



М. А. ВОЛОШИН

Опыт переоценки художественного значения Некрасова и Алексея Толстого

Прошлым летом на страницах журнала «Мир искусства» был поднят вопрос об вырождении стиха. По этому вопросу высказались два представителя противных лагерей: Андреевский и Валерий Брюсов¹. Андреевский, *si devant** поэт, а теперь литературный критик, может служить ярким образцом типичного русского художественного критика, вполне невежественного относительно каких бы то ни было новых движений искусства на Западе и до сих пор еще верящего в то, что существуют некие «декаденты» и «декадентская школа», как в доброе старое время верили в домовых, а позднее в нигилистов.

Валерий же Брюсов пользуется в России славой декадента *par excellence***, т<ак> к<ак> именно ему приписывается знаменитый в свое время стих: «О, закрой свои бледные ноги», который, несмотря на кристальную ясность, простоту и полную беспретенциозность своей мысли, долгое время считался образцом декадентской нелепости и туманности.

В полемике на страницах «Мира искусства» преимущество оказывается далеко не на стороне г. Андреевского. Его статья озаглавлена «Вырождение рифмы», и он в ней доказывает, что стих как форма художественной речи вырождается и что крупных поэтов в стихах больше не будет. Об поэзии он отзывался как об «великой покойнице», причем в доказательство приводит не только Россию, но и Западную Европу, обнаруживая при этом полное незнание всего того, чем Европа жила за последнее двадцатилетие, — незнание, столь свойственное каждому литературно образованному русскому человеку средних лет.

Ответ же Валерия Брюсова звучит голосом из совсем другого периода. Нельзя сказать, чтоб этот ответ был бы *особенно* талантлив

* Ранее (*фр.*). — *Ред.*

** По преимуществу (*фр.*). — *Ред.*

и блестящ: нет, он написан только умно и со знанием дела. [Но разница между этими статьями та, что, попадись статья Брюсова в руки какому-нибудь образованному французу, он бы прочел ее с интересом и не нашел бы в ней ничего удивительного, над статьей же Андреевского он бы остановился с открытым ртом не один раз, а многого бы и совсем не понял без соответствующих исторических справок.]

В Россию новые течения приходят обыкновенно только лет через двадцать.

1

Так происходит и теперь с тем направлением, которое зародилось во Франции в начале восьмидесятых годов и в общем известно под названием нео-идеализма.

Национальная русская склонность к опеканию умов, которая внешним образом проявляется в институте цензуры, обнаружилась ярко и в поведении русских либеральных в политическом отношении журналов. Против всего того, что могло получить кличку декадентства, а эта кличка раздавалась в России очень широко, т<ак> к<ак> под ней подразумевалось все новое и все непривычное, был устроен правильный бойкот. Ругать позволялось, но хвалить и разъяснять — *ни в коем случае*. То есть все приемы, практикуемые правительственной цензурой, и т<ак> к<ак> они применялись не цензорами-чиновниками, а цензорами-редакторами, т.е. неограниченными, полновластными и убежденными властителями, то нет ничего мудреного, что им удалось задержать художественное развитие России на двадцать лет. Только в последнее время начала проявляться понемногу такая «подпольная» литература, как «Мир искусства» или издания товарищества «Скорпион». Живопись была в этом отношении все-таки счастливее литературы, т<ак> к<ак> тут допускалось больше непосредственного влияния фактом во время иностранных выставок в Москве и в Петербурге, но литература осталась совсем незатронута*.

Характерно то, что русские консервативные журналы в отношении искусства всегда стояли на более либеральной точке, чем журналы либеральные.

Все новое, что появлялось об искусстве (а появлялось его очень мало), можно было найти только в «Русском вестнике» или в «Русском обозрении».

* *Далее зачеркнуто*: Кое-когда и кое-где появлялись попытки самостоятельного творчества в этом духе, иногда намеренно карикатурные, дразнящие, вызывающие, похожие на первые выпады романтиков. Но теоретических объяснений не пропускалось абсолютно. — *Ред.*

Революционерство политическое подразумевало всегда консерватизм в искусстве, а консерватизм в политике склонялся всегда к более широкому пониманию искусства.

И плохо приходилось в России тем, кто имел несчастье придерживаться одинаково революционных взглядов и в политике, и в искусстве.

