художественнаго дѣйствія, а только посылкою для отвлеченныхъ нравственныхъ выводовъ, нравственныхъ осужденій и оправданій.

Дѣйствительная, никогда ему не измѣняющая, сила художественнаго освѣщенія сосредоточена у него, какъ мы видѣли, на тѣлесномъ обликѣ, на внѣшнихъ движеніяхъ и внутреннихъ состояніяхъ, ощущеніяхъ

дѣйствующихъ лицъ, на ихъ „душевномъ человѣкѣ“. По мѣрѣ отдаленія отъ этого средоточія свѣтъ ослабѣваетъ, такъ что мы все съ меньшею и меньшею ясностью различаемъ ихъ одежды, подробности ихъ домашняго быта, внутреннюю обстановку ихъ жилищъ, уличную жизнь тѣхъ городовъ, въ которыхъ они обитаютъ, и наконецъ, всего менѣе ту умственную и нравственную атмосферу, тотъ культурно-историческій воздухъ, который образуется не только всѣмъ истиннымъ, вѣчнымъ, но и предразсудочнымъ, условнымъ, искусственнымъ, что свойственно каждому времени. Масонство Пьера Безухова—неудачный опытъ въ этомъ родѣ, и Л. Толстой впослѣдствіи уже никогда не возвращался къ подобнымъ опытамъ. Пушкинская Татьяна слушаетъ сказки няни, размышляетъ надъ простодушнымъ Мартыномъ Задекою и надъ чувствительнымъ Мармонтелемъ. Намъ ясно, какъ Дарвинъ и Молешоттъ подѣйствовали на Базарова, какъ онъ долженъ относиться къ Пушкину или Сикстинской Мадоннѣ. Намъ хорошо извѣстны книги, изображающія любовную страсть, которыя прочла madame Bovary, и какъ именно повліяли онѣ на зарожденіе и развитіе ея собственной страсти. Но тщетно старались-бы мы угадать, кто больше нравится Аннѣ Карениной,—Лермонтовъ или Пушкинъ, Тютчевъ или Боратынскій. Ей, впрочемъ, не до книгъ. Кажется, что эти глаза, которые такъ умѣютъ плакать и улыбаться, блистать любовью и ненавистью, вовсе не умѣютъ читать и смотрѣть на произведенія искусства.

А вѣдь въ дѣйствительности душа современнаго человѣка, не только въ отвлеченныхъ мысляхъ, но и въ самыхъ жизненныхъ чувствахъ своихъ, состоитъ изъ безчисленныхъ вліяній, наслоеній, *навожденій* прошлыхъ вѣковъ, прошлыхъ культуръ. Кто изъ насъ не живетъ двумя жизнями, — дѣйствительною и отраженною? Изслѣдователь души современныхъ людей не можетъ безнаказанно пренебрегать этою связью двухъ жизней. Л. Толстой пренебрегъ ею: никто изъ художниковъ такъ не вылущиваетъ, не обнажаетъ внутренняго животно-стихійнаго, „душевнаго“ человѣческаго ядра изъ внѣшней культурно-исторической скорлупы, какъ онъ. Все надстроенное человѣкомъ надъ природою, все культурное,—для него только условное, только искусственное и, слѣдовательно, лживое, нелюбопытное, незначительное. Съ легкимъ сердцемъ проходитъ онъ мимо, торопясь изъ этого воздуха, кажущагося ему зараженнымъ, испорченнымъ человѣческими дыханіями, на свѣжій воздухъ всего стихійно-животнаго, естественнаго, какъ предмета единственно достойнаго художественнаго изображенія, какъ вѣчной правды и природы.

Но и здѣсь, на послѣднихъ ступеняхъ стихійности, до-человѣческой и до-животной, отдѣльной отъ человѣка вселенской природы, кажущейся одушевленною иною, нечеловѣческою, жизнью, какъ и тамъ на послѣднихъ ступеняхъ человѣческой духовности и сознательности, есть предѣлы навѣки ему недоступные.

Пушкинъ разрѣшалъ противоположность человѣческаго сознанія и стихійной безсознательности природы въ совершенно ясную, хотя и безнадежную гармонію.

