



3 1761 03531 6686

Starvtika-Ole nē
Lūnoria vykēnē
Mūg. Ketrinē

PG
3948
K6Z86

Л. Старицкая-Черняховская.

М. М. КОЦЮВИНСКІЙ.

(Опыт критическаго очерка).

Отдѣльный оттискъ изъ журнала „Кіевская Старина“



КІЕВЪ.

Типо-литографія Т-ва Н. А. Гиричъ, Трехсвятительская улица, № 14.

1906.

Л. Старицкая-Черняховская.

Стар. Старицкая-Черняховская. Л. Старицкая-Черняховская

М. М. КОЩУБИНСКИЙ.

М. М. КОЩУБИНСКИЙ

(Опыт критического очерка).

Отдельный оттискъ изъ журнала „Кіевская Старина“



КІЕВЪ.

Типо-линографія Т-ва Н. А. Гиричъ. Трехсвятительская улица, № 14.

1906.

PG
3-48
K6Z86



71548

М. М. Коцюбинскій.

(Опытъ критическаго очерка).

Если кто либо задастся цѣлью прочесть все произведенія Коцюбинскаго и, пробѣжавши послѣднюю страницу, захочетъ дать себѣ отчетъ въ пережитомъ впечатлѣніи,—то первая мысль его будетъ:—это талантъ, и слѣдующая:—это человѣкъ. И первая мысль возникаетъ въ мозгу его потому, что все, о чемъ пишетъ Коцюбинскій, необычайно ярко встаетъ передъ глазами читателя, а вторая потому, что все это необычайно глубоко трогаетъ сердце его. Спѣшимъ замѣтить, что такой выводъ можетъ быть сдѣланъ только читателемъ, познакомившимся со всеми произведеніями выше-названнаго автора, въ противномъ случаѣ онъ рискуетъ раскрыть именно тѣ страницы, которыя будутъ полнымъ противорѣчіемъ высказанному нами мнѣнію, такъ какъ слѣдуетъ имѣть въ виду, что, къ сожалѣнію, не все произведенія Коцюбинскаго написаны одною рукою, не все продиктованы однимъ сердцемъ. Впрочемъ, даты, поставленныя подъ болѣе слабыми произведеніями, показываютъ намъ, что они суть продукты болѣе ранняго періода творчества Коцюбинскаго, и самый фактъ существованія ихъ убѣждаетъ насъ въ несомнѣнномъ ростѣ таланта почтеннаго писателя.

Опредѣленіе степени эстетическаго достоинства должно быть первымъ дѣломъ критики. Когда произведеніе не выдержитъ эстетическаго разбора, оно уже не стоитъ исторической критики — говоритъ Бѣлинскій. И дѣйствительно, если-бы мы взяли какое-либо произведеніе искусства, пропущенное самыми современными,

самыми жизненными идеями, но лишенное печати творчества и вдохновения, мы убѣдились-бы въ томъ, что и жизненность идей, втиснутыхъ въ уродливую, безжизненную форму, терять свое значеніе и, не затрагивая нашего чувства, не заинтересовывается и нашъ умъ. Въ нашемъ очеркѣ мы будемъ руководствоваться выше приведеннымъ принципомъ. Мы разсмотримъ сперва матеріалъ, изъ котораго строить свое зданіе г. Коцюбинскій, познакомимся со способомъ его кладки, а затѣмъ постараемся опредѣлить, какой храмъ возводитъ художникъ, какому Богу молится онъ въ немъ.

I.

Вся психическая жизнь человѣка находится въ непрерывной и причинной связи съ совершенствомъ анатомическаго строенія его нервной системы. Міръ, какъ раскрытая книга, лежитъ передъ всеми живыми существами, но не всякій можетъ прочесть ее, и не всякій читающій ее въ одинаковой степени постигаетъ ея смыслъ. Не говоря уже о дѣтяхъ и людяхъ психически недоразвитыхъ, но и въ сознаніи взрослыхъ, нормальныхъ представителей человѣческаго рода міръ отражается далеко не тождественно: одни и тѣ-же ощущенія вызываютъ не однѣ и тѣ-же эмоціи, не однѣ и тѣ-же мысли. „Врожденная большая чувствительность и возбудимость клѣтокъ, говоритъ проф. Сикорскій, обеспечиваетъ субъекту быстроту узнаванія, на подобіе той быстроты, какая наблюдается у гениальныхъ и талантливыхъ людей; она облегчаетъ и сокращаетъ имъ распознаваніе и пониманіе явленій (чуткость, прощительность поэтовъ, художниковъ, выдающихся ученыхъ)“. Эту, часто встречающуюся въ литературѣ мысль подтверждаютъ анатомическія вскрытія мозговъ выдающихся людей, доказывающія, что ассоціативные центры ихъ развиты въ гораздо большемъ объемѣ и организованы детальнѣе въ сравненіи съ таковыми обыкновенныхъ людей (напр. мозгъ Тургенева, Гельмгольца, Гамбетты). Это преимущество даетъ обладателямъ подобныхъ мозговъ возможность болѣе широкой и полной умственной работы.

Но не одно анатомическое устройство нервной системы и кровообращеніе мозга имѣетъ огромное вліяніе на ясность и быстроту психическихъ процессовъ. Рѣзкое, напр., малокровіе мозга, обморокъ, вызываетъ потерю сознанія, прекращеніе всякой психической дѣятельности и т. д. Даже такое возвышенное настроеніе

ніе поэта, какъ вдохновеніе, имѣетъ своимъ основаніемъ измѣненіе кровообращенія въ мозгу. Мы не говоримъ, конечно, что измѣненіе кровообращенія въ мозгу непременно порождаетъ вдохновеніе:— у большинства людей оно можетъ ограничиться только головной болью; мы только утверждаемъ, что вдохновеніе сопровождается извѣстнымъ измѣненіемъ кровообращенія, а именно особой гиппереміей мозга, дающей возможность поэту черпать свои образы изъ всѣхъ областей познанія, дарующей особенную силу и яркость его воображенію. Конечно, между гиппереміей мозга, вызывающей патологическія явленія, и гиппереміей, обуславливающей вдохновенное творчество — существовать должна основная разница, но рѣшеніе этого вопроса принадлежитъ специалистамъ, — мы же въ данномъ случаѣ хотимъ отмѣтить только тотъ фактъ, что и столь высокій подъемъ психическихъ силъ человѣка находится въ прямой зависимости отъ кровообращенія мозга.

Такимъ образомъ, врожденное совершенство анатомическаго строенія мозга является первымъ условіемъ для болѣе тонкаго воспріятія внѣшняго міра и болѣе полной и широкой обработки впечатлѣній, является, словомъ, первымъ и главнымъ основаніемъ потенціальной силы творчества, и мы можемъ повторить слова проф. Сикорскаго: „высокая художественность произведенія стоитъ въ полной гармоніи съ идеальной тщательностью фізіологической работы мозга поэта“.

Нельзя однако на основаніи этихъ словъ полагать, что художественность произведенія является непосредственнымъ слѣдствіемъ совершенства строенія нервной системы поэта, подобно тому какъ теплота является слѣдствіемъ движенія. Человѣчскій разумъ не можетъ допустить непосредственнаго перехода матеріи въ мысль, измѣримаго, вѣсимаго въ неизмѣримое, нематеріальное, неподчиненное никакимъ физическимъ законамъ. Надъ этой пропастью въ человѣческомъ познаніи нѣтъ моста и не намъ его возстановлять. Но если для каждаго явленія въ мірѣ познанія существуетъ соотвѣтствующее явленіе въ мірѣ матеріи и наоборотъ, то мы можемъ утверждать, что извѣстное совершенство строенія нервной системы человѣка является необходимымъ условіемъ, при которомъ психическая жизнь его можетъ проявиться въ той или иной степени и формѣ.

Итакъ, и талантъ, и творчество, и самое вдохновеніе человѣка связано въ большой мѣрѣ съ анатомическимъ и фізіологическимъ совершенствомъ его нервной системы. Какія же проявленія человѣческаго духа являются необходимымъ слѣдствіемъ

столь тонко организованной нервной системы и обуславливают ту психическую силу, которую мы определяем словом талант?

Безспорно, первыми свойствами человеческого духа, обуславливающими существование таланта, слѣдует считать способность воспринимать впечатлѣнія и силу, дающую возможность воспроизводить ихъ. Подъ силой воспроизведенія мы разумѣемъ, конечно, не только силу, дающую возможность вызвать съ точностью разъ пережитое впечатлѣніе, но и силу, съ помощью которой мы можемъ вызвать эти впечатлѣнія и на основаніи ихъ составить новыя, быть можетъ никогда и не испытанныя нами. Какъ бы ни было тонко и вѣрно полученное нами впечатлѣніе вѣшняго міра, этого еще мало: повтореніе, у носителя-художника должна быть способность воспроизвести его въ своемъ сознаніи, вызвать его и по прошествіи значительнаго времени изъ бездны забвенія и воспроизвести передъ своимъ умственнымъ взоромъ съ такой яркостью, съ какою оно поступило изъ вѣшняго міра. Эта способность основывается на особомъ свойствѣ нашей нервной системы, заключающемся въ томъ, что разъ полученное впечатлѣніе производитъ извѣстную переѣмку въ нашемъ мозгу, оставляетъ въ клеточкахъ его свой слѣдъ. Способность сохранять этотъ слѣдъ и вызывать его къ дѣйствію по нашему желанію и отличать новое впечатлѣніе отъ пережитаго и называется памятью. Это свойство первыхъ элементовъ сохранять на долго разъ полученное впечатлѣніе проф. Корсаковъ сравниваетъ съ фосфоресценціей, благодаря которой многія тѣла получаютъ возможность свѣтиться сами, долгое время послѣ того, какъ на нихъ подействовалъ свѣтъ. Безъ памяти немислима никакая интеллектуальная дѣятельность, тѣмъ болѣе необходима для творчества сильная память. Но память не есть ничто абсолютно тождественное для каждого индивидуума. Память Гоголя, Гамбеты, Эйлера и Моцарта не представляютъ изъ себя тождественныхъ силъ: тождественна въ нихъ будетъ только способность сохранять впечатлѣнія: но тогда какъ память одного жадно ловитъ слуховыя впечатлѣнія, память другого совершенно глуха къ нимъ; она ихъ не воспроизводитъ, а запечатлѣваетъ зрительныя впечатлѣнія и т. д.

Эта разница во впечатлѣніяхъ, преимущественно сохраняемыхъ памятью, соответствуетъ профессіи или особымъ способностямъ дающаго лица и даетъ намъ память художника, поэта, оратора, ученаго или музыканта. Такимъ образомъ, память каждого специально одареннаго человѣка какъ-бы вылавливаетъ изъ впе-

чаттвній вибниного міра ть характерныя стороны, которыя соответствуютъ наиболѣе развитымъ психическимъ даннымъ известнаго субъекта.

Кромѣ спеціальной, художественной памяти, вторымъ базисомъ, на который опирается творческая сила литературнаго таланта, является несомнѣнно „непроизвольное вниманіе“, вниманіе, независимое отъ нашей сознательной воли. Если-бы для питанія своей памяти художнику приходилось сознательно направлять свое вниманіе на тѣ или нныя стороны жизни, то какъ-бы ни была грандіозна сила ея, завася впечатлѣній такого субъекта былъ бы весьма невеликъ. Непроизвольное-же вниманіе, помимо нашего сознанія, подобно моментальной фотографіи, снабженной часовымъ механизмомъ, снимаетъ съ полей вибниного міра снимки и занечатлѣваетъ ихъ безпрестанно, безостановочно въ тайникахъ намъ самимъ невѣдомаго безсознательнаго.

Въ предыдущихъ строкахъ мы старались выяснитъ, что однимъ изъ главныхъ свойствъ тонко организованной первой системы художника являются сильная спеціальная память и непроизвольное вниманіе. Безъ содѣйствія этихъ силъ невозможна и высшая, объединяющая работа мысли, но яркость, художественность изображенія находится въ прямой зависимости отъ нихъ. Такимъ образомъ въ самыхъ первыхъ произведеніяхъ художника мы можемъ, безъ сомнѣнія, открыть проблески истиннаго таланта.

Обратимся теперь къ произведеніямъ разбѣраемаго нами автора.

X Коцюбинскаго есть одинъ небольшой очеркъ „Цвіт яблуні“, приобрѣтающій чрезвычайно важное значеніе въ виду своего психологическаго характера. Писатель рисуетъ намъ моментъ смерти своей единственной любимой дочери (разсказъ ведется отъ перваго лица) и свое настроеніе, вызванное этимъ ужаснымъ событіемъ. На болѣе художественной сторонѣ этого произведенія является то, что, рисуя свое душевное настроеніе, художникъ съ удивительной вѣрностью отмѣчаетъ вмѣстѣ съ тѣмъ параллельную работу своей памяти и непроизвольнаго вниманія, которыя не прекращаютъ своей работы и въ эту ужасную минуту. Отецъ убитъ горемъ. Вотъ что говоритъ онъ о себѣ. „Я хожу по своему кабінеті, хожу вже третю безсонну ніч, чуткий, як настроєна арфа, що гучить струнами од кожного руху повітря. Мені дивно, що я усе помічаю, хоч горе забрало мене цілком, полонило.“ Сознаніе художника захвачено страшнымъ горемъ, а

память все работает! И какъ она самостоятельно работает,— видно изъ нижеслѣдующихъ строкъ. Отецъ стоитъ у постели уже умирающаго ребенка. „Я бачу скляний уже погляд на-пів закритих очей, а мої очі, мій мозок жадібно ловлять усі деталі страшного моменту і все записують. Щоб не забути, щоб нічого не забути ні тих ребер, що з останнім диханням то підіймають, то опускають рідно: ні тих мертвих уже, золотих кучерів, розсипаних по подушці, ані теплого запаху холодіючого тіла, що виповняє хату.“ „Хтось мені говорить про се, хтось другий, що сидить в мені. Я знаю, що то він дивиться моїми очима, що то він непажертливою пам'яттю письменника всичує в себе всю цю картину смерті на світання життя. (129) Ох, як мені гидко, як мені страшно, як ця свідомість ранить моє батьківське серце!“ И далѣ, отецъ не выдержавшій перваго зрѣянця, убѣжалъ въ саль, и вотъ, вернувшись, въ первой-же комнатѣ наталкивается онъ на столъ, на которомъ положили уже убранное къ смерти дитя его. Прикованный страшнымъ зрѣянцемъ, онъ останавливается у стола, не отрывая глазъ отъ дорогого маленькаго „безвладнаго“ тѣльца. „А моя пам'ять, продовжає авторъ, той нерозлучний секретаръ мій вже записує і цю безвладність тіла, серед цвіту яблуні, і гру свѣтла на поснідних лицах, і мій дивиний настрій. Я знаю, на що ти записуєш все те, моя мучительно! Воно здається тобі колись як матеріал!“ Все записываетъ память художника: и образъ, и мысль, пробуждаемую страшной картиной, и новизну въ первый разъ переживаемаго настроенія. Трудно было бы опредѣлить болѣе точно самостоятельную работу памяти и произвольнаго вниманія въ дунѣ художника. Даже въ тѣ минуты, когда она приноситъ ему душевную муку, когда онъ употребляетъ все силы, чтобы удержать ее,—онъ не въ силахъ сдѣлать это. C'est plus fort que lui, какъ говорятъ французы. И это выраженіе какъ нельзя болѣе подходитъ въ данномъ случаѣ. Въ одномъ изъ романовъ Гюпкуровъ, а именно „Жюльеттъ Фаустень“, мы находимъ также интересную подробность, показывающую намъ, съ какой неослабывающей энергіей работаетъ безостановочно произвольное вниманіе художника. Жюльетта Фаустень, известная артистка французскаго театра, присутствуетъ при агоніи своею обожаемаго возлюбленнаго. Сердце ея растерзано горемъ, она жадно слѣдитъ за послѣдними искрами жизни несчастнаго. Лице его уже искажаетъ предсмертная судорога, но вдругъ онъ открываетъ глаза и въ ужасъ вскрикиваетъ.—Все мускулы лица Жюльетты повгоряють тѣ-же гримасы, которыя искажаютъ его лицо. Все это продѣлала Жюльетта без-

сознательною наклонность къ подражанію, составляющая зародышъ сценическаго таланта, работала самостоятельно и въ ту минуту, когда душа была убита горемъ. Сила творчества подавляетъ силу воли художника.