И консерваторы, и либералы такого отщепенца лишали права высказывать свои мысли.

Между тем народилась уже целая литературная группа, проникнутая французскими идеями, хотя и сохранившая еще много своих русских исторически сложившихся особенностей эстетического понимания.

Это поколение начинает только теперь высказываться, и ему еще только предстоит произвести переоценку художественного багажа России, накопленного за XIX век. Опыт такой переоценки мне бы хотелось сделать относительно двух центральных фигур русской поэзии третьей четверти XIX века, которые являются в русском представлении как бы вождями двух направлений поэзии: поэзии чистой и поэзии гражданской. Я говорю об Некрасове и об Алексее Толстом.

Вопрос о поэзии чистой и о поэзии гражданской в России всегда являлся не столько вопросом чистой эстетики или философии искусства, сколько вопросом политическим.

Поэты чистого искусства всегда причислялись русской публикой к консерваторам, а поэты гражданские к радикалам.

Так же строго были разграничены и поэтические темы. Для чистого лирика считались уместными только описания любви и природы, и поклонники идейного искусства всегда с презрением приводили стихи Фета: «Шепот, робкое дыханье...»² — как образец лирической бессмыслицы и вспоминали легенду о другом стихотворении, которое можно прочесть и с начала до конца, и с конца до начала.

Поклонники же искусства чистого в доказательство неэстетичности гражданских поэтов производили с омерзением стихи Некрасова «Чтоб не прели бы онученьки...»³.

Консервативные публицистические статьи Фета всегда приводились ими как истинная подкладка его поэтических настроений, и очень немногие могли найти ту примиряющую формулу, которую дал Жемчужников в стихотворении, кончающемся словами:

Искупят прозу Шеншина
Стихи пленительные Фета...⁴

На Некрасова в то же время сыпались горячие нападения в неискренности, повторялись нелепые сплетни, ходившие об нем при жизни, и его обвиняли в разладе между словом и образом жизни.

И никто не подозревал, казалось, того, что этот разлад, несомненно существовавший, и представляет великий и единственный источник его произведений.

Явление — строго говоря —
 Не ново с русскими великими умами:
 С Ивана Грозного царя
 До переписки Гоголя с друзьями
 Самобичующий протест —
 Российских граждан достоянье!⁵

Как определил сам Некрасов это общечеловеческое и в то же время и имеющее одну специфически русскую черточку явление.

Противоречия мысли и дела — это вечные двигательные пункты в жизни человека и первоисточники его произведений.

Лев Толстой никогда бы не мог с такой силой развить свой великий социальный протест, если бы он сам не был Нехлюдовым, если бы он сам не был Позднышевым, и главное, если бы он не сознавал с полной безнадежностью, что он никогда не может перестать быть Позднышевым или Нехлюдовым.

Только из таких непримиримых противоречий слово приобретает свое жало.

Не носи Достоевский в своей душе всего Феодора Карамазова со всей его низостью и со всеми его эротическими фантазиями, не прочувствуй Октав Мирбо все упоение сладострастием мучительства, такие две покаянные книги, два таких великих жала совести задыхающегося европейца, как «<Le> Jardin des Supplices»⁶ и «Братья Карамазовы», не были бы созданы.

«Поэт — это ребенок, который плачет жемчужными слезами», — говорит Гейне⁷ и рассказывает сказку об ребенке, жившем в чужой семье, которому благодетельная и чрезвычайно непроницательная фея, желая его осчастливить, дала чудесный дар плакать жемчужными слезами. Из этого подарка вышло только то, что люди начали сильнее истязать его, чтобы добыть больше жемчуга*.

У русских эстетов раз и навсегда наметился целый ряд тем, которые одни только и следует считать поэтическими, и из них был исключен весь цикл политически-социальных идей.

Это разделение тем, ведущее свое начало с шестидесятых годов, имевших такое губительное влияние для всего русского искусства вообще, носит на себе исторически понятный, но логически чисто случайный характер.

* *Далее зачеркнуто:* Здесь уже намечается известная почва для разрешения вопроса об искусстве чистом и об искусстве идейном. — *Ред.*

Все это, конечно, не способствовало выяснению вопроса о чистом искусстве.