И пусть у гробового входа
Младая будетъ жизнь играть,
*И равнодушная природа*
Красою вѣчною сіять.

У Лермонтова эта противоположность становится болѣзненнѣе и неразрѣшимѣе:

Въ небесахъ торжественно и чудно!
Спитъ земля въ сіяньи голубомъ.
Что-же мнѣ такъ больно и такъ трудно
. . . . . .

Средь полей необозримыхъ
Въ небѣ ходятъ безъ слѣда
Облаковъ неуловимыхъ
Волокнистыя стада.

. . . . . .

Въ день томительный несчастья
Ты о нихъ лишь вспомяни:
Будь къ земному безъ участья
И безпеченъ, какъ они.

Какъ будто на совершенное соединеніе съ природою онъ уже не надѣется, не говоритъ: „будь ими“, а только: „будь, какъ они“.

У Тютчева противорѣчіе это обостряется еще болѣе, до невыносимаго „разлада“.

Откуда, какъ разладъ возникъ?
И отчего-же въ общемъ хорѣ
Душа не то поетъ, что море,
И ропщетъ мыслящій тростникъ?

Наконецъ, самую сущность отношенія Тургенева къ природѣ составляетъ этотъ разладъ между ропотомъ „мыслящаго тростника“. и безсмысленною ясностью природы, доведенною уже до послѣдней крайности.

У Л. Толстого, отношеніе къ природѣ — двойственное: для его сознанія, желающаго быть христіанскимъ, природа есть нѣчто темное, злое, звѣриное, или даже бѣсовское, „то, что христіанинъ долженъ въ себѣ побѣждать и преображать въ царствіе Божіе“.

Для его безсознательной, языческой стихіи, человѣкъ сливается съ природою, исчезаетъ въ ней, какъ капля въ морѣ. Оленинъ, проникшись мудростью дяди Ерошки, чувствуетъ себя въ лѣсу насѣкомымъ среди насѣкомыхъ, листомъ среди листьевъ, звѣремъ среди звѣрей. Онъ не сказалъ бы, подобно Лермонтову: „будь какъ они“, потому что онъ — уже „они“. Въ „Трехъ Смертяхъ“ умирающая барыня, несмотря на внѣшнюю сословную оболочку культурности, такъ мало мыслитъ, что здѣсь въ голову не приходитъ сопоставлять ропотъ „мыслящаго тростника“ съ безропотностью умирающаго дерева. И въ томъ, и въ другомъ случаѣ, и въ христіанскомъ сознаніи, и въ языческой стихіи, у Л. Толстого отсутствуетъ противоположеніе человѣка и природы: въ первомъ случаѣ природа поглощается человѣкомъ, во второмъ — человѣкъ природою.

Пушкинъ слышитъ въ тишинѣ ночной

Парки бабье лепетанье.

Для Тютчева есть „нѣкій часъ всемірнаго молчанья“, когда сумракъ сгущается

... какъ хаосъ, на водахъ.
Безпамятство, какъ Атласъ, давитъ сушу.
Лишь Музы дѣвственную душу
Въ пророческихъ тревожатъ боги снахъ.

И въ бездыханныхъ іюльскихъ ночахъ у него

Однѣ зарницы огневыя
Какъ демоны глухо-нѣмые
Ведутъ бесѣду межъ собой.

У Тургенева тоже, какъ демоны, ведутъ бесѣду о человѣчествѣ, объ этой жалкой плѣсени на поверхности земного шара, ледяныя вершины Финстеръ-Аargорна и Шрекгорна въ пустынномъ блѣдно-зеленомъ небѣ.

Ни боги, ни демоны природы никогда не тревожили музы Л. Толстого въ „пророческихъ снахъ“; никогда не слышалось ему въ тиши ночной „Парки бабье лепетанье“; небесный сводъ не казался ему, какъ Лермонтову, такимъ прозрачно-глубокимъ,

Что даже ангела полетъ
Прилежный взоръ слѣдить-бы могъ.

И ручей не шепталъ ему

... таинственныя саги
Изъ чудныхъ странъ, откуда мчится онъ.