Приведенный нами выше разсказъ „Цвіт яблуні“ — относится къ послѣднимъ произведеніямъ Коцюбинскаго; такого-же рода психологическій матеріалъ дастъ намъ одинъ изъ первыхъ его очерковъ — „На крылахъ піснi“. Память художника не только воспроизводитъ образы, даруемые жизнью, но и образы, порождаемые словами. Случайно брошенное слово часто образомъ своимъ, какъ огненной искрой, зажигаетъ все воображеніе художника и является толчкомъ къ творчеству. Такое вліяніе слова на чуткое воображеніе художника прекрасно охарактеризовано въ этомъ небольшомъ разсказѣ Коцюбинскаго. Авторъ (разсказъ ведется отъ лица автора), гуляя по стенамъ бессарабскимъ, заходитъ въ шалышъ, въ которомъ укрылись отъ дождя наши украинскіе рабочіе. Они поютъ пѣсню о путешествіи чумаковъ въ Крымъ за солью, и подъ звуки этой пѣсни передъ глазами автора рисуется цѣлая эпопея чумацкой жизни. „Не знаю чи то з усіма так діється, чи то лише зо мною,—говорить авторъ,—але звуки піснi, що торкалися мого вуха, дигали перед очима фарбами, малювали мені з дивною яскравістю цілі образи. Я перелітав на крилах піснi в давно минуле, я жив у минулому, я бачив, чув з тріпотінням сердечним, відчував смуток, радість, та всі перипетії тих почувань“. „Пісня замовкла,—кончаєть Коцюбинскій свой разсказъ, — але я був ще в степу, бачив червоне проміння пожежи, бачив чумацький табір з чорними маяками, з кривавим боїовищем, з чумаками, гордими перемогою своєю, й до вуха мого піби долітав рик волів, сполоханих пічиною колотнечою“. И все это породила пѣсня: сплетеніе словъ и музыкальных звуковъ. „Ну щоб здавалося слова? Слова та голос—більш нічого... А серце рвется, ожива, як їх почує,“ какъ говоритъ Шевченко.

Эти-то слова, которыя быть можетъ, въ душѣ каждаго породили бы лишь смутное чувство тоски или навѣяли-бы тихое раздумье,—въ воображеніи художника вызываютъ цѣлый рядъ живыхъ, прекрасныхъ образовъ, цѣлый разсказъ, трепещущій жизненной правдой. Въ этомъ сказывается, по всей вѣроятности, и особенность воспріятія словъ, свойственная художникамъ, и заключающаяся въ томъ, что художникъ слова какъ бы вылавливаетъ изъ каждаго слова его внутреннюю форму, чувственный образъ, заключающійся въ немъ.

Но главнымъ образомъ это основывается, конечно, на способности художника *переживать* не только свой собственный творческій замысль, а и все то, что говорить о людяхъ, о жизни, о природѣ. Слова пѣсни, чуждія слова приводятъ поэта въ такое возмущенное состояніе, что онъ не только видитъ всѣ событія, о которыхъ говорить пѣсня, онъ переживаетъ ихъ; онъ переживаетъ каждый отбѣнокъ чувства героевъ, вызванныхъ къ жизни его собственной фантазіей. Такъ безконечно чутко воображеніе поэта.

Немногочисленными строками, приведенными нами выше, Гюбюбинскій безсознательно показать намъ, что онъ обладаетъ однимъ изъ могущественнѣйшихъ свойствъ таланта, гарантирующихъ силу и яркость творчества—а, именно, способностью переживать свои произведенія.

Итакъ, на основаніи приведенныхъ нами выдержекъ, имѣющихъ автобіографическій характеръ, мы можемъ заключить, что разбираемый нами писатель отличается большой силой непроизвольнаго вниманія, художественной памятью, чуткимъ воображеніемъ и способностью переживать всѣмъ своимъ существомъ образы и мысли, зарождающіеся въ его мозгу,—словомъ, всѣми качествами, составляющими базисъ таланта.

Но правь-ли авторъ въ собственной характеристикѣ?

II.

Всякое лирическое произведеніе только тогда сильно, только тогда заражаетъ читателя, когда оно въ дѣйствительности пережито авторомъ. Произведеніе беллетристическое, заключающее въ себѣ лирическій и вообще психологическій матеріалъ, естественно должно отвѣчать этому же требованію. Но лирическіе элементы соединены въ произведеніи беллетристическомъ въ большой мѣрѣ съ элементомъ эпическимъ, требующимъ только глубокаго, спокойнаго созерцанія.

Начнемъ свой разборъ съ этого второго элемента беллетристическихъ произведеній.

Если писатель обладаетъ въ дѣйствительности большой силой впечатлѣнія и здоровой художественной памятью, то всѣ впечатлѣнія вѣшняго міра,—какъ образы, такъ и чувства человѣческія, проявляемыя во вѣхъ,—должны отразиться въ его творчествѣ съ такой-же яркостью, съ какой они были проявлены во вѣшнемъ мірѣ. Яркость изображенія является непременнымъ

своимъ истиннымъ талантомъ. Многие писатели указываютъ намъ сами на эту характерную черту ихъ воспроизводительной способности. Короленко, напр., говоритъ о себѣ: „когда я что-либо описываю, ясно вижу всю картину. Однажды, работая надъ очерками Сибири, я вдругъ замѣтилъ, что пересталъ писать и рисую перомъ тотъ пейзажъ, о которомъ шла рѣчь“, и т. д.

Уркость описанія будетъ зависеть, конечно, отъ вѣрности дѣйствительности и, главное, отъ типичности изображенія.

Передать полученное впечатлѣніе вѣрно дѣйствительности можетъ только человѣкъ, обладающій здоровой памятью. Существуетъ много лицъ весьма впечатлительныхъ, въ передачѣ которыхъ дѣйствительность, пережитая ими,—при самомъ ихъ искреннемъ желаніи оставаться рабаки вѣрными полученному впечатлѣнію,—принимаетъ самыя чудовищныя, небывалыя формы. Къ разряду подобныхъ лицъ относится, безъ сомнѣнія, люди, страдающіе истеріей и другими нервными болѣзнями. Быть можетъ, многія сверхъ-естественныя формы литературныхъ произведеній, окрещенныхъ широкой публикой однимъ общимъ именемъ декадентства, объясняются этимъ простымъ, физическимъ недугомъ ихъ авторовъ. Вотъ почему мы имѣемъ на ряду съ здоровымъ и большое творчество.

Съ другой стороны, можно и вполне вѣрно передать полученные впечатлѣнія, и они не заставятъ третье лице почувствовать дѣйствительность передаваемыхъ сценъ или картинъ. Зависѣть это будетъ отъ того, что субъектъ, передающій намъ тѣ или другія, полученные имъ, впечатлѣнія, хотя и передастъ ихъ вѣрно, но при передачѣ своей запомнитъ массу мелочей, деталей, а забудетъ или упуститъ самое типичное, именно то, что давало интенсивность данному впечатлѣнію. Обыкновенный человѣкъ прекрасно воспринимаетъ и различаетъ всѣ явленія и образы внѣшняго міра,—талантъ не только различаетъ ихъ, но онъ угадываетъ, въ чемъ именно заключается ихъ коренная особенность, и потому, воспроизводя ихъ путемъ своего творчества, онъ воспроизводитъ именно эти существенныя, коренныя признаки, и мы, сталкиваясь съ ними, тотчасъ же узнаемъ тѣ типичныя признаки явленій, которые производили на насъ извѣстное впечатлѣніе въ соответствующихъ явленіяхъ жизни. Вотъ почему истинный талантъ не нуждается въ многословіи: ему достаточно намѣтить двѣ—три типичныя черты, и передъ нами встанетъ весь рисунокъ. Возьмемъ, напр., видъ неба. Небо, какъ извѣстно, имѣетъ, сообразно временамъ года, различныя оттѣнки: разница

эта знакома всѣмъ, хотя, быть можетъ, не всякій улавливаетъ сущность ея. Вотъ почему, глядя на такую картину, мы говоримъ: „картина хороша, но это совсѣмъ не весеннее небо“, хотя въ картинѣ будутъ участвовать всѣ традиціонные атрибуты весны; глядя-же на зимній пейзажъ, мы можемъ сказать: небо слишкомъ тепло, и т. д. Мы чувствуемъ ошибку художника, но въ чемъ заключается его промахъ, — не можемъ сказать. А между тѣмъ въ живописи существуетъ цѣлая гамма теплыхъ и холодныхъ тоновъ, при помощи которыхъ художники придаютъ небу желаемый тонъ. Художникъ слова, не-знакомый съ *теорією красокъ*, описывая зимнее небо, не забудетъ его холодный зеленоватый горизонтъ, а говоря о лѣтнемъ небѣ, онъ упомянетъ о мягкой фіолетовой дали.

Обратимся къ разбираемому нами автору.

Коцюбинскій любитъ описывать картины природы и умѣетъ это дѣлать. Природа въ его словѣ жива, какъ въ моментѣ, такъ и въ дѣйствиіи. Мало того, онъ умѣетъ заставить насъ почувствовать каждый моментъ жизни природы.

Остановимся хотя-бы на картинахъ весны.

Должно быть, нѣтъ такого писателя, который не описывалъ-бы картинъ весенней природы, и потому въ такихъ описаніяхъ чрезвычайно легко впасть въ банальный топъ,—у Коцюбинскаго нѣтъ и тѣни банальности, нѣтъ ни одного чужого, избитаго или вымученнаго сравненія, онъ пишетъ такъ просто и вмѣстѣ съ тѣмъ такъ образно, какъ будто бы просто подводитъ читателя къ открытому окну. Приведемъ два-три отрывка подобныхъ описаній. „Раїса задивилася, якъ курився над землею, немов дим, білий пісок і пеленою закривав далеку смугу чорного бору. Чепурні берези маяли на вітрі, як русалки зеленими косами, кострубаті й присадкуваті верби з обох боків дороги міцно чиплялися оголеним корінням за землю, немов хижий птах загнав пазурі у здобич. Було, не вважаючи на травень, душно, як у літку. По гарячому небові повзли довгі й білі, як павутиння, хмарки, а на заході вставало щось грізне і росло, і сварилось далеким гуркотомъ.“ (стр. 44).

Кто когда-либо видѣлъ эти круглыя вербы, усеѣвшіяся по сторонамъ окопаноі дороги, тотъ сейчасъ замѣтитъ, что сравненіе ихъ съ хищной птицей, запустившей когти въ добычу, чрезвычайно образно и мѣтко. Также *колюритна* вся картина: этотъ бѣлый песокъ, закрывающій полосу далекаго чорнаго бора, и горячее небо, съ ползущими по немъ тонкими, какъ паутина, бѣлыми облачками, — все полно свѣта и весенняго тепла.

Возьмемъ еще другой весенній моментъ, моментъ первой весны. „Весняний вітер стиха віяв над виноградниками і охолоджував зігрітих працюю робітників. Вохка земля мліла въ гарячому золоті соняшного проміня, вільна від тіней і холодків. Голі дерева немов курились сізозеленим димом, щось, наче мрія про роскішну літню одіж, обгортало їх сповнені соком віти. Скрізь було так багато світла й радості, так виразно відчувався тріпетний віддих поповленої землі, повітря було таке п'яне і повне щибстання, що мимохіть бакалось руху, крику, реготу.“ Какъ типична эта картина! Какой существенный признакъ весенней земли приводитъ авторъ! Она была свободна отъ всякихъ тѣней, и поэтому въ воображеніи своемъ поэтъ придасть ей свойство одушевленнаго существа, какъ будто сознательно сбросила она съ себя все одѣжды и пѣялась въ горячемъ золотѣ солнечныхъ лучей. Голыя деревья точно дымились сізо-зеленымъ дымомъ, словно мечта какаа то окружала ихъ наполненныя сокомъ вѣтви. И это сравненіе не только передаетъ удивительно вѣрно зрительный образъ весеннихъ деревьевъ, но оно захватываетъ въ себя и то душевное настроеніе, какое вызываютъ они человѣкъ. Смутный приливъ творческой силы, ощущаемый во всей природѣ, передается и человѣку. Такъ-же вѣрно схвачено и то настроеніе, какое невольно охватываетъ весной всякаго здороваго, спокойнаго душой, человѣка: невольная жажда движенія, крика, смѣха, объясняемая, во всей вѣроятности, возбуждающимъ дѣйствіемъ весенняго воздуха на нашъ организмъ.

Остановимся еще на одной маленькой картинкѣ весенняго утра въ саду. „Вишня булався в цвіту, як букет. Ми держались за руки, підняли до гори голови і слухали, як грають в цвіту бджоли. Крізь білий цвіт виднілось синє небо, а на травинці гралось весняне сонце“. Этотъ рисунокъ такъ-же легокъ и прозраченъ, какъ легки и прозрачны абрисы весенняго дня. Въ немногихъ строкахъ собрано снова все самое типичное для даннаго момента.

Попробуемъ расчленивъ все эти образы.

Цвѣтущее вишневое дерево, дѣйствительно, видомъ своимъ болѣе всего напоминаетъ букетъ цвѣтовъ. Изъ всехъ звуковъ весенняго утра авторомъ приводятся самые типичные для даннаго момента: жужжаніе пчелъ, коношающихся въ цвѣту. Далѣе авторъ говоритъ: „Крізь білий цвіт виднілось синє небо, а на травинці гралось весняне сонце“, и этими двумя фразами вполнѣ дорисовываетъ картину. Представьте себѣ, что мы стоимъ лѣтомъ подъ деревомъ, — тогда эти черты совершенно немыслимы:

М. М. Коцюбинскій.

они возможны и необходимы только для данного момента. Сквозь густую листву, покрывающую деревья лѣтомъ, нельзя было-бы видѣть небо, развѣ небольшіе клочки его. Датье, — поразило-ли бы насъ такъ своей синевою небо лѣтомъ, какъ и весной? Никогда небо не глядитъ такъ ярко, какъ сквозь чистый весенній воздухъ, еще лишенный паровъ и мглы, порождаемыхъ жаромъ лѣтняго дня: бѣлый же цвѣтъ вишенъ, яблонь, грушъ еще болѣе подчеркиваетъ синеву небесъ. И наконецъ, заключительная фраза — „на травѣ гралось весняне солнце“, — она удивительно ярка. Почему?

Авторъ говоритъ — „гралось.“ Въ чемъ-же проявлялась эта игра солнечныхъ лучей? Въ быстромъ перебѣганіи легкихъ тѣней, отбрасываемыхъ лишенными листьями вѣтвями и округленными гроздьями цвѣтовъ. Солнечные лучи свободно лились сквозь прозрачную корону дерева на зеленую травку, вѣтеръ свободно схватывалъ его вплоть до самаго ствола, и отъ малѣйшаго дыханья вѣтра трепетали тонкіе лепестки цвѣтовъ, а отъ ихъ трепета перебѣгали легчайшіе абрисы тѣней, упавшихъ на залитую солнцемъ траву. Эта быстрая смѣна тѣневыхъ узоровъ на залитомъ солнцемъ фонѣ и породила въ представленіи автора образъ беззаботной и веселой дѣтской игры. Возможна-ли подобная картина лѣтомъ, осенью или зимой?

Лѣтомъ густая корона дерева отбрасываетъ у подножья его почти сплошную тѣнь; лучи солнца, прорвавшіеся сквозь этотъ зеленый сводъ, падаютъ отдѣльными свѣтлыми бликами. Если легкій вѣтерокъ и колеблетъ верхніе листья деревьевъ, то нижніе, по большей части, остаются неподвижны, и потому свѣтъ и тѣни не мѣняются такъ быстро, легко и непрерывно, какъ подъ весеннимъ деревцомъ. Они мѣняются отъ передвиженія солнца и отъ порывовъ болѣе сильнаго вѣтра, и потому не могутъ вызвать образа легкой, беззаботной, дѣтской игры. Осенью и зимой хотя вѣтви деревьевъ и обнажены отъ листьевъ, но ихъ длинныя, прямыя тѣни, не смягченныя округленными очертаніями группъ цвѣтовъ, образуютъ у подножья дерева слишкомъ прямолинейную сѣть, притомъ-же, хотя и обнаженныя отъ листьевъ, вѣтви не могутъ такъ легко и непрерывно колебаться, какъ лепестки цвѣтовъ, а потому опять таки мы не можемъ наблюдать у подножья дерева такой непрерывной смѣны солнечнаго свѣта и легкихъ прозрачныхъ тѣней. Такимъ образомъ мы видимъ, что приведенная выше картинка можетъ относиться только къ веснѣ, къ тому именно моменту, который изображенъ авто-

ромъ. Но сколько словъ пришлось намъ потратить, чтобы уяснить себѣ, что только этимъ образомъ можно было передать типичную черту подобной картины. и какъ мало словъ понадобилось автору, чтобы воскресить передъ нами этотъ радостный моментъ.

Еще рельефнѣе выступаетъ художественность, типичность описаній Коцюбинскаго при сравненіи одного момента, описаннаго имъ въ различные времена года. Возьмемъ напр., ночь и посмотримъ, какъ она вырисовывается у него въ разные поры года.

Вотъ лѣтняя ночь.