В понимании русских эстетиков понятие красоты всегда выносилось вон из человека и составляло принадлежности темы.

То есть считались красивыми или некрасивыми самые сюжеты, но не отношение к ним.

С какой бы глубокой искренностью художник ни относился к тем темам, которые считались не поэтическими, как бы он ими ни был захвачен, с каким бы искусством он ни передал свои настроения: все равно — эстетика исключали эти темы из области поэзии.

Все эти темы в представлении эстетиков формулировались под общим заглавием «гражданской поэзии», именем, которое в свое время имело такое же всеобъемлющее значение, как теперь «декадентство».

Главным образом под ней подразумевались в шестидесятых годах направление обличительное и специальные темы из народной жизни.

Эти русско-народные темы представляют такую широкую полосу в русской поэзии, которая одинаково захватила оба лагеря.

Но вылилась она совершенно различно. Возьмем Некрасова и Ал. Толстого как ярких представителей этих направлений. И тот, и другой много труда посвятили народным темам, но в характере их сказалась вся разница направлений.

Алекс<ей> Толстой в своих былинах и песнях берет исключительно банальный археологический, условный, ложно-славянский стиль романов Загоскина⁸ и исторических драм Аверкиева⁹. Он вовсе и не думает передать живой дух народной песни: он играет красивыми словами и складывает их в условно-красивые формы.

Возьмем какую-нибудь из его былин.

(Боривой¹⁰, <стр.> 433).

Я нарочно беру эту менее известную вещь, чтобы звук знакомых стихов не обманывал эстетическое чувство.

Все это написано только для игры этими лжеславянскими непонятными словами, т.е. как раз здесь есть то, в чем в России теперь всегда упрекают так называемых «декадентов».

То же самое в русских песнях Толстого (стр. 214):

Кабы знала я, кабы ведала
<Не смотрела бы из окошечка
Я на молодца разудалого,
Как он ехал по нашей улице,
Набекрень заломивши мурмолку,
Как лихого коня буланого,
Звонконового, долгогривого,

Супротив окон на дыбы вздымал!
 Кабы знала я, кабы ведала,
 Для него бы я не рядилася,
 С золотой каймой ленту алую
 В косу длинную не вплетала бы,
 Рано до свету не вставала бы,
 За околицу не спешила бы,
 В росе ноженьки не мочила бы,
 На проселок тот не глядела бы,
 Не проедет ли тем проселком он,
 На руке держа пестра сокола.

Кабы знала я, кабы ведала,
 Не сидела бы поздно вечером,
 Пригорюнившись, на завалине,
 На завалине, близ колодезя,
 Поджидаячи да гадаючи,
 Не приедет ли он, ненаглядный мой,
 Напоить коня студенной водой!¹¹

Как много русских слов и как мало русского духа.

В виде контраста этому возьмем рассказ Дарьи в поэме Некрасова
 «Мороз, Красный нос» о том, как она ходила в монастырь:

Долго меня продержали —
 Схимницу сестры в тот день погребали.
 <Утренья шла,
 Тихо по церкви ходили монашины,
 В черные рясы наряжены,
 Только покойница в белом была:
 Спит — молодая, спокойная,
 Знает, что будет в раю.
 Поцеловала и я, недостойная,
 Белую ручку твою!
 В личико долго глядела я:
 Всех ты моложе, нарядней, милей,
 Ты меж сестер словно горлинка белая
 Промежду сизых, простых голубей>
 (стр. 328).

Сопоставление поражает своим контрастом...

В этом отрывке следует обратить внимание на вольный стих с неравным количеством стоп и на систему ассонансов: две вещи, за которые теперь борются молодые русские поэты.

Ассонанс долгое время находился и продолжает теперь находиться под цензурным гонением редакторов русских журналов. Еще и теперь при просмотре стихов в редакции прежде всего смотрят на чистоту рифм, а уже потом принимаются за самое стихотворение, а рецензенты пишут: «“Монашины” рифмуют со словом “наряжены”. Неужели автор думает, что это рифма?»

А вместе с тем ассонанс гораздо больше в духе русского языка, чем рифма.

Ассонанс встречается и в народных песнях, и в пословицах, и у Кольцова, и у Некрасова.