И ночной вѣтеръ не твердилъ ему, какъ Тютчеву „о непонятной мукѣ“

Понятнымъ сердцу языкомъ
. . . . . .
Про древній хаосъ, про родимый.

Любитъ-ли онъ природу? Можетъ быть, чувство его къ ней сильнѣе, глубже того, что люди называютъ „любовью къ природѣ“. Если онъ и любитъ ее, то не какъ отдѣльное, чуждое человѣку и все-таки человѣкоподоб-

ное, полное божескими и демоническими силами, вселенское существо, а какъ животно-стихійное *продолженіе* своего собственнаго существа, какъ „душевнаго человѣка“. Онъ любитъ себя въ ней и ее въ себѣ, безъ восторженнаго и болѣзненнаго трепета, безъ опьяненія тою великою трезвою любовью, которою любили ее древніе и которою уже не умѣетъ любить ее никто изъ современныхъ людей. Сила и слабость Л. Толстого заключается именно въ томъ, что никогда не могъ онъ до конца, до совершенной ясности отличить культурнаго отъ стихійнаго, выдѣлить человѣка изъ природы.

Потусторонній мракъ, потусторонняя тайна есть и для него въ природѣ, но это—мракъ и тайна, полные лишь отталкивающаго ужаса. Иногда и для него внезапно приподымается покровъ явленій, тотъ „золотой коверъ“ дневного свѣта, о которомъ говоритъ Тютчевъ:

Святая ночь на небосклонъ взошла
И день отрадный, день любезный,
Какъ золотой коверъ, она свила,—
Коверъ, накинутый надъ бездной.

Но за этимъ приподнятымъ покровомъ видитъ Л. Толстой не „живую колесницу мірозданья, открыто катящуюся въ святилищѣ небесъ“, не „ангеловъ полетъ“, а лишь ту бездонно-черную, страшную дыру, „мѣшокъ“, въ который просовывается и все не можетъ просунуться Иванъ Ильичъ, со своимъ нечеловѣческимъ крикомъ: „не хочу-у-у!“ И въ голосѣ „ночного вѣтра“ слышится Л. Толстому лишь тотъ безнадежный шелестъ сухого чернобыльника въ снѣжной пустынѣ, подъ вьюгою, который такъ пугаетъ замерзающаго Брехунова въ „Хозяинѣ и Работникѣ“. А пока дневной покровъ опущенъ,—все ясно, все явно, онъ видитъ природу такъ, какъ она есть, и никогда этотъ „золотой коверъ“ не становится для него прозрачнымъ, сквозящимъ, просвѣчивающимъ.

Одно изъ двухъ: или сонъ, или явь, или совершенный мракъ, или совершенный свѣтъ. Но мракъ никогда для него не сливается со свѣтомъ, сонъ съ явью: ни утренней, ни вечерней мглы, заволакивающей природу для Тютчева и Лермонтова „пророческими снами“. Въ отношеніи Л. Толстого къ природѣ такъ же, какъ во всемъ его столь многоцвѣтномъ, многозвучномъ геніи, — ничего призрачнаго, сумеречно-звѣзднаго, мерцающаго, подобнаго лермонтовскимъ „таинственнымъ сагамъ“ или пиѳійскому лепету пушкинской Парки, — ничего сказочнаго, волшебнаго и чудеснаго.

Мы увидимъ впослѣдствіи, что одинъ только разъ во всемъ своемъ огромномъ творчествѣ коснулся онъ этихъ, казалось-бы, навѣки недоступныхъ ему предѣловъ, гдѣ сверхестественное граничитъ съ естественнымъ, являясь уже не въ немъ, а за нимъ, сквозь него.

Но тутъ онъ уже какъ бы самого себя „преодолѣлъ“, какъ бы „вышелъ изъ себя“. Это уже именно та чрезмѣрность, та послѣдняя побѣда надъ собственною природою, то кажущееся невозможнымъ чудо, которыя суть признаки величайшаго генія. Впрочемъ, коснувшись лишь этихъ предѣловъ, онъ не переступилъ за нихъ и отошелъ.

(*Продолженіе будетъ*).