„Була чудова майова ніч. На вулиці було темно, але жарко. Кризь чорну баню верховіття де-не-де продерся срібний промінь місяця і ліг на чорну землю срібною плямою. Вийшовши з вулиці, Гнат неначе виірнув у море білого світла. Те біле, тепле, блакитне світло, тихо лилось з гори, зачарована земля вночі купалась в фантастичному сяві... по сріблястій землі лягали темні тіні... Тихо... і земля, и вода, і повітря — все послухало...“ (239)

И вотъ зимняя ночь, тоже лунная.

„Місяц вже зійшов. На снігу блищали зорі, немов посипались з неба. Контури різкі. Деревя, будинки, тіні — такі тверді, мов висічені з мармура, дивно спокійні, дивно міцні. Блакитне світло гостре, колюче, немов замерзло.“ Если отбросить одну фразу во второмъ отрывкѣ, а именно — фразу, говорящую о звѣздахъ, сверкавшихъ на снѣгу, — то въ обоихъ описаніяхъ участвуютъ одні и тѣ-же элементы: контуры земли, деревьевъ и домовъ, тѣни и лунное сіянье, — признаки, равно примѣнимые во всѣмъ ночамъ, и вотъ этими, казалось-бы, совершенно общими признаками, авторъ вызываетъ художественный эффектъ, и глядя на землю, мы видимъ фразу, что въ первомъ случаѣ свѣта является лѣтняя, во второмъ зимняя ночь.

Начнемъ сравненіе съ описанія луннаго свѣта.

Въ первомъ случаѣ авторъ говоритъ: „Те біле, трохи блакитне світло тихо лилось з гори, і зачарована земля, неначе купалась в фантастичному сяві.“ Во второмъ: — „Блакитне світло гостре, колюче, неначе замерзло.“ Эта разница въ характерѣ луннаго свѣта вполне вѣрна. Но можетъ быть насъ обманываетъ наше воображеніе? Отъ какихъ реальныхъ причинъ можетъ зависѣть такая разница въ характерѣ луннаго свѣта? Почему въ первомъ случаѣ авторъ называетъ его — бѣлымъ *сизка голубоватымъ* и фантастическимъ сіяньемъ, а во второмъ — *голубымъ*, острымъ, колючимъ?

Несомненное присутствие известной доли паровъ въ лѣтнемъ воздухѣ придаетъ свѣту луны бѣловатый оттѣнокъ, тогда какъ въ ясную, холодную зимнюю ночь воздухъ совершенно лишенъ паровъ. Кромѣ того, лѣтомъ темная, шероховатая поверхность земли поглощаетъ свѣтъ луны и потому ослабляетъ его интенсивность, тогда какъ зимой гладкая, свѣжкая поверхность земли отражаетъ отъ себя лунные лучи и, благодаря этому рефлексу, и, вообще, болѣе свѣтлому общему фону, свѣтъ луны кажется такимъ рѣзкимъ, такимъ интенсивно голубымъ. Датье. — лѣтній лунный свѣтъ представится автору фантастичнымъ, а зимній — острымъ, колючимъ. Гдѣ все ясно, все рѣзко опредѣлено, тамъ гдѣ, свѣта фантастичности. Фантастичность предполагаетъ въ себѣ присутствие чего-то туманнаго, не вполне опредѣленнаго, какого-то простора всякаго рода предположеніямъ. Поэтому естественно, что какъ солнечный свѣтъ, такъ и острый лунный свѣтъ лѣтней, зимней ночи, не могутъ породить впечатлѣній чего-то фантастическаго. Воздухъ, насыщенный парами, а можетъ быть и мельчайшими частями пыли, разбиваетъ свѣтъ, придаетъ ему мягкій, туманный и, если можно такъ выразиться, — волнистый оттѣнокъ.

Представимъ себѣ зимнюю ночь, туманную, деревья покрытыя луннымъ инеемъ — и мы сразу получимъ фантастическую картину, и свѣтъ луны уже не будетъ голубой, колючей, острый, а какъ прекрасно опредѣлить его Пушкинъ, онъ будетъ — „печальный“. Печальнымъ кажется онъ поэту потому, что онъ лишенъ яркости и рѣзкости, — онъ тусклый.

Тѣни и полутѣни играютъ также немаловажную роль въ опредѣленіи свѣта. Въ лѣтней ночи Коцюбинская говоритъ такъ: „по сѣблѣстїи землі лягли довгі чорні тїни;“) въ зимней же ночи контуры кажутся ему „рѣзкими“, деревья, дома, тѣни — словно высѣченными изъ мрамора. Почему контуры видимыхъ предметовъ и тѣней кажутся автору такими рѣзкими? Весьма просто — тѣни зимней ночи падаютъ на блестящій и гладкій свѣжкій покровъ,

СЛѢДУЕТЪ

СЛѢДУЕТЪ

1) Слѣдуетъ замѣтить, что выраженіе „чорный“, употребленное авторомъ, для опредѣленія тѣни, крайне неудачно и вызываетъ въ нашемъ представленіи не образъ тѣней, а образъ разлитого чернила или черныхъ листовъ бумаги, наклеенныхъ на землю. Всякая тѣнь заключаетъ въ себѣ свѣтъ, а потому не можетъ представляться намъ въ видѣ какого-то непроницаемаго тѣла, поглощающаго всѣ лучи. Тѣнь можетъ быть глубокой, густой, темной, но отнюдь не черной.

естественно, что контрастъ между гладкой, бѣлой поверхностью и тѣною придаетъ контурамъ ея значительную рѣзкость. Между тѣмъ лѣтней ночью тѣни стелются по темной шероховатой поверхности земли, и этотъ темный фонъ смягчаетъ рѣзкую границу свѣта и тѣней. Кроме того, округлые контуры деревьевъ, глубокая тьма широкихъ тѣней, пронизанная въ разныхъ мѣстахъ лучшими лучами, порождаютъ также впечатлѣніе чего-то таинственнаго, фантастическаго, тогда какъ гѣни зимнихъ деревьевъ преимущественно рѣзки, прямолинейны и представляютъ изъ себя только прозрачную сѣть пересѣченныхъ линий.

Такимъ образомъ, мы видимъ, что существенный признакъ зимней луной ночи и лѣтней луной ночи вполне вѣрно и типично переданы авторомъ.

Вотъ еще двѣ ночи — весенняя и осенняя, обѣ темныя, беззвѣздныя.

„Вона відчиняє вікно своєї хати. Ціле море дерев у цвіту. Мягкими, чорними хвилями котиться навкруги. Спить містечко, як купа чорних скель. Ні звуку, ні блика під хмарним небом. Тільки запахи душать груди, та тріпочетяся оддалік глухе калатало, немов перебій серця незримого велетня.“ И вотъ осенняя ночь. „Густа мряка чорним зашпалом єднала з небом спалену сонцем полонину. А доліні на виднокрузі сіріло щось широкою смугою і роскивалось у нігмі. То був Дунай.“ (149)

Обѣ эти ночи туманны, беззвѣздны, беззвучны. Но въ первомъ случаѣ читатель сразу чувствуетъ нѣжную теплоту туманной весенней ночи. Темное небо... воздухъ, переполненный сладкимъ ароматомъ цвѣтовъ, порождающимъ какую-то смутную тоску и тревогу въ сердцѣ. Первая-же фраза второго описанія сразу вызываетъ въ нашемъ воображеніи суровый, мрачный образъ безпросвѣтной осенней ночи. Эти двѣ фразы, составляющія во второмъ случаѣ все описаніе, удивительно художественны еще и тѣмъ, что настроеніемъ своимъ вызываютъ у читателя сразу представленіе огромнаго пустого пространства, обширнаго поля или степи. Художникъ намѣчаетъ только три черты: вверху — небо, внизу — сожженную солнцемъ полонину, и сѣрѣющую въ глубинѣ полосу рѣки. Небо и землю соединяла черная завѣса едрой мглы. Эти три черты сразу вызываютъ въ нашемъ воображеніи образъ огромной высоты полета между небомъ и землею. Авторъ заставляетъ насъ смотрѣть съ такой высоты, съ которой исчезаютъ все мелкія подробности картины. Если-бы онъ упомянулъ еще о какихъ нибудь мелкихъ чертахъ, о видящихся

гдѣ нибудь селлахъ, или группахъ деревьевъ.--впечатлѣніе было бы разбито и нарушено.

Подобное же описаніе, дающее одной фразой впечатлѣніе необъятнаго пространства, находимъ мы въ романѣ Гонкуровъ — „Жюльетъ Фаустень“: — „Между звѣзднымъ небомъ и фосфорическимъ моремъ висѣла темная почъ,“ нишусть большіе художники слова и этими немногими чертами вызываютъ въ нашемъ воображеніи грандіозную картину.

Вообще Коцюбинскій, подобно всѣмъ истиннымъ художникамъ слова, обладаетъ счастливою манерой одной двумя чертами вызвать въ нашемъ воображеніи цѣлую картину. Вотъ, напр., картинка, состоящая всего изъ двухъ чертъ: „Когда солнце погѣдно сідало, церква здавалась рожевою, а вершечки деревъ золотими“, — и образъ мирнаго лѣтняго вечера передъ нами.

Приведемъ еще два, три примѣра для уясненія художественной манеры письма разбираемаго автора. Полдень въ нашихъ мѣстахъ и полдень въ Крыму. „Солнце стояло середь неба і страшенно пекло. Над зеленими нивами тремтіло гараче повітря, неначе хто тряс перед очима блискучимъ серпанкомъ. Хвилі світла липли з неба, і гарні тіні десь посчезли, неначе сояшне сяйво загнало їх у землю“. И вотъ другой полдень. — полдень въ Крыму.

„Круг неї тиша і мертвота, як на землі, так і на небі. Сонце стоїть високо, распечена земля пашить кожною грудочкою, кожним камінчиком. Рівний, гарячий, мов з велетенської печи, дух іде від землі з неба, з моря, од сірих кам'яних громад Яйлы. Блідий широколистяний тююн наспичує повітря наркотичною парою. В самому повітрі розлита пуда: про пуду тихо дзюрчить струмок по камінчиках подвір'я: од пуди скаче на ланцюгу старий пес, і глухо побрязкуючи залізом, хрипливим голосом скаржитися небові: — алла! алла! алла! Однокока жаба випішла з калабатини і зрідка метавхолійно кумкає. На темних лапатолистяних фігах завзято, мов сотні тріскачок, до одуру, до самозабуття тріщать цікади. А про те—тихо, а про те—пудно од тих одноманітних згуків“ (303).

Первая картина, не смотря на жаръ, дышетъ бодростью, — вторая-же, отъ первой до послѣдней строки, говоритъ намъ, о расслабляющемъ жарѣ, о лѣтней скукѣ, вѣющей отъ всей, истомленной жаромъ природы.

Вотъ еще двѣ картины, — разсвѣтъ въ полѣ и разсвѣтъ въ степи.

„Світало. На блідому небі ясно горіла зірниця. Колосисте море снігло під россою в тьмяному світлі. Од свіжого подиху ранку злетіла тремтіли жита. З рум'яного сходу лінуло світло й м'якими хвилями роспівалося поміж небом і землею. Над полем у високості співали вже жайворонки“.

И вотъ разсвѣтъ, въ степи.

„Широкий, необмежний, незайманий степ. Передранний вітер злегка хвилює тирсу. Блїде небо мигтить зірками по блакиті, що оновила стенову далечинь. У синьому тумані ледве мріють могили. Чорпють здалеку лози. Межи небом і землею якась таємна змова. Чи то вони чаклують у двох, чи що, бо якоюсь таємницею віє від них, чарами віє від того необмежного синього простору“ (421)

Одинъ моментъ, по какъ рази вираженъ онъ въ этихъ двухъ предельныхъ картинахъ. Какъ вводитъ насъ авторъ въ то настроеніе, какое вызываетъ видъ степи на разсвѣтъ. Каждое слово въ этомъ описаніи постепенно пробуждаетъ въ нашей душѣ чувство чего-то таинственнаго, и мы начинаемъ чувствовать вмѣстѣ съ авторомъ, что въ миганіи этого свѣтлаго предразсвѣтнаго неба и въ молчаніи необъятной синѣющей мглой степи чувствуется какая-то тайна, какой-то заговоръ.

Мы говорили выше, что Коцюбинскій не только умѣетъ мастерски писать картины природы, но онъ вселяетъ душу въ каждый свой мазокъ; онъ заставляетъ и насъ переживать настроенія и чувства, пробуждаемые тѣмъ или инымъ моментомъ жизни природы.

Не только потрясающія, величественныя явленія природы, но и самыя обычныя картины, кромѣ извѣстнаго зрительнаго образа, запечатлѣваемаго въ нашей душѣ, порождаютъ и извѣстное чувство, настроеніе. Поэты, подобно музыкантамъ и живописцамъ, склонны уходить въ ощущенія.¹⁾ И тогда какъ, напр., для ученаго (наблюдателя, естествоиспытателя) ощущенія имѣютъ значеніе только въ томъ случаѣ, если ихъ можно узнавать и классифицировать,—для поэта они цѣнны тѣмъ, что будятъ его чувство, порождаютъ извѣстныя настроенія. Вотъ почему мы полагаемъ, что способность чувствовать природу развита у поэтовъ больше, чѣмъ у другихъ людей. Возьмемъ, напримѣръ, извѣстное стихотвореніе Шевченка—Тополя.

¹⁾ Гефдингъ. Очерки Психологіи. 147.

По діброві вітер віє,
Гуляє, по полю,
Край дороги гні тополі
До самого долу.
Стає високий, лист широкий
На що зеленіє?
Кругом поле, як те море
Далеко синіє.

Кажеться, сама заурядная картина української природи, а между тѣмъ вона будить грусть въ душі поета. „Чумаки іде, подивитися, та й голову схилить“, пишеть Шевченко и такимъ образомъ влагаєть въ серце чумака ту грусть, которую будить въ его серці образъ одинокої тополі.

Все то-же одухотвореніє природи, та-же інстинктивная жажда єдності мірової матерії. Поетъ спймаєть шпгъ съ веретена природи и тчесть изъ неї волшебную ткань.

Уже по приведеннямъ выше отрывкамъ видно, что Коцюбинському свойственна и эта черта поетическаго творчества, по возьмемъ еще два—три примѣра, чтобы показать, какъ умѣеть Коцюбинскій сообщать и читателю настроєніє, вызываемое той или иной картиной природи.

„Далеки поля рожевіні. З низин летіли в село бусли і поблискували білими крилами. Весняний вечір навівав думи“.

Какія думи? Читатель чувствуетъ, что эти думи были изъ разряда тѣхъ думъ, которія авторъ въ другомъ мѣстѣ такъ мѣтко называлъ „солодкимъ сумомъ“.

А вотъ осенняя картина, хватающая за сердце.

„Ідуть дощі холодні; осінні тумани клубочатся в горі і спускають на землю мокрі коси. Пливе у сірі безвисті нудьга, пливе безнадія і стиха хлюпає сум. Плачуть голі дерева, плачуть солом'яні стріхи, вмивається слезами убога земля і не знає, коли осміхнеться. Сірі дні змінюють темній почн. Де небо? Де сонце? Міради дрібних крапель, мов вмерлі надії, що зиялись западто високо, снадають до долу і плывуть змішані з землею брудними патьоками. Нема простору, нема розваги. Черні думи, горе серця крутяться тут над головою, висять хмарами, котяться туманом і чуєш над собою тихе ридання немов над вмерлим.“ Это уже чистая поезія въ прозѣ.

Насколько жива природа въ описаніяхъ Коцюбинскаго въ моментѣ, настолько-же жива она и въ дѣйствіи. Въ подтвер-

ждепіе нашихъ словъ мы приведемъ два отрывка. описаніе бури на морѣ и грозы.

„Море де далі втрачало спокій. Чайки знімались з одиноких берегових скель, припадали грудима до хвилі і плакали над морем. Море стемнілось, зміцнілось. Дрібні хвилі зливались до купи і, мов брилі зеленкуватого скла, непомітно підкрадались до берега, падали на пісок і розбивались на білу піну. Вода при березі починала каламутіти і жовкнути. Разом з піском хвиля викидала з дна моря на берег каміння і, тікаючи назад, волікла їх по дві з таким гуркотом, наче там щось велике скриготало зубами і гарчало... Тим часом море йшло. Монотонно ритмічний гомін хвиль перейшов у бухання, спочатку глухе, як важке сання, а далі сильне й коротке, як постріл гармати. На небі сірим павутинням снувались хмари. Розгойдане море, вале брудне й темне, васакувало на берег і покривало скелі, по яких потому стікали патьоки брудної, злищеної води.“ Далше буря разыгрується все больше. „Над берегом висів вже солоний туман од дрібних бризків. Каламутне море скаженіло. Уже не хвилі, а буруни вставали на морі, високі, сердиті, з білими гребнями, од яких з лускутом одривались довгі китиці піни і злітали до гори“¹⁾.

Нізъ приведеннаго нами отрывка видно, съ какой художественной послѣдовательностью воспроизведены вѣт мгновенья аффекта величественной стихіи. Здѣсь, какъ и вѣ природѣ, одинъ образъ объясняетъ предыдущій и порождаетъ слѣдующій. Нѣтъ ни одного лишняго слова: фразы коротки, просты, пѣтъ даже величественныхъ украшеній, а картина, вызываемая авторомъ, величава и грозна.