Теперь Валерий Брюсов снова взялся за разработку ассонанса и дал великолепные образчики его:

Если б к вам я прибыл,
Вы, мои отдаленные предки, —
Вы собратом гордиться могли бы,
Полюбили бы взор мой меткий¹².

Эти полурифмы дают стиху удивительную гулкость и широту. И несомненно, что то последнее звено, за которое может взяться Брюсов, будет Некрасов, а не Алексей Толстой.

Судя по внешнему виду, Алексей Толстой обладает тайнами красивого стиха в гораздо большей степени, чем Некрасов. Но это только обманчивая наружность его стиха. На самом деле он владеет только той внешней красотой слова, которая составляет застой искусства.

Его внешность всегда безупречна, холодна и лакирована. Кажется, что слова сами складываются у него под пером в красивые и гармоничные сочетания.

Но это все ложь.

Слово — враг, которого нужно покорить. Слова — это дикие, норовистые лошади, которые идут ровно и красиво только по привычной, хорошо утоптанной дороге пошлости и шаблона.

Но стоит только попытаться повернуть их на свою дорогу по целине, как они становятся на дыбы, бросаются в разные стороны, брыкаются и в конце концов уносят слабого ездока на обычный путь, где они снова становятся смиренными, послушными и банальными.

Момент художественного творчества — это борьба со словами. Для читателя-эстетика — каждая страница прозы или стихов, написанных артистом, — это поле отчаянной борьбы на жизнь и смерть между писателем и словом. И опытный глаз сейчас же заметит кровавые следы этой борьбы в каждой строке.

Вспомните описание того, как работал Флобер, как он мучился, боролся, весь красный, гневный, отбивая темп, под который он застав-

лял идти свои слова. Кажется, читая эти описания, что присутствуешь не при акте творчества, а при сеансе укротителя зверей, и слышишь грозные окрики и хлопанье бича.

Но как только поводья ослабевают, слова предательски сворачивают на широкую утоптанную дорогу, становятся там смиренными, послушными, как овечки, и прельщают толпу своей легкостью и условной красотой переливов.

Эта дорога сгубила много талантов и называлась обыкновенно хорошим стилем. Эта дорога, которая так нравится толпе. Дорога всех Бугро¹³, Семирадских¹⁴, Рафаэлей, Деларошей¹⁵.

Алексей Толстой пошел тоже по этой легкой и удобной дороге. Нигде вы у него не заметите следов борьбы со словом.

Везде этот красивый, гармоничный, плавно текущий стих, полный старых слов и лжеславянских выражений, чересчур торжественный, чересчур лакированный и всегда заслоняющий мысль стилем.

Возьмем, например, «Грешницу»:

Народ кипит, веселье, хохот,
 <Звон лютей и камвалов грохот,
 Кругом и зелень, и цветы,
 И меж столбов, у входа дома.
 Парчи тяжелой переломы
 Тесьмой узорной подняты;
 Чертоги убраны богато,
 Везде горит хрусталь и золото,
 Возниц и коней полон двор;
 Теснясь за трапезой великой,
 Гостей пирует шумный хор.
 Идет, сливаясь с музыкой,
 Их перекрестный разговор.

Ничем беседа не стеснима,
 Они свободно говорят
 О ненавистном иге Рима,
 О том, как властвует Пилат,
 О их старшин собраньи тайном,
 Торговле, мире и войне.
 И муже том необычайном,
 Что появился в их стране>

(стр. 29).

На реальную действительность это не похоже. Это описание картины Веронеза¹⁶ или Семирадского. Веронез может быть нам дорог только по своим краскам и по своему колориту, но никак не по историческому

толкованию события. Его толкование понятно с исторической точки зрения, но с нашей точки оно ложно и искусственно. Благодаря этому и «Грешница», на которую мы смотрим не как на исторический памятник искусства и к которой предъявляем совершенно иные эстетические требования, является произведением ложным и искусственным. Чувствуется, что Ал. Толстой писал ее искренно и с чувством, но легкий ложно-классический стиль затянул своей тиной все проявления индивидуальности.