Вотъ еще одинъ отрывокъ описаній подобиаго рода,—гроза. „Після завзятої спеки якось швидко смерілося і занав морок. Небо і землі стеміли, на обрію з'явилась чорна смуга. Скоро на смугі тій щось блимнуло, немов спалахнув сіріник і погас. Трохи згодом показався світ у другому місті, а далі знов спалахнув на першому. Небо переморгувалось. Пробіски світла, спочатку такі бліді й тихі, чим далі розростались, потужніли. Почало здаватись, що за чорною смугою хмари то здіймається, то падає, щоб піднятись на другому краю, хвиля вогню моря... Та ось у новому місті щось моргнуло. Світло блискавки притьмарилось, зате вибухи прискорили темн. Чорне небо без пере-

¹⁾ Оповідання 7. 8.

станку моргало блискавкою, осміхалося кривим усміхом. Чорні хмари росли на крайнебі... І враз сталося щось незвичайне: тихе повітря стрепенулося, скрутилося, шарпнулося в бік, знялося над землею і з божевільним жахом кинулося тікати. Воно мчалося на осліп у темряві, з свистом і сичанням перестрашу, розбиваючи груди об стіни і баркани, пориваючи за собою пісок, листя, дерева і все, що лежало на его дорозі. А паздогін за ним так само мчалася чорна потвора, нависала над землею і позіхала подумьям.¹⁾

Не говоря уже обь общей красогѣ и силѣ этого описанія, замѣтимъ только, какъ художественно воспроизведенъ Коцюбинскимъ моментъ перваго порыва урагана. Какъ красиво и образно уподобленіе этого страшнаго порыва мчащемуся наосльбѣ, обезумѣвшему существу: и опять, какъ образно олицетвореніе грозы въ видѣ какого-то чернаго чудовища, которое мчится вслѣдъ за ураганомъ, нависаетъ надъ землею и дышетъ пламенемъ.

Повторяемъ, всѣ описанія Коцюбинскаго сильны своимъ колоритомъ, язящимъ, легкимъ, художественной типичностью, а также разнообразіемъ впечатлѣній.

„З одного боку дрімає таємний свѣт чорних велетнів гір. З другого, лягло долі погідне море і зітхало крізь сон, мов мала дитина і тремтіло під місяцем золотою дорогою.“

Въ этомъ маленькомъ эскизѣ соединены и слуховыя впечатлѣнія (вздохи моря), и зрительныя (золотая дорога мѣсяца на морѣ), и чувство таинственнаго, порождаемое грядою темныхъ великановъ-горъ.

Нли вотъ еще небольшая картинка. Татаринъ узналъ обь измѣнѣ своей жены, выскакиваетъ на крышу своего дома и начинаетъ, какъ изступленный, созывать своихъ родственниковъ; снизу же кричитъ товарищъ оскорбленнаго мужа. Вся деревня всколыхнулась.

„Сподох літав над селом. знімався в гору до верхніх хатня, скочувався вниз, скакав з покрівлі на покрівлю і збірав народ.“

Какое красивое соединеніе зрительнаго и слухового образа! Мы уже говорили выше, что художникъ обладаетъ болѣе воспримчивой натурой, что онъ больше другихъ людей отдается ощущеньямъ. Талантливые люди являются вообще людьми одарен-

ными; талант их может проявиться не только в одной узкой области. Поэт, напр., совмещает в себе вместе с талантом поэта и талант музыканта, живописца или ученого. Многочисленные биографии выдающихся людей подтверждают высказанную нами мысль. Перевес одной из способностей определяет деятельность, в которой талант находит лучшее выражение своей личности. Таким образом, кроме главной способности, направляющей деятельность поэта, есть у него еще и другие, способности,—все способности поэта участвуют в создании его поэтических образов. Если мы возьмем, напр., поэта с музыкальной натурой, то образы его будут складываться в большинстве случаев из слуховых восприятий. Если поэт будет художественной натурой, то в его образах возьмут перевес зрительные впечатления и т. д.

Остановимся на ближайшем для нас примѣрѣ.

В личности Шевченка поэт соединился с художником, и образы поэзии Шевченка преимущественно зрительные образы. В стихотворении „Тарасова піч“ Шевченко дает нам такой поэтический образ:—„Червоною гадюкою цесе Альта вістн, щоб летіли крюки з поля лянків-панків їстн“. Этот образ рожден воображением художника. Если-бы поэт с музыкальной натурой захотѣлъ сдѣлать рѣку странным вѣстникомъ, онъ создалъ-бы свой образъ изъ зловѣщаго рокота волнъ, несущихъ ужасную вѣсть, но Шевченко, какъ художникъ, однимъ мазкомъ даетъ намъ понятіе о совершившемся событіи.

Или вотъ другой, на удачу вырванный, примѣръ: „не спалося, а піч як море.“ Это снова образъ поэта—художника. Поэтъ, одаренный музыкальной натурой, создалъ-бы образъ бесшумной ночи изъ звуковыхъ впечатлѣній и т. д.

Хотя Коцюбинскій пользуется для своего творчества образами всѣхъ восприятий, но все таки преобладающую роль играютъ у него зрительные образы.

Приведемъ нѣсколько примѣровъ.

„Раїса закивала проскурку з такимъ настріємъ, немов святиній день далекого дитинства кидав на неї свою тінь“ (70). „Досвітчане світло в далеких хатах блимало, як вовчи очі“. „Оповідання Тетянино, як хвилі од викинутого в воду каміння, все ширшими й ширшими колами розходило по селі.“ Раїса таяла,—„разом з весняними водами спливало її здоров'я“. Настя, героиня розсказа „На віру“,—„слухає, що говорять други, і осміхається очима, та кутиками вуст. Але якъ скаже слово, то так і влетить застив-

кою те слово до серця і мов крильцями розмає тугу". Думи її літали, як білі голуби на сонці (X. М. 20): „З правого боку горбатою тінню ліг в море Аюдаг, і, мов спраглий у снеку звірь, принав до води", и т. д.

Коцюбинскій самъ говорить цамъ о томъ, что слова и звуки ложатся передъ его глазами красками, и приведенные нами выше примѣры, вырванные наудачу, подтверждаютъ его слова.

III.

Но если въ описаніяхъ Коцюбинскаго преобладаютъ зрительные образы, то и слуховыя впечатлѣнія играютъ въ творчествѣ его не менѣе важную роль: они выразились въ музыкальности его рѣчи.

„Мелодія, опанувавши душею, загігзидившись там, не хутко піміє,—пишеть Коцюбинскій, — вона виновияє груди, рвется наверх і, прибравшись в поетичні шати слова, вільно як пташка, шукає простору.

Если-бы мы и не имѣли этого брошеннаго вскользь выраженія, поясняющаго, какое впечатлѣніе производитъ музыка на разбираемаго автора, то только на основаніи его стиля мы-бы à priori заключили, что Коцюбинскій обладаетъ музыкальнымъ ухомъ: писать такимъ слогомъ, легкимъ, плавнымъ, такъ мелодично звучащимъ, можетъ только человѣкъ, обладающій способностью ловить гармонію звуковъ.

Ни одно искусство не имѣетъ такого непосредственнаго вліянія на чувство, какъ музыка. „Музыка (говорятъ) ударяетъ по нервамъ.“ Это описательное выраженіе по всей вѣроятности имѣетъ большую долю физической правды. Быть можетъ, извѣстные толчки, получаемые нервами отъ ударовъ звуковыхъ волнъ, производятъ особое раздраженіе нервовъ, обуславливающее то или иное настроеніе духа. Не смѣемъ, конечно, настаивать на основательности нашего предположенія, но въ подтвержденіе его приведемъ только тотъ общепризнанный фактъ, что высокіе тона (т. е. быстрыя колебанія звуковой волны) веселятъ и возбуждаютъ насъ, — глубокіе (т. е. болѣе медленные колебанія звуковой волны) вызываютъ сѣзезность и тоску. ¹⁾ Такъ или иначе,

¹⁾ Гефдингъ 265 стр

остановимся только на той неоспоримой истинѣ, что ни одно искусство не заражаетъ насъ такъ непосредственно извѣстнымъ чувствомъ, какъ музыка.

Чувства человѣческія имѣютъ способность охлаждаться и угасать: какъ-бы ни было остро и глубоко чувство, потрясающее душу человѣка въ данный моментъ, съ теченіемъ времени оно ступенивается, слабѣетъ, и, наконецъ, въ душѣ остается одно *воспоминаніе* о чувствѣ. Только исключительныя натуры, и въ исключительныхъ случаяхъ, обладаютъ способностью сохранять на долгія времена силу пережитаго чувства. Вообще-же легче вызвать снова представленія, чѣмъ чувства, связанныя съ ними. Мы можемъ вызвать передъ собой изъ нашего прошлаго картины, положенія и, только далеко несовершенно, тѣ настроенія, которыя насъ одушевляли. ¹⁾ Музыка-же обладаетъ величайшей способностью будить наше чувство, сообщать намъ его снова съ пережитой когда-то силой.

Возьмемъ-ли мы историческія пѣсни народа, — творцы ихъ давно уже уснули непробуднымъ сномъ, а чувства, одушевлявшія ихъ, пережившій въ пѣсни и живутъ среди насъ.

Такъ дарить музыка безсмертіе чувствамъ человѣческой души. Принимая во вниманіе это свойство музыки оживлять и воскрешать чувства, мы поймемъ, какое огромное значеніе имѣетъ и музыкальность рѣчи для полноты художественнаго впечатлѣнія.

Существенными элементами музыки, оказывающими вліяніе на наше чувство, являются темпъ и тонъ (ладъ) ея, а также высота и тембръ звука. Слово прежде всего есть также звукъ, звукъ менѣе подвижный, чѣмъ звукъ музыкальный, но все-же подчиненный тѣмъ-же самымъ законамъ, какъ и музыка: рѣчь человѣческая обладаетъ подвижнымъ темпомъ, высотой и глубиной звука, тембромъ и тономъ, мажорнымъ или минорнымъ. Значеніе темпа, высоты звука и тона рѣчи въ передачѣ чувства такъ велико, что, слушая даже незнакомую рѣчь таинливаго неопытнаго или искренно чувствующаго человѣка, мы по звуку и тону ея можемъ понять, какія душевныя движенія породили ее. Но и темпъ и высота рѣчи еще не опредѣляютъ признаковъ мажорнаго или минорнаго тона. И та и другая рѣчь могутъ быть произнесены, напр., шепотомъ, и ухо наше отличить радостный шепотъ

¹⁾ Ibidem 277.

отъ шепота печальнаго. Разница нашихъ впечатлѣній будетъ зависѣть въ такомъ случаѣ не отъ высоты и тембра рѣчи, а еще отъ чего-то другого. Постараемся-же уяснить себѣ, что обуславливаетъ это свойство рѣчи?

Въ музыкѣ минорный тонъ обуславливается первой терціей. Минорный аккордъ отличается отъ мажорнаго только тѣмъ, что его терція лежитъ на полъ тона ниже.

Рѣчь, подобно музыкѣ, есть сплетеніе звуковъ, т. е. извѣстное колебаніе звуковыхъ волнъ. Она также не стоитъ неизмѣнно на высотѣ одного тона: мажорная или минорная, — рѣчь человѣческая состоитъ изъ извѣстныхъ повышеній и пониженій звуковъ. Подтвержденіе высказанной нами мысли мы находимъ у извѣстнаго ученаго проф. Гельмгольца. Полъ-столѣтія тому назадъ онъ уже заявилъ въ своемъ замѣчательномъ трудѣ: — *Die Lehre von den Tonempfindungen*, что самая обыденная рѣчь человѣческая состоитъ изъ извѣстныхъ паденій и повышеній тоновъ, основанныхъ на правильныхъ музыкальныхъ интервалахъ.¹⁾ Эта средняя человѣческая рѣчь, произносимая безъ всякой аффектаціи, по Гельмгольцу имѣетъ свой средній тонъ, и только слова, облеченныя удареніемъ, и окончанія фразъ выдѣляются перемѣной тона. Окончаніе утвердительнаго предложенія падаетъ на кварту отъ средняго тона: окончаніе вопросительнаго предложенія часто подымается на квинту отъ средняго тона.

Не останавливаясь, въ данномъ случаѣ, на этомъ крайне интересномъ вопросѣ, мы замѣтимъ только, что впечатлѣніе, производимое на душу челоѣка минорной музыкой, аналогично впечатлѣнію, производимому минорной рѣчью.

Впечатлѣнію тона рѣчи способствуетъ, какъ и въ музыкѣ, въ большой степени и тембръ ея. Слово, какъ и музыкальный звукъ, имѣетъ свою звуковую окраску или тембръ. Тембромъ, слѣдуя за опредѣленіемъ проф. Ландуа, слѣдуетъ считать такое свойство звуковъ, по которому ихъ можно отличить другъ отъ друга, совершенно независимо отъ ихъ высоты и силы. Музыканты-композиторы спеціально пользуются тембрами тѣхъ или иныхъ инструментовъ. Также пользуются и поэты тембрами словъ для приданія извѣстной окраски своей рѣчи.

Не вдаваясь въ спеціальныя разъясненія, отъ какихъ причинъ зависить разница звуковой окраски звуковъ одной высоты,

¹⁾ Стр. 364

скажемъ коротко: такъ какъ для произношенія каждой гласной, полость рта принимаетъ совершенно своеобразную форму (характерную конфигурацію), установленную на извѣстную гласную, то въ данныхъ случаяхъ ее можно сравнить съ разными музыкальными инструментами, звуки которыхъ обладаютъ различными тембрами. Гласный звукъ, слѣдовательно, представляетъ тембръ звука, прошедшаго въ голосовомъ органѣ. Словомъ, тембръ звука *а*, открытый, мягкій, сильно различается отъ звука *и*, рѣзкаго и сдвинутого. Но не только гласныя имѣютъ свой тембръ, согласныя шумы также не чужды его. Не говоря уже о согласныхъ звучащихъ, какъ *л. с. р.* и др., и согласныя шумы, самостоятельно незвучащія, придаютъ сильную окраску слѣдующей за ними гласной. Такимъ образомъ, при всемъ желаніи произнести пѣвуче и плавно слова: трескъ, визгъ, мы этого сдѣлать не можемъ въ силу самого тембра этихъ словъ. Возьмемъ, напр., слова: бѣніе, преніе, встряхиваніе, сверленіе—и мы получимъ звуки рѣзкіе, неблагозвучныя. Сіянье, радость, ласка,—вотъ пѣвучіе, мягкіе звуки. Громъ, грязь, позоръ, срамъ, гнѣвъ — звуки рѣзкіе и сильные.

Такъ какъ для произнесенія звука *р* требуется извѣстная затрата энергіи, равно какъ и для произнесенія двухъ подрядъ стоящихъ согласныхъ, какъ напр., въ словахъ—гнѣвъ, громъ, то слова эти получаютъ еще особый энергичный отбѣнокъ. Есть наконецъ, какъ говоритъ Горькій, слова простые, тяжелыя точно камни.

Слѣдуетъ еще замѣтить, что тембръ, высота и темпъ слова зависятъ не только отъ звуковъ, составляющихъ ихъ, но и отъ самого значенія слова. Слова: громъ, трескъ, напр., произносятся всегда энергично, слова: блескъ, крикъ — быстро, слова: тоска, томленье—уныло и медлительно.

Вотъ отъ какихъ многочисленныхъ и разнообразныхъ причинъ зависитъ то свойство языка человѣческаго, которое мы называемъ музыкальностью рѣчи.

О томъ, какое громадное значеніе пріобрѣтаетъ музыкальность рѣчи въ поэзіи, говорить нечего, но и художественная проза дѣйствуетъ также на чувство человѣка своей гармоніей; иная проза бываетъ даже много гармоничнѣе стиха, какъ напр., проза Тургенева. Пропускаю это оттого, что проза состоитъ изъ тѣхъ-же элементовъ, изъ которыхъ слагается и стихъ, т. е. изъ тѣхъ-же ямбовъ, хореевъ, дактилей: мы ими говоримъ и пишемъ. Слѣдовательно, и проза, подобно поэзіи, имѣетъ свой музыкальный ритмъ, только онъ не заключенъ въ тѣсныя, одно-

образныя рамки: ритмъ прозы свободенъ, какъ въѣтеръ, но и многовученъ, какъ онъ.

Какъ поэтъ, сообразно общему характеру своего произведенія, выбираетъ для него тотъ или другой размѣръ, такъ и прозаикъ инстинктивно выбираетъ для своего произведенія тотъ или иной темпъ рѣчи. Слогъ автора заставляетъ насъ регулировать темпъ рѣчи, сообразно строенію періодовъ, предложеній.