Дальше: описание Христа:

И вслед за ним с спокойным видом
Подходит к храмину другой.
<В его смиренном выраженье
Восторга нет, ни вдохновенья,
Но мысль глубокая легла
На очерк дивного чела.
То не пророка взгляд орлиный,
Не прелесть ангельской красоты,
Делятся на две половины
Его волнистые волосы;
Поверх хитона упавая,
Одела риза шерстяная
Простою тканью стройный рост,
В движеньях скромн он и прост;
Ложась вокруг уст его прекрасных,
Слегка раздвоена брада,
Таких очей благих и ясных
Никто не видел никогда>

(стр. 33).

Сначала это кажется удивительно красивым. Но взгляните: это только описание иконы, а самого Христа здесь нет.

Это все Бугро в самом худшем смысле этого слова. Только иногда, когда случайно стиль Толстого совпадает с темой, он неожиданно получает глубокую силу истинного реализма. Вот, нап<ример>, отрывок из «Дракона» (стр. 413, ст<их>):

<Тут, камень взяв, он сильною рукой
С размаха им пустил повыше уха
В чудовище. Раздался звук такой,

Так резко брякнул камень и так сухо,
Как если бы о кожаный ты щит
Хватил мечом...>

Тяжелые готические терцины, медно-каменный мантеньевский¹⁷ пейзаж и дантовская энергия рассказа необыкновенно удачно совпадают с торжественным стихом А. Толстого. Но тут соединяются еще два фактора: экзальтированная любовь к Италии и итальянской старине, на которой вырос Толстой, и, очевидно, непосредственные сильные впечатления дикой горной местности северных берегов Комо. Кто бывал в горах около Киявенны, тот может проверить, насколько точно переданы здесь впечатления горных ущелий итальянских Альп, навеявших на Бёклина его замечательную картину «In Bergen wohnt der Drachen alte Brut»*, так подходящую по своему сюжету к толстовскому «Дракону».

Но есть еще и другой отдел произведений Толстого, который представляет из себя действительно художественные вещи: это его юмористические произведения, почти не вошедшие в его собрание сочинений, как, например, то стихотворение, которое приводит В. Соловьев в своих «Трех разговорах»: «Вонзил кинжал убийца нечестивый / В грудь Деларю...»¹⁸.

По воззрениям, господствующим теперь в России, Некрасов является исключительно родоначальником гражданской поэзии, и за ним в настоящее время никто не признает поэта чистого искусства. Ни его враги, ни его друзья.

Действительно, те гражданские темы, которые он выдвинул в свое время, сделались уже своего рода шаблонами, по которым создавалась вся последующая гражданская поэзия, и эти шаблоны заслонили в наших глазах Некрасова такого, каким он был в своем настоящем виде.

Ничего нет ужаснее в судьбе художественного произведения, как популярность и общеизвестность. Это духовная смерть для его красоты. И как раз именно самые выдающиеся произведения подвергаются этой опасности в наибольшей степени.

Пушкин и Лермонтов уже убиты гимназией. Опера Чайковского окончательно доконала «Евгения Онегина». Стихи, захватанные столькими пальцами и замусоленные столькими языками, повторявшими их, должны быть сперва очень основательно забыты, чтобы после воскреснуть во всей своей негленной красоте.

С Некрасовым повторилось то же: он имел несчастье попасть в тон обличительной поэзии шестидесятых годов, и благодарная толпа в награду пригвоздила жирным поцелуем несчастного к позорному столбу¹⁹.

Ни по развитию, ни по взглядам, ни по всему мирозерцанию Некрасов не имел ничего общего с узким, односторонним, боевым поколением шестидесятников, а всей своей натурой принадлежал к тому великому всеевропейскому поколению сороковых годов, которому суж-

* «В горах живет старинный род драконов» (нем.). — *Ред.*

дено было пройти в Европе сквозь огненную купель 48 года, а в России сквозь николаевский кошмар.

Кто выдержал то время роковое,
Есть от чего тому и отдохнуть²⁰.

Это было поколение широких талантов, великих идеалистов, выросших на Гегеле и обладавших великим даром «понимания».

Они *понимали* красоту, и понимали ее так широко, как многие понимают ее теперь. Они не ограничивали области поэзии определенными рамками и предоставляли поэту всю область дум и чувств, волновавших общество в эту беспокойную эпоху.