Если говоря о какомъ либо сильномъ моментѣ жизни, мы не можемъ употребить темпъ рѣчи замедленный, вялый, — то и описывая его, мы не можемъ употребить фразъ длинныхъ, тягучихъ, какъ-бы угасающихъ къ концу, — мы невольно начинаемъ писать фразами короткими, ясными, сильно звучащими. И обратно,—если, говоря о грустныхъ, глубоко-печальныхъ событіяхъ, мы не можемъ употребить сильный, энергичный темпъ рѣчи, — то и описывая печальныя чувства души и человѣческой, мы придаемъ своей рѣчи темпъ замедленный, плавный, однообразнымъ пониженіемъ окончанія каждой фразы вливающей тоску въ нашу душу. Если при разсказѣ о какомъ либо потрясающемъ событіи голосъ нашъ рвется отъ волненія, то и при описаніи подобнаго событія мы употребляемъ короткія, отрывистыя, такъ сказать, оборванныя предложенія. Скажемъ, напр., такъ: „Вѣгу... кричу... бросаюсь... и вижу... кровь!“ Эти фразы нельзя прочесть медленно и плавно: прерывистый темпъ ихъ даетъ намъ представленіе о чувствѣ чего-то потрясающаго, ужаснаго. Но мы можемъ придать этому-же выраженію болѣе плавный и медленный (холодный) темпъ. Скажемъ такъ: „тогда я побѣжалъ, закричалъ, бросился и увидѣлъ кровь“. Настроеніе ужаса, охватившее данное лицо, утеряно, и предложеніе получило извѣстную долю холодности и спокойствія.—Словомъ, темпъ рѣчи вполне зависить отъ предмета рѣчи, и темпъ рѣчи устной находитъ свое выраженіе въ періодѣ рѣчи письменной ¹⁾. Также точно авторъ можетъ придать звукамъ своей рѣчи характеръ мажорный или минорный.

Мы уже говорили выше, что особое колебаніе музыкальных тоновъ настраиваетъ насъ извѣстнымъ образомъ.

Рѣчь человѣческая, подобно музыкѣ, состоитъ изъ разнообразныхъ наденій и повышеній тона; такимъ образомъ извѣстная смѣна тоновъ музыкальных звуковъ рѣчи даетъ нашему

¹⁾ Сравнить хотя-бы извѣстнѣйшіе отрывки Гоголя: „Чудесъ Дидѣръ“ и его же „Дорога“.

уху впечатлѣніе характернаго свойства минорной или мажорной музыки.

Тотъ рѣчи не есть метафизическое выраженіе: это вполнѣ реальное свойство ея хорошо извѣстно всякому писателю. Короленко, напр., замѣчаетъ: „когда первая фраза написана въ надлежащемъ тонѣ, тогда пишется быстро и легко“. Возьмемъ хотя-бы такую фразу, — „томить меня тоска“; передадимъ эту-же мысль другими словами, хотя бы такъ: „меня давить грусть“. Не смотря на тождество понятій, впечатлѣніе отъ двухъ этихъ фразъ различно, — въ первомъ предложеніи фраза звучитъ уныло, во второмъ бодро. Въ данномъ случаѣ разность впечатлѣній вполнѣ зависитъ отъ различныхъ интерваловъ звуковъ, составляющихъ эти фразы. Понятіе „давить“ даетъ намъ еще болѣе реальное представленіе страданія, чѣмъ слово „томить“, также какъ и слово „грусть“, почти тождественное со словомъ „тоска“, даетъ намъ понятіе не менѣе тягостнаго состоянія духа человека, — и не смотря на это логическое равенство двухъ предложеній, звуки ихъ вызываютъ въ насъ разныя настроенія. Слово *грусть* даетъ рѣзкій, усѣченный звукъ, слово-же *тоска*, оканчивающееся долгимъ, протяжнымъ, неразрѣшеннымъ звукомъ, весьма напоминающимъ вздохъ, звучитъ томительно, протяжно и порождаетъ у насъ въ душѣ соответствующее смутное настроеніе. Также можно сказать и относительно словъ „томить“ и „давить“. Тогда какъ слово *томить* мы произносимъ протяжно, слово *давить*, и въ силу своего ударенія, и въ силу своего логическаго значенія, произносится съ большимъ энергическимъ удареніемъ и поэтому получаетъ слишкомъ рѣзкій звукъ. Такимъ образомъ писатель подборомъ извѣстнаго колебанія тоновъ и звуковъ придаетъ своей рѣчи тотъ или иной отпечатокъ.

Что сказано о тонѣ и темнѣ, то-же слѣдуетъ сказать и о тембрѣ рѣчи. Поэты—художники слова—всегда пользуются этимъ звуковымъ свойствомъ слова, чтобы придавать своей рѣчи тотъ или иной тембръ.

Читая „Русалку“ Лермонтова, мы восхищаемся музыкальностью рѣчи этого произведенія, если-же мы постараемся уяснить себѣ, что порождаетъ это впечатлѣніе, если мы попробуемъ разложить его на элементы, — то увидимъ, что оно является слѣдствіемъ трехъ причинъ: прежде всего темпа этого стихотворенія: умѣренно медленнаго, затѣмъ его тона, порождающаго своимъ равномернымъ подъемомъ и пониженіемъ впечатлѣніе мѣрно колеблющейся волны, и въ третьихъ—отъ самаго тембра звуковъ,

изъ которыхъ слагаются строки этого произведенія. Вспомнимъ хотя-бы первыя четыре строки, посвященныя описанію рѣчки, и мы увидимъ въ нихъ преобладаніе звука л... пл... придающаго рѣчкѣ характеръ особой плавности.

Безъ всякаго сомнѣнья слова, отдѣльно взятая, имѣютъ свои особые звуки, и соединеніе ихъ, подобно мелодіи, представляющей послѣдовательное теченіе звуковъ, можетъ порождать въ нашей душѣ тѣ или иные настроенія. Этимъ свойствомъ слова, какъ звука, и злоупотребляютъ поэты декаденты. Сочетая тѣ и другія слова лишь какъ звуки, они безспорно достигаютъ извѣстнаго звукового эффекта; но такъ какъ каждое слово, помимо своего звука, несетъ извѣстное понятіе нашему сознанію, — то соединеніе паугадъ собранныхъ понятій, не связанныхъ логической связью, поражаетъ своей безсмысленной, и это впечатлѣніе, какъ болѣе сильное, заслоняетъ совершенно впечатлѣніе мелодіи рѣчкѣ.

Только въ гармоніи мысли, образа и звука заключается] сила слова.

Обращаясь къ разбираемому нами автору, мы должны замѣтить, что въ его рѣчкѣ найдутся всѣ особенности, образующія то характерное свойство, которое мы называемъ музыкальностью рѣчкѣ.

Мы уже говорили выше, что темпъ рѣчкѣ долженъ всегда соответствовать предмету рѣчкѣ, — и именно этимъ свойствомъ и обладаетъ рѣчь Коцюбинскаго: темпъ ея весьма подвиженъ и въ высшей степени выразителенъ.

Возьмемъ для примѣра отрывокъ лирическаго описанія осени, проникнутаго насквозь грустью и тоской.

Ідуть дощі, холодні осінні тумани клубочатся в горі і спускають на землю мокрі коси. Пливе у сірі безвісті пудьга, пливе безнадія і стиха хлипає сум. Плачуть голі дерева, плачуть солом'яні стріхи, вмивається слъозами убога земля і не знає, коли осміхнеться. Сірі дні змінюють темні почі. Де небо? Де сонце? Миріади дрібних крапель, мов вмерлі надії, що знялись западто високо, спадають до долу і плывуть змішані з землею брудними патьоками. Нема простору, нема розваги. Чорні думи, горе серця крутяться тут над головою, висять хмарами, котяться туманом і чуєш коло себе тихе ридання, немов над вмерлим. (30)

Какъ характеренъ темпъ этихъ угасающихъ фразъ. Но рѣчь Коцюбинскаго не всегда характеризуется такой тихой плавностью: сообразно чувству, владѣющему настроеніемъ автора, мѣняется и темпъ ея. Вотъ другой отрывокъ. Авторъ описываетъ намъ радостное настроеніе размечтавшейся бабы.

„Передъ очима в Маланки встала левада, — зелена, весела над рѣчкою. Вони з Гафійкою цюскінь беруть. Така гарна молодниця з Гафійки. Голова повязана хусткою. Бере вона цюскінь і ви-співує. У колісці дитина спить. Прокіп привіз ячмінъ, в стіжок складає. І так їй весело, старій, так легко, наче вона помолодшала. Стоять городи, мов у віночку. Капуста в головки звивається. Квасоля вже пожовкла, вітер шумить поміж маківками; гарбузи розляглись, мов годовані кабани; а картопля зародила, аж гич спітається“ (X. М. 10).

Какъ не похожъ темпъ этой бодрой, веселой рѣчи на темпъ рѣчи, приведенной нами выше, и какъ соответствуетъ онъ настроенію Маланки!

Приведемъ еще нѣсколько строкъ. Соломія тощеть (героиня разсказа „Дорогою ціною“); она употребляетъ все усилія, чтобы доплыть до противоположнаго берега.

„Приходить смерть, але вона не дається. Вона має сильні руки, а до берега недалеко. Вона чує за собою якісь крики... Остаїв голос, та їй не до них. Вона мусить посипшатися, поки не змерзло тіло. Дикі, невгамовані сили життя встають і прутся і розспирають груди, зростають у лютість... Все силу добути... всю теплу кровь... всю волю... Ось ближче до берега... ось берег видно... а там так гарно, там сонце сяє, там зелено, там небо синє, там радість життя“.

Все предложенія здѣсь коротки, оборваны. Темпъ рѣчи еще быстрее, чѣмъ въ предыдущемъ примѣрѣ. Эти отрывистыя предложенія такъ вѣрно передають намъ то состояніе челоуѣка, когда у него нѣтъ силъ, когда онъ не можетъ уже спокойно развивать мысли, а только вырываетъ главныя ихъ части, почти не соединяя ихъ между собой. Рвущійся темпъ рѣчи, словно напоминающій прерывистое дыханіе охваченнаго смертельнымъ ужасомъ существа, какъ нельзя болѣе соответствуетъ судорожному проявленію жажды жизни борющагося со смертью здороваго тѣла.

А вотъ еще совершенно другой, своеобразный темпъ рѣчи. „Що зробить Мемет, як нас побачить? — Що він хоче. — Він нас забьє, як побачить. — Як він хоче.“ Темпъ этой рѣчи совершенно уподобляется темпу однообразной восточной мелодіи.

Такъ тонко соотвѣтствуетъ темнѣ рѣчи Коцюбинскаго его настроенію, такъ музыкальна рѣчь его!

Музыкальность рѣчи зависитъ въ значительной мѣрѣ и отъ благозвучности каждой отдѣльной фразы. Фраза Коцюбинскаго ясна, благозвучна и ритмична. Ясность ея зависитъ въ большей мѣрѣ отъ ея краткости. Въ общемъ она коротка, но не отрывиста, не суха; она коротка какъ разъ на столько, чтобы вполне выразить мысль автора. Періодъ Коцюбинскаго въ самыхъ исключительныхъ случаяхъ состоитъ изъ трехъ-четырехъ предложений, а въ большинствѣ случаевъ ограничивается однимъ, двумя, и потому мысль его воспринимается легко, безъ всякаго усилія. Кроме того, фраза Коцюбинскаго сама по себѣ чрезвычайно мелодична. Нечего говорить, конечно, о томъ, что въ ней вполне соблюдены все элементарныя правила благозвучности, но кроме того звуки слова и удареній распрѣдѣлены въ ней такъ удачно, что образуютъ правильную цезуру и придаютъ теченію его рѣчи большую ритмичность. Возьмемъ наудачу нѣсколько отрывковъ, изображающихъ самыя заурядныя минуты жизни.

„Настя стояла біля печі, осяяна рожевымъ свѣтлом. Її повні, трохи біліі щокі спалахнули рум'янцемъ, в тихихъ очахъ світлились спойій та шастя, обещана рожевимъ свѣтлом, свіжа, та гарна, Настя здавалась запашною трояндою. Гнат порався коло шлей, та часомъ поглядав на Настю. Він чув, що йому добре.“

„Вона біжить що сили, хоч ноги під нею тремтять і вгинаються. Вона не вірить, що добіжить, і посилає наперед свою душу. Вона певна, що варто їй добігти — і станеться чудо: він оживе і одужає.“

„Дні минали за днями. Настала осінь. Подихнули морози сушили землю, зв'ялили гаї, та діброви; річка стяглась і заблищала скломъ межі чорними берегами. Випав перший сніг, земля побіліла, немаче зашпалась білою габою.“

Эти отрывки, взятые наугадъ изъ первыхъ листовъ раскрытой книги, иллюстрируютъ высказанныя нами выше мысли о ритмичности рѣчи Коцюбинскаго.

Та-же музыкальность проявляется и въ тонѣ, и въ тембрѣ. „Поэзія по отношенію къ прозѣ, говоритъ Гюо,¹⁾ есть нечто такое, что крики и стоны по отношенію къ членораздѣльной мѣлѣ“. Говоря иначе, если проза является выразительницей на

¹⁾ Задачи современной эстетики. 181.

го отвлеченнаго, логическаго мышленія, то поэзія, имѣющая причиной своего возникновенія чувство, является выразительницей сильныхъ душевныхъ движеній. Подъ вліяніемъ сильнаго возбужденія чувства, слово и пріобрѣтаетъ особую силу и ритмъ. Такимъ образомъ, весьма естественно, что рѣчь поэтическая въ гораздо большей мѣрѣ обладаетъ извѣстнымъ тономъ, чѣмъ рѣчь прозаическая. Смѣшно было-бы искать минорнаго или мажорнаго тона въ протоколъ судебного засѣданія, или въ какомъ либо научномъ сочиненіи: но когда рѣчь прозаическая является слѣдствіемъ глубокаго возбужденія, когда она пріобрѣтаетъ характеръ лиризма, она становится въ высшей степени ритмичной и получаетъ окраску того или иного тона.

Сказанное нами выше вполне относится къ прозѣ Коцюбинскаго. Вслушаемся хотя-бы въ звуки этихъ строкъ. „Пливе у сірі безвісті пудьга, пливе безнадія і стиха хлипає сум“ и т. д. Весь этотъ отрывокъ можетъ служить образцемъ художественной, музыкальной рѣчи. Звуки каждой фразы какъ-бы нарастають къ серединѣ и замирають къ концу, подобно унывающимъ съ рояля звукамъ тончайшаго *pianissimo*. Переставьте въ этихъ фразахъ хоть одно слово—и гармонія нарушена. Стоитъ только сказать такъ: пудьга пливе у сірі безвісті, безнадія пливе і сум хлипає стиха,“—и впечатлѣніе, которое хотѣлъ произвести на насъ авторъ созвучіемъ словъ, утеряно безвозвратно. Логически фраза получила слишкомъ рѣзко опредѣленный смыслъ, а благодаря перемѣнѣ удареній, т. е. пвой разстановкѣ тоновъ, совершенно утратилась минорная музыкальность рѣчи. Или хотя-бы слѣдующая фраза того-же отрывка: „Черні думи, горе серця крутяться тут над головою, висять хмарами, котяться туманом, і чуєш коло себе тихе ридання, немов над вмерлим.“ Чувствуется вначалѣ подъемъ тона, словно послѣдняя вершинка чувства, и затѣмъ она постепенно угасаетъ, и заключительныя слова фразы „немов над вмерлим,“ звучать, какъ тихій замирающій *refrain*. Такъ-же минорно звучитъ и слѣдующій отрывокъ.

„Тмяно в халупці. Цідять морок маленькі вікна; хмуряться вохкі кутки, гніють низька стеля і плаче зажурене серце. З цім безконечним рухом, з цім безушним спаданням дрібних крапель плывуть і згадки. Як краплі ці, унали й загинули в болоті дні життя, молоді сили, молоді надії. Все пішло на других, на сильніших, на счастливіших, немов так і треба... Немов так і треба. (X. М. 30). Повтореніе заключительной фразы

въ данномъ случаѣ вполнѣ унодобляется грустному, музыкальному отзвуку. И снова впечатлѣніе этой минорной мелодіи звуковъ даннаго отрывка зависить отъ комбинаціи высоты и долготы звуковъ. Возьмемъ хотя-бы первую фразу: — „тмяно въ халуниці,“ и переставимъ эти два слова въ другомъ порядкѣ, — „въ халуниці тмяно.“ И впечатлѣніе уже нѣсколько порушено. У автора эта фраза написана въ размѣрѣ трехстопнаго стиха, дактиля. (Тмяно в халуниці). Въ нашей-же перестановкѣ предложению приданъ ритмъ ямба, имѣющій болѣе быстрое теченіе, и болѣе мажорный (важный, торжественный) тонъ.

Приведемъ теперь отрывокъ въ другомъ родѣ.

„А в неї сердце розмякло, в неї все співало. Співала колом власна пива, співали жайворонкі над нею, співав пісню серп, підрізуючи стебло, дунали співи по покосах, співало врешті сердце, повпе надій. Доля осміхалась, не тільки власна, а й Гафійчина. В ногах чудась міць, в руках сила: чорні жилави руки були наче в заліза. (Х. М. 21) и т. д.

Если-бы прослушалъ эти отрывки человекъ, не знакомый со значеніемъ украинскихъ словъ, невольно сообщаящихъ намъ смыслъ данной рѣчи, то и онъ, вѣроятно, заключилъ-бы, что само повышеніе и пониженіе тоновъ образуетъ въ данномъ случаѣ минорный или мажорный тонъ рѣчи.

Что касается третьяго свойства музыкальности рѣчи, т. е. ея тембра, — то слѣдуетъ замѣтить, что вообще рѣчь Коцюбинскаго отличается чрезвычайно мягкимъ, пѣвучимъ тембромъ; приведенные нами выше примѣры вполнѣ характеризуютъ это отличительное ея свойство. Но когда предметъ рѣчи требуетъ звуковъ рѣзкихъ, жесткихъ, — тогда тембръ рѣчи Коцюбинскаго измѣняется сообразно требованію содержанія „Пожаръ въ плавняхъ.“

„Соломійно вухо ловить вже далекий лускіт сухого комінну, невпразне гудіння... наче звір-велет трощить щось, жвакує, і важко сопє.“ Этими умышленно собранными звуками авторъ какъ-бы желаетъ дать намъ понятіе о трескѣ горящаго, сухого камыша.

Праздничный день, выходъ крестьянъ изъ церкви: „з горні аж до греблі *суне* поволі хмара народу. *Гунають* сільські чоботи, *лопотять* підпички і *тріпотять* на вітрі стрічки дівчат.“

Зачѣмъ автору понадобилось ввести такіе грубые звуки въ свою изыскную, музыкальную рѣчь?— „*Суне, гунають, лопотять*“.

Потому-что эти грубые звуки характеризуют намъ шумъ движенія тяжелой, неуклюжей деревенской толпы.

Мы старались разсмотрѣть музыкальныя свойства рѣчи Коцюбинскаго. Но слово производить на насъ тройное впечатлѣнiе: оно даетъ намъ извѣстное понятiе, опредѣленный звукъ, и въ большей части словъ—зрительный образъ. Это послѣднее свойство слова, которое велѣдъ за проф. Потебней принято называть „внутренней формой слова“, производить на насъ не менѣе сильное впечатлѣнiе: оно всегда улавливаетъ существенный признакъ предмета и такимъ образомъ живописуетъ передъ нами самый предметъ. Если извѣстнаго рода змѣю мы называемъ—удавъ, мы характеризуемъ этимъ главнымъ признакомъ животныхъ подобнаго рода. Называя особаго жучка — свѣтлякомъ, мы опять даемъ однимъ его названiемъ понятiе о существенномъ свойствѣ этого насѣкомаго. Существенные признаки, сохраняющiеся внутренней формой слова, могутъ быть и прямые, какъ въ приведенныхъ нами выше примѣрахъ, и переносные. Называя, напр., какого нибудь взрослога челоуѣка молокососомъ, мы не подразумеваемъ, что онъ въ данное время питается грудью матери,—мы только унодобняемъ его сосущему младенцу. Говоря о комъ нибудь—отщепенецъ, мы образомъ щены, отколотой отъ дерева, олицетворяемъ его отдѣленность отъ родной среды.

Въ далекой мѣлѣ доисторическаго прошлаго, вѣроятно, всѣ языки состояли изъ словъ, обладающихъ внутренней формой: народъ въ своемъ творествѣ, создавая и теперь новыя слова, наименованiя предметовъ, не бывшихъ досель въ его употребленiи,—и теперь стремится придать имъ „внутреннюю форму“. Намъ самимъ пришлось слышать, какъ обитатели глухой деревни создавали новыя наименованiя предметамъ, имъ неизвѣстнымъ досель; въ эти новыя слова они влагали существенные признаки предметовъ. Такъ: „мячъ“ былъ названъ „плыгало“, зонтикъ—напынало, вѣтеръ—вѣло, и, наконецъ воаль—волосиния.

Конечно, подобныя слова, встрѣтившись въ обращенiи со своими синонимами, получившими уже право гражданства, должны очевидно быть вытѣснены, но мы приводимъ ихъ лишь какъ примѣръ принципа народнаго творчества. И обратно, встрѣчаясь съ чуждымъ ему словомъ, народъ также понимаетъ его сообразно его внутренней формѣ. Возьмемъ, напр., слово—воспитанiе: внутренняя форма этого слова говоритъ намъ о питанiи; предлогъ—

вог какъ-бы опредѣляетъ дѣйствіе, доведенное до законченности, такимъ образомъ, слово это въ первоначальномъ своемъ употребленіи обозначало питаніе ребенка вплоть до его зрѣлаго возраста, такъ что слово воспитать—было синонимомъ слова вскормить. Между тѣмъ въ нашемъ современномъ употребленіи слово вскормить обозначаетъ поддержку и развитіе физической жизни ребенка, слово-же воспитать обозначаетъ развитіе въ желанномъ направленіи духовныхъ силъ ребенка. Въ нынѣшнемъ году мы сами слышали, какъ 60-лѣтняя старуха, обращаясь съ просьбой о пособіи къ мировому судѣ, заявляла, что сына ея взяли на войну и ей теперь печѣмъ „воспитываться“. Очевидно, женщина понимала слово сообразно его внутренней формѣ.

И такъ и въ современныхъ языкахъ есть еще много словъ, обладающихъ доступной нашему пониманію внутренней формой. Такія художественныя слова оживляютъ передъ нами образы предметовъ и придаютъ нашей рѣчи живыя краски и народный колоритъ.

Конечно, словами, окончательно лишенными какого-бы то ни было образа, будутъ слова иностраннаго и неудачно составленныя новыя слова. Присутствіе такихъ безцвѣтныхъ, безличныхъ словъ въ художественной рѣчи донельзя отягчаетъ и безобразитъ ее. Въ газетной статьѣ мы можемъ свободно употребить выраженіе—ренегать, но внутренней тактъ не позволитъ намъ употребить подобное выраженіе въ рѣчи художественной, и мы скажемъ не ренегать, а отщепенецъ—слово, дающее намъ сразу чувственный образъ, а потому и усиливающее впечатлѣніе нашей рѣчи. Въ обычномъ разговорѣ мы скажемъ, напр., недобросовѣстное дѣло; но желая придать своей рѣчи больше силы, сдѣлать ее ближе, доступнѣе всѣмъ, мы скажемъ—„грязное дѣло“. Не смотря на то, что въ первомъ случаѣ, въ смыслѣ опредѣленнаго понятія, фраза гораздо полнѣе,—она звучитъ сильнѣе во второмъ, потому что слово „грязный“ въ самомъ звукѣ своемъ имѣетъ что-то рѣзкое, сильное и, главное—тогда какъ слово „недобросовѣстное“, представляетъ изъ себя абстракцію, тяжело составленную изъ двухъ отвлеченныхъ понятій,—слово „грязный“ сразу даетъ намъ опредѣленный чувственный образъ. Слова, соединяющія въ себѣ вмѣстѣ съ извѣстнымъ понятіемъ и чувственный образъ и соответствующій звукъ, производятъ на насъ болѣе сильное впечатлѣніе, чѣмъ беззвучныя и безцвѣтныя слова.

Изъ сказаннаго нами не слѣдуетъ однако выводитъ заключенія, что художникъ специально подбираетъ для своей рѣчи осо-

бы слова. Это происходит само собою. Какъ писать, глядя въ ноты, не смотреть на клавиатуру, а находить всё нужныя для исполненія звуки и тона, такъ и художникъ, пропикаясь лишь идеей своего произведенія, находитъ въ языкъ человѣческому всё клавиши, заставляющія звучать струны человѣческаго сердца.

Въ этомъ процессѣ заключается таинственная, безсознательная, но все-же строго логическая дѣятельность таланта.

Вотъ почему, повторяемъ, если для произведеній строго-научныхъ еще могъ-бы служить какой-либо всемірный языкъ, то матеріаломъ художественной рѣчи всегда будетъ языкъ народный, въ каждомъ словѣ котораго отразилась жизнь столѣтій, въ каждомъ оборотѣ котораго чувствуется духъ народа, создавшаго его.

Пока существуетъ въ мірѣ поэзія, до тѣхъ будутъ жить въ мірѣ и народные языки.

Кромѣ словъ образныхъ, есть въ каждомъ языкѣ значительное число словъ почти равнозначущихъ, синонимовъ; особенно много подобныхъ словъ существуетъ въ языкахъ русскомъ и украинскомъ, такъ какъ въ нихъ входитъ составною частью славянской языкъ. Конечно, значеніе каждаго синонима имѣетъ свой едва уловимый оттѣнокъ, и каждое изъ этихъ словъ имѣетъ опредѣленный звукъ, а потому выборъ словъ свидѣтельствуетъ намъ о художественномъ чутьѣ, объ изящномъ вкусѣ автора. Вотъ почему одинъ и тотъ-же языкъ подъ перомъ одного писателя можетъ звучать прекрасно, подъ перомъ другого — невыносимо тяжело.

Пользоваться богатствомъ и красотою языка можетъ, конечно, только тотъ, кто хорошо съ нимъ знакомъ. О томъ, что Коцюбинскій хорошо знакомъ съ подлинной народной рѣчью, свидѣтельствуетъ множество меткихъ народныхъ словъ и оборотовъ, разсыпанныхъ въ его произведеніяхъ, а также образовъ. Такія выраженія, какъ напр.: „і меніта самота напхлась за три роки вухами“, „сонце було як у два чоловіка од землі“, „така лиха, що аж вогню крене“, „купить шанку, аби голова не боса“, „ти вже десь шлюб узига у заячому холодку“, „солодко спав десь на вулиці, загорикувався небомъ“, и т. д. Подобныя выраженія можетъ употреблять только человѣкъ, хорошо знающій народную рѣчь. Основательное знаніе народнаго языка придаєтъ рѣчи г. Коцюбинскаго необычайную сочность, колоритность, а художественный вкусъ—изящество. Въ его словарѣ нѣтъ неудачныхъ, безжизненныхъ словъ и весьма мало иностранныхъ; онъ допускаетъ ихъ очень рѣдко, въ видѣ легкой проіи: „її високі, добре сконсервовані перса“. Въ общемъ Коцюбинскій умѣетъ обходиться формами народнаго языка и для

вираженія самихъ сложныхъ чувствъ и психологическихъ движеній души. Его обороты, фигуры построены на основаніи чисто народныхъ представленій и потому придаютъ его рѣчи особый, національный характеръ. „На небі сірим павутинням снувались хмари“. Передайте это выраженіе по русски, — двигались сюда и туда, — оно теряетъ свой образъ.

„Скорѣ в тіні кам'яних осель, перетканих блакитним світлом, починалась забава“.

Опять тоже. Передайте иначе это слово „перетканих“, взятое изъ выраженій ткацкого ремесла и придающее въ данномъ случаѣ рѣчи такой красивый образъ, — и красота украинскаго образа будетъ утеряна.

Коцюбинскій нищетъ не только изъ украинской жизни, но также изъ жизни татаръ, цыганъ, молдаванъ. Описывая сцены изъ жизни той или иной народности, онъ не отягчаетъ своей рѣчи изобиліемъ иностранныхъ словъ. Мѣстные, иностранные слова мелькаютъ лишь искорками въ его рѣчи, но самый темпъ и тонъ ея придаютъ ей тотъ или иной колоритъ.

Вотъ небольшой отрывокъ изъ жизни крымскихъ татаръ.

„Зорі вносять над землею, місяць над морем...“

— Ти здалеку? — Али здригнувся. Голос йшов зверху, з даха, і Али підняв туди очі. Фат'ма стояла під деревом, тінь од якого вкривала Али. Він спадів і заїкнувся.

— З під Смірні... далеко звіден...

— Я з гір.

Мовчанка.

Кривь бухала йому до голови, як морська хвиля, а очі половила татарка і не пускала від своїх.

— Чого забився сюди? Тобі тут сумно.

— Я бідний... ні зірки на небі, ні стебла на землі. Заробляю.

— Я чула, як ти граєш.

Мовчанка.

Ти не боїшся Ханом розмовляти зо мною? Що зробить Мемем, як нас побачить?

— Що він хоче.

— Він нас заб'є, як нас побачить.

— Як він хоче“.

Это другіе люди, другіе темпераменты, другія міровозрѣнія, и одинъ и тотъ-же украинскій языкъ звучитъ въ этой сценѣ совершенно иначе. Во всей сценѣ есть только татарское слово, а между тѣмъ языку приданъ тонъ восточной рѣчи. Такъ умѣтъ

Коцюбинскій проникаться духомъ того народа, о которомъ онъ пишеть.

„Чи знайоме вам те гостре, до физичного болю гостре почуття пудги за рідною країною, яким обкинає серце від довгого пробування на чужині, — пишеть Коцюбинскій въ одномъ изъ своихъ произведений. „Чи відомий вам такий псіхічний стан, коли за один рідний звук, один образ рідний ладеи бувають заплакати роками життя?“ (419).

Душа поэта впитала въ себя навсегда родные образы, родные звуки, и потому творчество его можетъ процвѣтать только на почвѣ родной рѣчи. Потому и Коцюбинскій остается вездѣ и всегда глубоко-національнымъ украинскимъ поэтомъ.

IV.

Еще однимъ большимъ достоинствомъ, характеризующимъ истинныхъ художниковъ, обладаетъ Коцюбинскій — своимъ оригинальнымъ стилемъ.

Стиль Коцюбинскаго не столько художественъ и изященъ, но онъ имѣеть свой особый характеръ, свойственный только ему и характеризующій его, какъ украинскаго писателя.

Что собственно требуемъ мы отъ хорошаго стиля?

Первое и главное условіе хорошаго стиля со стороны художественной полагается въ „изобразительности или живописности рѣчи“. (Сokolovъ 35). Въ другихъ опредѣленіяхъ эти свойства перечисляются подробнѣе; они включаютъ „ясность и объективную правду, стройность и убѣждающую силу рѣчи, умѣнье пользоваться богатствомъ языка и тонкостью чувства для выраженія разнообразныхъ настроеній“ и т. д. (Энциклопедическій словарь.) Но какое-бы изъ выше перечисленныхъ свойствъ „хорошаго стиля“ мы не отмѣтили у даннаго автора, оно не поможетъ намъ уяснить свойствъ *его* стиля.

Рѣчь двухъ авторовъ можетъ обладать всѣми перечисленными выше свойствами и вмѣстѣ съ тѣмъ совершенно не походить одна на другую, подобно тому какъ два челоѣка могутъ обладать носами одинаковой формы, черными глазами, вьющимися волосами и одинаково румянцмъ лицомъ, — и вмѣстѣ со всѣмъ этимъ имѣть совершенно различныя фізіономіи. Это будетъ зависѣть въ данномъ случаѣ отъ различныхъ выраженій лицъ, и отъ сово-

кушности другихъ, быть можетъ на первый взглядъ незначительныхъ, чертъ, мѣняющихъ лица.

Изъ такихъ же на первый взглядъ ничтожныхъ, по въ сущности существенныхъ чертъ, придающихъ тотъ или иной характеръ рѣчи, и составляется стиль писателя.

Не смотря на то, а можетъ быть именно благодаря тому что выраженіе это крайне распространено и, казалось-бы, вполне понятно всякому, оно не имѣетъ своего точнаго опредѣленія.

Казенное опредѣленіе стиля сводится къ слѣдующему. „Одинъ (писатель) чаще употребляетъ картинныя выраженія, другой рѣже; въ сочиненіи одного преобладаетъ рѣчь отрывистая, въ сочиненіи другого періодическая, въ сочиненіи третьяго короткія предложенія и періоды чередуются другъ съ другомъ; у одного рѣчь дышетъ народностью, у другого она слишкомъ искусственна; одинъ щедро пересыпаетъ свою рѣчь неопозволительными варваризмами, другой заботливо ихъ избѣгаетъ. Отъ всего этого зависить тотъ или иной характеръ изложенія, который называютъ слогомъ, или стилемъ“. (Смирновскій. Теорія словесности 43 — 44.)

Въ этомъ обширномъ опредѣленіи захвачены признаки, опредѣляющіе не только стиль, но и степень таланта писателя. Но попробуемъ разобраться въ нихъ.

Всѣ они касаются двухъ свойствъ рѣчи: музыкальности и живописности ея, короче — темна и колорита.

Предметъ рѣчи, какъ мы уже говорили выше, обуславливаетъ темноту ея. Нельзя себѣ представить такого писателя, который заковать-бы свою рѣчь въ одинъ размѣръ, т. е. писалъ-бы, выражаясь словами г. Смирновскаго: „рѣчью отрывистой или періодической, или всегда чередовать-бы короткія предложенія съ періодами“. Несостоятельность этого утвержденія такъ очевидна, что не нуждается и въ возраженіи.