Это было поколение, воспитавшееся на Байроне и давшее Гейне и Гюго: трех поэтов, которые шире и глубже всего затрагивали область политики.

И тем, чем они были для своих стран, Некрасов был для России.

В этом великое качественное различие между Некрасовым и Толстым. Толстой тоже отзывался на общественные и исторические события, но его никак нельзя отнести к типу великих политических поэтов, как Байрон и Гейне. Он не был проникнут социальными идеями настолько, чтобы сделаться сатириком или их апологетом. Когда они затрагивали его, он отзывался на них с тем поверхностным скептицизмом, который обращает внимание только на внешность явления глубокого и сильного по своей природе и вызывает только досадное чувство, как «Поток Богатырь»²¹ или «История России»²², а в лучшем случае бывает забавен, как в запрещенном его стихотворении «Матушка Федорушка»²³ или в разрешенном «Государь Петр Алексеевич»²⁴.

Некрасов гораздо глубже понимал и действительность, и историю и вместе с другим великим политическим русским поэтом Герценом воссоздал эпопею декабристов и запечатлел своим стихом историю великих мучеников русской мысли, задушенных Удавом-Николаем, — Белинского и Грановского.

Он сделал для первой половины XIX века то, что предстоит будущему великому социальному русскому поэту сделать для великой трагедии рока конца семидесятых годов.

В своих эстетических взглядах Некрасов был настолько же широк, как и в своих исторических эмоциях.

Его требования к слову определены, ясны и резки.

Форме дай щедрую дань
Временем: важен в поэме
<Стиль, отвечающий теме.
Стих, как монету, чекань
Строго, отчетливо, честно...>²⁵

Формула, очень близко подходящая к формуле Флобера: «Для каждой мысли есть только одно выражение, и его нужно найти...»²⁶.

Формула Некрасова в сущности представляет один из неизбежных выводов из формулы Флобера, который можно перефразировать в такую литературно-математическую аксиому:

Сила выражения всегда обратно пропорциональна количеству употребленных слов.

Чем меньше слов — тем выражение сильнее.

Чтобы словам было тесно,
Мыслям — просторно²⁷.

Это правило имеет глубокое психологическое значение: художник должен всегда оставить простор для фантазии читателя, он должен уметь не закончить свою мысль, предоставляя конечный и неизбежный вывод сделать самому читателю. В этом случае читатель принужден согласиться с художником: он сам уже прошел путем его умозаключений.

Намек всегда сильнее подробного объяснения. Писатель, не заканчивая свою мысль, показывает свое уважение к пониманию читателя.

Лев Толстой в одном из своих писем признается, что он всегда боится, что читатель не поймет его и поэтому постоянно снова и снова повторяет свою мысль.

И можно сказать, что если мысли Толстого убедительны, то только *несмотря* на этот совершенно антихудожественный прием.

Теперь нам приходится снова вернуться к тому пункту, от которого мы пошли: от статьи г. Андреевского о вырождении рифмы.

Возражая Андреевскому, Валерий Брюсов так определяет стих: «Сам по себе стих есть форма речи, при которой отдельные части, будучи каждая ритмически законченным целым, находятся между собою в определенных отношениях»²⁸.

Это только внешний признак стиха, внутреннюю же сущность, значение и необходимость стиха не определяет ни Брюсов, ни Андреевский.

Стихотворная форма — это стилизация мысли. Стилизация — это один из основных приемов искусства вообще, если только ее возможно назвать приемом, настолько идея ее лежит в самой сущности всякого искусства.

В живописи стилизацией мы называем такое обобщение линий и красок, которое, составляя само по себе самостоятельный узор или орнамент, усиливает этим основное содержание данной картины.

То же самое и в поэзии: стих усиливает и обобщает художественную речь. Некрасовское правило краткости и флоберовский закон

«единственного выражения», необходимые для прозы, приобретают удесятенное значение в стихотворной речи. Она усиливает индивидуальное значение каждого отдельного слова, и поэтому самые ничтожные длинноты, одно лишнее слово, которое незаметно проскользнуло бы в прозе, в стихах являются невыносимым балластом, так что по самой своей сущности стихи требуют гораздо большей отделки, чем проза. Но между тем и в прозу начинают проникать свои требования ритмичности, то есть той же стилизации, и с этой стороны становится понятной сначала загадочная фраза, которой Брюсов заканчивает свою заметку: «Можно мечтать, что в отдаленном будущем вся речь станет стихотворной».

Некрасов прекрасно понимал все эти требования, и в этом уже его неизмеримое преимущество перед Алексеем Толстым с его условно красивым, всегда однообразным стилем. Закон краткости всегда был чужд Толстому. Но не всегда Некрасов мог соблюсти те законы, которые он так прекрасно понимал.

Мне борьба мешала быть поэтом,
Мне стихи мешали быть бойцом²⁹.

Много найдется у него незаконченных, т.е. растянутых стихотворений: но редкий поэт дал все-таки столько «единственных выражений», как Некрасов.

Возьмем, например, отрывок из «Мороз, Красный нос».

<Три тяжкие доли имела судьба,
И первая доля: с рабом повенчаться,
Вторая — быть матерью сына раба,
А третья — до гроба рабу покоряться,
И все эти грозные доли легли
На женщину русской земли.

Века протекали — все к счастью стремилось,
Все в мире по несколько раз изменилось,
Одну только Бог изменить забывал
Суровую долю крестьянки.
И все мы согласны, что тип измельчал
Красивой и мощной славянки.

Случайная жертва судьбы!
Ты глухо, незримо страдала,
Ты свету кровавой борьбы
И жалоб своих не вверяла, —

Но мне ты их скажешь, мой друг!
Ты с детства со мною знакома.
Ты вся — воплощенный испуг,
Ты вся — вековая истома:
Тот сердца в груди не носил,
Кто слез над тобою не лил!>
(стр. 299).

Эти шесть стихов вносят сильный диссонанс в этот отрывок, но зато как сильны и отчетливы все остальные.

Андреевский упоминает о том, что Пушкин жаловался на бедность рифм в русском языке. Но не прошло еще 30 лет, как Мей изумлялся богатству рифм в русском языке.

В шестидесятые года, которые имели такое губительное влияние на общее течение русского искусства, в то же время продолжался скрытый органический рост стихотворной техники.

Гражданские тенденциозные стихотворцы, как Минаев, и такие мастера и ювелиры слова, как Мей, шли одной дорогой и ввели в оборот в это время тысячи новых созвучий, из которых некоторые сперва считались специально стихотворными, как те сложные рифмы из сочетаний нескольких слов, которые носят и теперь специально имя минаевских, но потом вошли в общий поэтический оборот. Мей, между прочим, можно выставить в виде контраста Алексею Толстому, как истинного и тонкого коллекционера великолепных старорусских слов и выражений, которые он выискивал и собирал по старым летописям и книгам. Его стихотворения — это настоящая сокровищница этих драгоценных камней.

Но и Мей, и Минаев уже шли по той дороге, которая уже была раньше проложена Некрасовым. Некрасов продолжал дело Пушкина и Лермонтова, вводя в поэтический оборот новые слова и обороты народной речи. Не он был первым инициатором этого дела, но едва ли кто другой обогатил русскую поэтическую речь столькими простыми и обыденными словами обыкновенного разговора, так великолепно очистил ее от тех архаизмов, которые не успел вполне уничтожить Пушкин.

Ал. Толстой был совершенно чужд этих революционных течений в области слова; он, в сущности, совсем не относится к пушкинско-лермонтовскому творческому течению русской литературы. Он взял от них только мертвые формы выкованного ими стиха, но по своим поэтическим приемам он вполне принадлежит к школе пышной декламации Державина и Озерова, представителем которой в русской живописи являлся Карл Брюллов.

Художественная речь в XIX веке вступила в новую стадию развития. Раньше она представляла из себя исключительно *рассказ*, передачу действия, в который только изредка и совершенно самостоятельно вставлялись отдельные *описания*.

Эти два основных элемента художественной речи, «рассказ» и «описание», начали перемещаться в XIX веке.

Сравните прозу Бокаччио с прозой Мопасана. Первый — это сплошной рассказ; а второй — непрерывное описание.

В языке Бальзака эти два элемента смешаны очень характерно для такого переходного момента.