Что-же касается колорита рѣчи, т. е. того свойства ея, которое г. Смирновъ характеризуетъ „народностью, искусственностью, присутствіемъ или отсутствіемъ варваризмовъ, провинциализмовъ или архаизмовъ“, то слѣдуетъ замѣтить, что и колоритъ рѣчи въ значительной мѣрѣ обуславливается предметомъ ея.

Вотъ строки одного и того-же автора.

Птичка Божія не знаетъ ни заботы, ни труда.
Хлопотливо не свиваетъ долговѣчнаго гнѣзда.

— Царю, едину зримый, явился мужъ необычайно свѣтелъ,
Зане святой владыка предъ Царемъ во храмихъ тогда не
находился.

Сравнимъ еще слѣдующія строки стихотворенія Лермонтова,—„И скучно и грустно, и некому руку подать“ съ его-же описаніемъ Москвы въ пѣснѣ о кунцѣ Калашниковѣ.

Надъ Москвой великой, златоглавою,
Надъ стѣной Кремлевской бѣлокаменной,
Изъ-за дальнихъ лѣсовъ, изъ-за спящихъ горъ,
Но тесовымъ кровелькамъ играючи,
Тучки сѣрыя разгоняючи,
Заря алая подымается.
Разметала кудри золотистыя,
Умывается слѣгами разсыпчатыми,
Какъ красавица, глядя въ зеркальце,
Въ небо чистое смотреть, улыбается.

Такъ мѣняютъ писатели колоритъ своей рѣчи, сообразно предмету ея.

Что же касается образности рѣчи, то свойство это въ значительной мѣрѣ зависитъ отъ таланта писателя. Такимъ образомъ, приведенное нами выше широкое опредѣленіе г. Смирновскаго не улавливаетъ существеннаго признака стиля писателя, который долженъ проявиться вездѣ и всегда, какъ въ рѣчи возвышенной, такъ и при описаніи заурядныхъ явленій жизни, какъ въ рѣчи, приближающейся къ народному складу, такъ и въ рѣчи литературной.

Рѣчь писателя состоитъ изъ предложений, предложенье изъ словъ, изъ частей предложенья. Привычное расположеніе частей предложенья и составляетъ по нашему мнѣнію первый и основной признакъ того, что мы называемъ въ тѣсномъ смыслѣ стилемъ автора. Исключеніемъ, конечно, является рѣчь, требующая именно особеннаго однообразнаго расположенія частей предложенья (эпическій, старо-народный складъ рѣчи).

Возьмемъ какую-нибудь несложную фразу, хотя-бы слѣдующую: на берегу моря росло дерево.

Эту самую фразу можно изъяснить много разъ. Можно сказать такъ: „дерево росло на берегу моря“, или „на берегу моря
М. М. Коцюбинскій.

росло дерево“, „росло дерево на берегу моря“, или, наконецъ, такъ: „на берегу моря дерево росло.“

Каждая изъ этихъ фразъ не смотря на тождество звуковъ и понятій, составляющихъ ее, звучитъ иначе и производитъ разное впечатлѣніе.

Въ первой комбинаціи, — „дерево росло на берегу моря,“ — она звучитъ неблагозвучно, потому что слишкомъ сильное удареніе на первомъ словѣ дѣлитъ предложеніе, какъ извѣстное сплетеніе звуковъ, на двѣ неравныя части; въ смыслѣ же литературномъ фраза получаетъ какую-то неприятную грамматическую опредѣленность. Во второй комбинаціи, — „на берегу моря росло дерево,“ фраза звучитъ уже благозвучнѣе и производитъ нѣсколько иное впечатлѣніе; вниманіе читателя сосредоточивается главнымъ образомъ на словахъ, — „на берегу моря“, и передъ глазами его сразу выплываетъ картина морского берега. Въ третьей комбинаціи — „росло дерево на берегу моря“ фраза получаетъ эпическій тонъ. Въ этомъ началѣ чувствуется что-то неопредѣленное и продолжительное во времени; звучитъ она благозвучно; но стоитъ намъ переставить слова хотя-бы въ слѣдующемъ порядкѣ, — „росло на берегу моря дерево“ — и уже фраза звучитъ не такъ благозвучно и прочесть ее труднѣе, — и наконецъ въ четвертой комбинаціи, — „на берегу моря дерево росло,“ — фраза получаетъ пѣвучій, пѣсенный тонъ.

Отъ такихъ, казалось-бы, ничтожныхъ причинъ зависитъ весь характеръ рѣчи, подобно тому какъ отъ микроскопическаго строенія тканей зависятъ свойства тѣхъ или другихъ органовъ.

Значеніе той или иной расстановки частей предложенія должно быть хорошо знакомо человѣку, привыкшему работать перомъ. Если-бы мы задали, напримѣръ, нѣсколькимъ писателямъ выразить одну опредѣленную мысль, предоставивши имъ для этого даже опредѣленное количество одинаковыхъ словъ — каждый изъ нихъ выразилъ-бы ее иначе.

Писатель расставляетъ части предложенія, повинаясь какому-то внутреннему ритму. Иначе выраженное предложеніе тревожитъ его: оно такъ сказать, противно его натурѣ. Должно быть, на этомъ свойствѣ психики писателя и основана чрезвычайно мѣткая французская поговорка *le style c'est l'homme*. Эта-то привычная расстановка частей предложенія и составляетъ, по нашему мнѣнію, главное и существенное отличіе стила одного писателя отъ другого.

У Коцюбинскаго есть именно своя манера расстановки частей предложенія, придающая его рѣчи особый, мягкій, пѣвучій, слегка

печальний отгьногь. Каждая фраза какъ-бы ступеньвається къ концу. Она не отекаивается, въ ней нѣтъ рѣзкой опредѣленности. Одна за другою льются онѣ плавно и мѣрно, оставляя въ душѣ впечатлѣніе тихой, минорной мелодіи.

Въ подтвержденіе нашихъ словъ приведемъ нѣсколько паудачу взятыхъ фразъ:

„Не мов сподівається, що побачить його очі, великі, чорні, гарячі, які їй снятся“ (15).

Поставьте только эти эпитеты впереди подлежащаго—и фраза сразу измѣнитъ свой характеръ: „немов сподівається, що побачить його великі, чорні, гарячі очі, які снятся їй“. Это уже звучитъ совершенно иначе. Мягкій, пѣвучій, если можно такъ выразиться, слегка задумчивый тонъ рѣчи утерянъ.

Или вотъ другая фраза: „Там, на піску, над морем зацвіло тепер її любима квітка, — гірській кропось. Зорі висять над землею, місяць над морем“. Тотъ-же мягкій, пѣвучій тонъ. Переставимъ слова въ слѣдующемъ порядкѣ: „Над землею висять зорі, над морем місяць“, — утеряна и музыкальность рѣчи, и образъ какъ-то сѣужень.

Приведемъ еще рядъ паудачу фразъ.

„Рій згадок тихо бренив у хаті під веселий клекіт самоваря і викликав у пам'яті давно забуті обличчя й події, колись пережиті почуття, колись нецені надії“. (57) „Хай буде тиша і певнииний цемлячий бѣль одинокого серця. Хай воно сходить кровью“. „Жовте, каламутне світло потиху лине до гори. Згадки життя займаються як іскри і гаснуть, попеліють як іскри“. (149). „Сірі тині блукають по хаті, вікно гасне, розспивається...вечірній морок лягає на серце; навкруги нікого й нічого“. (214) „День довгий, безсонечний, трівожний“ и т. д.

Всюду тотъ-же мягкій, пѣвучій тонъ. И этотъ тонъ, напминающій задумчивую, стиха-печальную украинскую пѣсню, придаетъ стилю автора чисто національный характеръ.

Рѣчь Коцюбинскаго струится легко и мелодично, подобно бисернымъ нитямъ свѣтлаго, весенняго дождя.

г

-п Познакомившись, такъ сказать, съ вѣншей стороной творчества Коцюбинскаго, мы обратимся теперь къ его внутренней сторонѣ, къ тому, насколько владѣтъ авторъ психологіей человѣка, этой свосправной прядкой, прядущей причудливую нить нашей жизни.

Несомѣнно, чувство является основой всей психической жизни человѣка: однако оно отнюдь не является процессомъ изолированнымъ отъ двухъ другихъ сторонъ душевной жизни, т. е. отъ разума и воли: вмѣстѣ съ ними чувство входитъ во все душевные акты. Такимъ образомъ, изъ трехъ этихъ элементовъ образуется весь матеріалъ душевной жизни человѣка: изъ ихъ взаимодействія и сплетается весь узоръ нашей жизни, тотъ узоръ, не зависящій отъ вѣншихъ случайностей, весьма часто не имѣющихъ ничего общаго съ душевными данными человѣка, который только и является предметомъ психологіи и литературы.

Постараемся-же уяснить себѣ, въ какой мѣрѣ способенъ Коцюбинскій проникнуться чувствомъ изображаемыхъ имъ лицъ, насколько можетъ онъ прослѣдить и изобразить зарожденіе и развитіе чувства, какъ умѣетъ онъ мотивировать поступки своихъ героев.

Начнемъ съ самыхъ рельефныхъ проявленій психической жизни человѣка,—съ аффектовъ. Безъ сомнѣнія, изображеніе аффектовъ есть только азбука въ психологіи, но человѣкъ, не знакомый съ этой азбукой, не прочтетъ и исторіи человеческой души.

Всякое чувство, какъ-бы возвышенно оно ни было, хотя бы чувство эстетическаго восторга, или священнаго благоговѣнія, оказывать извѣстное вліяніе на все органы человѣка: подъ вліяніемъ его измѣняется дѣятельность сердца, а влѣдствіе этого является кровенаполненіе тканей, измѣняется дыханіе, мышечная сила, дѣятельность желудка и т. д. Результатомъ такого воздѣйствія чувства на все органы и является та видная и для вѣншаго наблюдателя перемѣна въ наружности человѣка, охваченнаго тѣмъ или инымъ чувствомъ. Художники и поэты рисуютъ намъ образы людей, охваченныхъ тѣми или иными чувствами. Для того чтобы дать намъ подобный образъ, художникъ пользуется только характернымъ измѣненіемъ во вѣнжности человѣка, и однако эти пѣмны черты такъ выразительны, такъ понятны всякому.

что безъ слова передають намъ то чувство, которое художникъ хотѣлъ воплотить въ своемъ образѣ. Подобныя пластичныя описанія, если можно такъ выразиться, въ поэтическомъ произведеніи производятъ еще болѣе впечатлѣнія, такъ какъ въ нихъ входятъ и тѣ внутреннія ощущенія челоѣка, которыя не проявляются вовнѣ.

Многочисленные опыты ученыхъ надъ животными и людьми давно уже установили фактъ измѣненія дѣятельности всѣхъ органовъ подѣ вліяніемъ того или иного чувства. Они выработали даже точную таблицу, показывающую намъ, какъ измѣняется дѣятельность органовъ челоѣка при чувствахъ степенческихъ и астеническихъ, они же изобрѣли и множество приборовъ, опредѣляющихъ силу измѣненія дѣятельности того или иного органа. Художникъ-писатель не нуждается ни въ динамометрахъ, ни въ пневмографахъ, ни въ плетисмографахъ, ни въ другихъ подобныхъ приборахъ: у него есть одинъ приборъ, вѣрнѣе и неизмѣннѣе всѣхъ этихъ инструментовъ,—его собственное чутко-отзывчивое, глубоко-воспримчивое сердце. Переживая въ дѣйствительности всѣ описываемыя чувства, настроенія и душевныя движенія,—художникъ ощущаетъ и всѣ измѣненія, вызываемыя даннымъ чувствомъ въ организмъ,—потому-то чувства, передаваемыя художниками слова, полны такой яркой жизненной правды, потому-то они и заражаютъ читателя.

Эта непосредственная правдивость описанія, свойственная художественнымъ произведеніямъ, давно обратила на себя вниманіе ученыхъ, и при изслѣдованіи объ измѣненіи дѣятельности тѣхъ или иныхъ органовъ подѣ вліяніемъ извѣстнаго чувства, ученые обращаются къ художественнымъ произведеніямъ, какъ къ матеріалу, проверенному опытомъ. Мы же въ данномъ случаѣ хотимъ употребить обратный методъ,—мы хотимъ сравнить описаніе чувствъ въ произведеніяхъ Коцюбинскаго съ данными, добытыми наукой, и проверить, насколько они совпадаютъ съ ними.

Вообще всѣ чувства дѣлятся на двѣ крупныя категоріи: на чувства степенческія, или возбуждающія, и астеническія—или расслабляющія. Главнѣйшимъ основаніемъ для такого раздѣленія послужило вліяніе чувства на произвольную мускулатуру. Такимъ образомъ, напримѣръ, гнѣвъ, радость, надежда возбуждаютъ произвольную мускулатуру и потому относятся къ чувствамъ степенческимъ; страхъ, печаль, зависть принадлежать къ чувствамъ астеническимъ.

Выписываемъ слѣдующую таблицу, перечисляющую измѣненія фізіологической жизни человѣка при стеническихъ и астеническихъ чувствахъ.

1) Въ стеническихъ аффектахъ произвольная мускулатура напряжена, а гладкая расслаблена; въ астенической наоборотъ. Согласно этому въ стеническихъ чувствахъ (гнѣвъ, радость) сосудистая инервация расслаблена (пульсъ мягкій и полный, лице красное), въ астеническихъ-же (страхъ, зависть, печаль) сосуды въ спазмѣ, пульсъ сжатый, твердый, малый; кожа лица блѣдна, конечности холодны.

2) Стеническіе аффекты усиливаютъ дѣятельность сердца и ускоряютъ его ритмъ, астеническіе-же дѣйствуютъ обратно, ослабляютъ сердце и замедляютъ его ритмъ.

3) Стеническіе аффекты усиливаютъ дѣятельность выдѣлительныхъ органовъ; астеническіе-же уменьшаютъ или приостанавливаютъ (сухость во рту въ страхѣ, потеря молока у женщинъ въ печали).

4) Стеническіе аффекты улучшаютъ питаніе, астеническіе ослабляютъ и разстраиваютъ питаніе, вліяя на кровообращеніе и на обмѣнъ.

5) Дыханіе въ стеническихъ чувствахъ свободно и легко, въ астеническихъ же наоборотъ разстроено и подавлено; тоска дѣйствуетъ на инспирацію съ наибольшимъ гнетомъ, а радость съ высшимъ поощреніемъ и т. д.¹⁾

Возьмемъ теперь для примѣра нѣсколько отрывковъ изъ произведеній Коцюбинскаго, рисующихъ намъ проявленіе тѣхъ или другихъ аффектовъ.

И такъ остановимся на картинкахъ гнѣва и ужаса, какъ примѣрахъ противоположныхъ аффектовъ.

„Олександра з первовим поспіхом бігала по хаті, сама не знаючи, що робить. То вона разів кілька переставляла з місця на місце хліб на столі, то брала віник, щоб замітати, і кидала його серед хати, то метнувшись до жердки, шукала чогось межі одежою. Чорне обличчя Олександри збіліло; з-під високих веселкою брів світилися гострі, чорні очі; в очах мигтіла блискавка. Ноздрі довгого, тонкого носа хвилювались, тонкі вуста перово тремтіли (229).

Сравнивая это описаніе съ приведенной выше таблицей фізіологическихъ измѣненій нашего организма, вызываемыхъ стеническими и астеническими чувствами,—можно подумать, что оно написано просто по опредѣленному рецепту,—такъ соотвѣтствуетъ описаніе Коцюбинскаго всѣмъ признакамъ, установленнымъ научными данными.

Усиленная работа сердца (пунктъ 2) обусловливаетъ повышенную дѣятельность субъекта, охваченнаго гнѣвомъ. Блескъ

¹⁾ Проф. Сикорскій. Всеобщая психологія, стр. 229.

глазъ является слѣдствіемъ выдѣленія слезной влаги (пунктъ 3). Нервное вздрагиваніе поздравей и губъ стоитъ въ прямой зависимости съ напряженіемъ произвольной мускулатуры (пунктъ 1) и т. д.

Возьмемъ теперь, напримѣръ, проявленіе чувства астеническаго, а именно чувства ужаса.

„Настя так і прикипіла до лави, угледівши Олександру. Їй здалося, що *то смерть її прийшла за нею; серце її перестало битись у грудях, голос наче втік* глибоко, глибоко в груди, так що звідти не сила добути його й крикнути. Настя немов захолола, затерпла вся, та лише дивилася на Олександру здоровими переляканими очима. Настя сиділа непорушно на лаві біла-біла, як шитво на колінах. Їй здавалось що кожне слово Олександрине бігло по потоках, шуміло під колесом і спадало на її голову тяжким, некучим водоспадом“ (289).