Победа «описания» вызвала новые требования изобразительности языка и создала массу совершенно новых приемов изобразительности, причем были призваны к делу все красочные и музыкальные силы слова. Эта эволюция приемов изобразительности идет своим точным, не отклоняющимся в сторону, путем через всю литературную историю XIX <века>, несмотря на смены идейных течений литературы. Каждое новое течение, являвшееся на смену, принимало все завоевания в области литературной изобразительности во всей их полноте и продолжало дальше завоевание слова.

Этот процесс и представляет из себя истинное органическое развитие художественной речи, которое и является основной причиной прогресса всякого искусства.

Эти чисто живописные задачи изобразительности нисколько не убийли первоначального смысла речи — «рассказа», они только дали ему новую форму — форму «действия». Непрерывное схематическое движение рассказа они заменили наглядной изобразительностью синема-тографа, т. е. быстрой сменой отдельных картин, которые дают в уме полную иллюзию живой действительности.

Для целей старого «рассказа» совсем не нужно было находить «единственное выражение», рассказать можно было с одинаковым искусством на много ладов.

Но когда понадобился целый ряд отдельных, быстро сменяющихся картин, то прежде всего явилось требование краткости. Длинное описание подробностей заменилось фиксированием только некоторых черт, наиболее бросающихся в глаза, т. е. приемом чисто импрессионистическим, и Флоберов закон «единственного выражения» вступил в полную силу.

Образцом такого краткого импрессионистического стиля можно считать знаменитое стихотворение Фета без глагола:

Шепот... робкое дыханье.
Трели соловья.

.....

Отсутствие глаголов является здесь фактом очень знаменательным и пророческим: глагол как главная основа рассказа становится уже не нужным.

Одновременно с этим движение <м> в описании в последней четверти девятнадцатого века началось новое движение: стремление более правильно и более верно передать живую человеческую речь.

В старой художественной прозе при передаче речи обыкновенно для придания ей художественности употреблялись разные отдельные характерные словечки — между тем как весь строй речи оставался построеным вполне точно по всем грамматическим правилам.

Прием этот походит на условные символические изображения предметов в Египте.

Человек никогда в обыденной живой речи не говорит, согласуясь с грамматическими правилами. Он всегда говорит грамматическими ошибками, точно так же как мы всегда думаем не логическими законами, а логическими ошибками.

Найти и передать эти настоящие органические приемы человеческой речи, не имеющие ничего общего с условными грамматическими правилами, и составляет ту задачу, которая предстоит теперь литературе. Вместо условного символа — дать портрет живой речи — вот непосредственная задача, раскрывающаяся теперь перед поэтом.

Когда это дело будет сделано, тогда придет период ее стилизации. Но это еще задача далекого будущего.

Одним из первых художников в России, обративших внимание на передачу живой речи, был Глеб Успенский, дело которого теперь продолжает Чехов.

В западной литературе портретированием речи занимаются, конечно, преимущественно драматурги. Очень характерны в этом отношении приемы Гауптмана³⁰. Он соединяет в своих драмах оба приема: он старается индивидуализировать речь каждого из действующих лиц, а в своих ремарках дает великолепные образцы импрессионистических приемов описания.

Такую же точно манеру можно найти и в пьесах Аннунцио³¹. Ремарки всё больше и больше приобретают самостоятельного значения в драме, и это дает возможность предположить, что драма будущего будет той синтетической формой, в которой сольются эти два органических течения художественной речи, выдвинутые XIX веком: импрессионистическое описание и верная передача живой обыденной речи. Эта форма идет теперь на смену «романа» и, кроме формы диалога, не имеет ничего общего со старой драмой.

И если с этой точки зрения бросить взгляд на творчество Некрасова и Алексея Толстого, то мы не найдем у Алексея Толстого ни одной

строчки, которая бы двинула вперед русское искусство. Он всем своим творчеством принадлежит к вечно торжествующей и никогда* не умирающей толпе Бугро и Рафаэлей — великолепных камер-лакеев искусства, одетых в золоченые ливреи, в то время как Некрасов является истинным предтечей и отцом всех творческих течений современной русской поэзии, могучим кузнецом русского слова и русского стиха наравне с Пушкиным и Лермонтовым и вполне заслуживает великий и почетный титул

Эдуарда Манэ³² русской поэзии.



* В автографе явная описка: *иногда*. — *Ред.*