Первый моментъ описанія является весьма характернымъ проявленіемъ паралича воли и произвольныхъ движеній, завысшихъ, вѣроятно, отъ замедленія сердечной дѣятельности, вызывающей мгновенную анемію мозга.

Слѣдующее явленіе,—ужасная мысль о томъ, что это смерть пришла за ней,—обусловливается также пріостановкой сердечной дѣятельности, вызывающей невыразимую смертельную тоску. Объ остановкѣ сердца говоритъ самъ авторъ въ слѣдующей фразѣ: это явленіе и считается однимъ изъ существеннѣйшихъ признаковъ астеническихъ аффектовъ (п. 2). Невозможность произнести и слова—спазмъ горла (п. 1). Холодъ и одеревенѣлость тѣла, а также страшная блѣдность лица обусловливается также спазмомъ кровеносныхъ сосудовъ (п. 1). Заключительныя фразы описанія, говоряція о томъ, что Настя казалось „кожне—слово Олександрине бігло по потоках, шуміло під колесом і спадало на її голову тяжким некучим водоспадом“—это впечатлѣніе порождено было сильнымъ шумомъ въ ушахъ, вызваннымъ также ослабленной дѣятельностью сердца.

Мы остановимся еще на двухъ отрывкахъ изъ рассказовъ Коцюбинскаго „На віру“ и „Для загального добра“,—такъ какъ оба они представляютъ изъ себя *choeuf d'oeuvre* художественной красоты и показываютъ намъ, съ какой силой передаетъ авторъ глубоко драматическіе моменты жизни своихъ героевъ.

Гнать, герой повѣсти „На віру“, услыхавъ страшный крикъ и, приближавши, увидѣвъ, что Олександра, его законная жена,

якотоїу онъ ненавидѣль вѣсьми силами души, тащить по землѣ за волосы Настю, любимую имъ жєницину, съ которой онъ сошелся, такъ сказати, гражданскимъ бракомъ.

„Гвалт!—крикнула Настя в сїнях. Гва-алт!—закричала вона дїко на дворї і пручаючись впаде на снїг. Саме тоді Гнат почув крик Настї. Він, як спїш, з сокирою побїг до хати. Спєна, що побачив він перед порогом хати, мов мороз стїла кров в його янлах. Але це була лишнь одна хвилина. В другїй—Гнат, мов ранєний ведмїдъ, кинувся до Олександрї і схопив її за груди.—Пусти!—не своїм голосом зарєвїв він, струсивши Олександрю, як грушою.—Ба не пущу!—і собі крикнула Олександра; очї її запалали вогнем, як у голодної вовчицї.—Пусти, бо зарубаю!—крикнув Гнат і замахнувся на неї сокирою“—„Зарубай, то підєшь у Сїбірѣ з своєю полюбовницєю,—захрипїла Олександра, сїпнувши Настю за коси. Настя йойкнула. Гнат не стримивсь від того стоґону: він підійняв сокиру над Олександрїною головою.—Ой!—дїко скрикнула Олександра і зняла руки, щоб закрити голову... але не вєтїгла: блискавча сокира, мов блискавка, впала їй на голову і глибоко розколола череп. Олександра хрюпнула на землю. З глибокої рани ринула кров та закрашала білий снїг: Настя підвелась і, блїда, простоволоса, тремтячи, як у пропасницї, дивилась на труп Олександрї. Гнат важко дихав, наче ухєкавшись від довгої бїганини. На білому, як папїр, обличчїю застигли гнїв та невимовний бїль. Широко розкритї очї нестямно дивились на червонї плями на снїгу“.

Прибїжали люди и въ ужасѣ столпились у воротѣ. Раздались крики, причитыванья...

„А Гнат же стояв на одному мїстї, та уважно витирав полою свїти закрївавлену сокиру. Він ще не тямив, що це сталося. В голові у Настї уперто ворухилась одна думка; в хатї відчинєні дверц, треба їх зачинити, бо пайде холоду, та настудитеся хата. Думка та кружляла в Настїній голові, однак Настя стояла на одному мїстї, мов зачарована, і не чула навїдь холоду, не помічала, що була в одїй сорочцї, простоволоса“.

Наконецъ, крикнули старосту; пришель староста съ десятиниками.

„Десятники обступили Гната. Вони відїбрали від нього сокиру, звязали з-заду руки поворозкою. Гнат не пручався; він стояв, як покїрна дитина, або краще як нєнь, з яким можно все зробити. Десятники вже мали рушати з Гнатом, коли враз почувлося страшноє, розриваючє душу: „ой-о-ой! що це сталося? Гос-

поти, що це сталося?" То Настя опам'яталася і кинулася до Гната, страшно, простоволоса з заломаними руками. Вона припала до Гната, обнімала його, уміла на його грудях. Той крик, той плач гіркий зробив на Гната дивне вражіння. Він став, глянувши навкруги і наче зразу все уявив собі,—і те, що сталося, і те, що мало статися"... и т. д.

Въ этомъ описаніи художественно отмѣчены авторомъ три момента: первый—моментъ ужаса, второй моментъ бѣшенности, и третій—состояніе полного оцѣпенѣнія. Въ первомъ моментѣ авторъ говоритъ, что сцена, которую увидѣлъ Гнатъ, какъ морозомъ „стала“ кровь въ его жилахъ, т. е. кровь въ его жилахъ остановилась и онъ весь похолодѣлъ (очевидно и замеръ на мигновенье на мѣстѣ).—все эти явленія слѣдуетъ считать послѣдствіями спазма кровеносныхъ сосудовъ, сопровождающаго чувства астеническаго (п. 1). Слѣдующій моментъ въ настроеніи героя является уже проявленіемъ бурной дѣятельности. Сознаніе героя плохо работаетъ, но воля напряжена: онъ бросается на Олександру, яростно кричитъ, замахивается топоромъ,—вся эта стремительность дѣйствія, конечно, обуславливается усиленной дѣятельностью сердца. Однако въ слѣдующихъ строкахъ авторъ говоритъ, что лице Гната „было блѣднѣе, якъ папір“, между тѣмъ въ табл., приведенной проф. Сикорскимъ, сказано, что при чувствахъ стеническихъ, какъ-то гнѣвъ, радость и др., пульсъ долженъ быть полный, лице красное (п. 1). Въ дѣйствительности наблюдательный человѣкъ можетъ замѣтить, что въ высшей степени гнѣва, равняющейся бѣшенству, изступленію,—лице человѣка уже бываетъ не красно, а блѣдо, какъ полотно. Это кажущееся противорѣчіе объясняется весьма легко: пораженіе центральной нервной системы вызываетъ нервный спазмъ сосудовъ, вслѣдствіе чего кровь не пробѣгаетъ съ должной быстротой, а образуетъ застои, это послѣднее явленіе въ свою очередь порождаетъ усиленную дѣятельность сердца и въ концѣ концовъ задышку, на которую и указываетъ авторъ. Совершивши убійство, „Гнат важко дихав, наче ухекавшись від довгої біганини“. Лице его было блѣдно, широко раскрытые глаза неподвижно смотрѣли на жертву, онъ стоялъ, какъ окаменѣлый, не понимая того, что совершилъ; сознаніе еще не работало, временный психозъ продолжался.

Почему-же не работало его сознаніе? Вѣдь онъ видѣлъ у своихъ ногъ разрубленную голову своей жены, видѣлъ—и не понималъ, что обозначаетъ это зрѣлище. Вѣрно-ли жизни подобное явленіе? Наблюденіе говоритъ, что оно вѣрно. Какое-же фи-

физиологическое объясненіе можетъ быть дано ему? Мы думаемъ, что физиологическое объясненіе этого психическаго явленія сводится къ слѣдующему. Спазмъ сосудовъ, являющихся слѣдствіемъ извѣстнаго воздѣйствія центральной нервной системы, обуславливаетъ временную анемію мозга, а вслѣдствіе этого и ослабленіе его дѣятельности. Если еще и возможна какая нибудь работа сознанія мысли, то только крайне поверхностная, лишенная глубокой ассоціативной связи. Прошло уже не мало времени съ момента убійства, а Гнатъ все еще стоялъ надъ покойницей и машинально отиралъ полость свиты кровь съ топора. Это дѣйствіе, не смотря на свою видимую машинальность, было однако вызвано сознаніемъ Гната: оно заключало въ себѣ только двѣ послыжки: топоръ грязенъ—надо его отереть. А почему, отчего грязенъ топоръ, какая грязь темнѣетъ на немъ страшными пятнами,—этихъ развѣтвленій мысли уже не могъ дать обѣднѣвшій кровью мозгъ.

Также художественно подмѣчена авторомъ застывшая въ мозгу случайная мысль и при описаніи душевнаго состоянія Насти. Настя также потрясена до послѣдней степени происшедшимъ. Обратите вниманіе на всю ея позу, на то, какъ она глядитъ на трупъ Олександры. Она блѣдна, какъ бумага, зрачки ея расширены, все тѣло дрожитъ, какъ въ лихорадкѣ. Всѣ эти виѣнція измѣненія объясняются тѣми-же физиологическими процессами, о которыхъ мы говорили выше, стараясь объяснить причины, вызвавшія оцѣпенѣніе Гната. Настя видитъ открытую дверь, и въ мозгу ея возникаетъ ближайшая ассоціація: надо закрыть дверь, не то хата остынетъ. Эта мысль кружится въ ея головѣ, дальше—никакихъ ассоціацій. Обѣднѣвшій кровью мозгъ не можетъ исправно работать, и случайно попавшая въ сознаніе мысль кружится, настойчиво кружится въ одномъ тѣсномъ уголкѣ, не пробуждая къ дѣятельности соседнихъ участковъ мозга.

Вся изложенная нами выше сцена проведена авторомъ въ высшей степени художественно и сильно; она полна жизненной правды, и эта жизненная правда пріобрѣтаетъ полную объективность въ виду замѣчательнаго совпаденія описаній автора съ точными данными, уже добытыми наукой.

Не менѣе сильна и глубоко-трагическая сцена изъ разсказа „Для загальнаго добра“. На виноградникѣ Замфира оказалась филоксера, и чиншвики, пріѣхавшіе въ деревню для борьбы съ нею, сжигаютъ весь виноградникъ Замфира, чтобы прекратить возможность дальнѣйшаго распространенія заразы. При первомъ

извѣстн о намѣреніяхъ чиновниковъ, Замфиръ приходитъ въ дикое изступленіе и заявляетъ, что онъ не позволитъ трогать своей собственности; писарь старается напугать его тѣмъ, что это дѣлается по повелѣнію самого „императора“, но бѣшенство Замфира такъ сильно, что, не въирая и на это объясненіе, онъ хочетъ застрѣлить всѣхъ злодѣевъ, явившихся уничтожить его добро, взлелѣванное его кровью; когда-же онъ прибѣгаетъ на виноградникъ, когда видитъ своими глазами непоправимыя разрушенія, уже произведенныя здѣсь,—его охватываетъ такое безпредѣльное отчаяніе, въ которомъ сразу гаснутъ и бѣшенство, и гнѣвъ. Отъ самаго зарожденія до конца вся эта трагическая сцена проведена Коцюбинскимъ съ неподражаемымъ мастерствомъ. Отчаяніе Замфира и Маріоры нарастаетъ съ какой-то чисто стихійной силой, а потому оно невольно передается и читателю; читатель видитъ живыхъ людей, живыя неподдѣльныя чувства.

Послѣднимъ постепенное нарастаніе этого чувства съ перваго момента.

Прибѣжавшіе хлопцы приносятъ семьѣ ужасную вѣсть. „Маріора як держала горщик, так і випустила його додолу. Замфирові в першу хвилину світ замакітривець“. Какъ характерно это проявленіе ужаса: мгновенное обѣдненіе мозга кровью, вызывающее головокруженіе и такое расслабленіе всей мускулатуры (п. 1 и 2), что человекъ не можетъ двинуться съ мѣста; руки Маріоры, державшія горшокъ, разжимаются, и горшокъ съ трескомъ падаетъ на землю.

Но это состояніе обѣдненія продолжается только одну секунду,—сознаніе Маріоры и Замфира постигаетъ страшное бѣдствіе, стрясшееся надъ ними, и обоими овладѣваетъ гнѣвъ (чувство астеніи.), желаніе излить свою ярость на докторовъ. Замфиръ срываетъ со стѣны ружье и мчится вѣдѣть за Маріорой на виноградникъ. Ослабленный бѣшенствомъ бѣжитъ Замфиръ; онъ ничего не видитъ и не слышитъ; въ его пылающей головѣ роятся тысячи мыслей, но всѣ эти мысли лихорадочны, разбѣснѣны, отрывисты: необычайный приливъ крови къ головѣ мѣшаетъ правильному теченію мыслей, и порождаетъ образъ мыслей, напоминающій мышленіе возбужденнаго душевно-больнаго. Но вотъ изъ-за угла вырвался густой столбъ дыма. Очевидное подтвержденіе страшной вѣсти, принесенной хлопцами, снова оковываетъ ужасомъ Замфира. Замфиръ весь вздрогнулъ и остановился на мгновенье, но только на мгновенье; безумное бѣшен-

ство охоплює його, він вводить курки, зажимає в руках ружье и, какъ остервенѣлый звѣрь, несеться на виноградникъ съ цѣлю убити Тиховича. Но когда несчастный Замфиръ добѣгаетъ до виноградника, когда глазамъ его представляется ужасная картина непоправимаго разрушенія труда всей его жизни—горе его переходитъ въ границы: и гнѣвъ, и жажда мести, всѣ эти болѣе мелкія чувства исчезаютъ передъ безконечнымъ отчаяньемъ, охватившимъ Замфира. Схватившись за голову руками, онъ можетъ только стонать: „О, Домне, Домне! що-жъ я подію, несчастний! Що-жъ я подію?“ У него еще хватаєть силъ обратитися съ послѣдней мольбой къ Тиховичу, но когда послѣдній въ знакъ отказа отрицательно качаетъ головою,—силы оставляють несчастнаго Замфира: онъ падаєть на землю и, положивши голову на корни винограда, только стонетъ придушеннымъ голосомъ: „голову рубайте мені, не виноград“. Онъ уже не понимаетъ никакихъ уговоровъ Тиховича, и только каждый разъ, когда трепить подъ ударомъ топора виноградная лоза,—онъ чувствуетъ острую боль въ сердцѣ, какъ-будто ударъ топора падаєть не на лозу, а на его мозгъ, на его сердце. И когда по приказанію Тиховича, работники приближаются къ Замфиру, чтобы вывести его изъ его собственнаго виноградника,—бѣдный Замфиръ уже не сопротивляется, онъ повторяєть только одну фразу: „голову рубайте мені не виноград... Не відбійте від мене хліба... не сиротіть, бо загину“. На виноградникъ снова закинаєть разрушительная работа, но Замфиръ уже не видитъ ея...

Помутнѣвшими глазами, смотритъ онъ куда-то въ пространство, за горы... за лѣсъ... не чувствує ни горя, ни злости... отчаяньє раздавило его... (365—366) „Якась знемога, який знеспання опанувало його... Він почуває себе таким кволим, таким безпорадним, розбитим. Замфирові здається, що йому відтіяло руки й ноги, та кинуто в якусь глибину, на дно річки. Вода заливає йому очі, вуха, ніс, вливається в середину через горло, не дає крикнути, благати помочи, а він спускаєть все глибше і не може рятуватись, бо не має а ні рук, а ні ніг... Замфир сунувся на дно, а там лежать уже без життя діти і жінка та мов чекають на нього. От і Замфир ліг перухомом попліч з родиною своєю серед могильної тиші і так байдуже йому до всього, що колись за життя було милим, дорогим, для чого він тратив сили, боровся, жив. Тепер від світа цілого відділяє його оця в кільканадцять сажнів заввишки верства текучої жовтої води, крізь яку байдужно дивитися на Замфира завжди глухе на людські благання вічно спокійне небо“ (366).

Такъ рисуется намъ Коцюбинскій настроеніе Замфира; и все въ этомъ описаніи поразительно типично для характеристики состоянія челоѣка, раздавленнаго отчаяніемъ.

Начнемъ съ физическаго состоянія его: мутный, ничего не видящій взоръ, общія слабость, одеревенѣніе рукъ и ногъ, бессиліе мысли,—все эти ощущенія вызваны измѣненіемъ физическаго состоянія Замфира, подъ вліяніемъ огромнаго, тяжелаго чувства, нахлынуващаго на него. Отчаянье, какъ высшая форма печали, относится къ чувствамъ астеническимъ. И вотъ, первый внѣшній признакъ душевнаго состоянія Замфира, на который обратилъ вниманіе авторъ—затуманенный взоръ его. Выраженіе взгляда вообще чрезвычайно характерно для опредѣленія душевнаго состоянія челоѣка: мы знаемъ и горящія вдохновеніемъ, и сіяющіе радостью, и застывшіе отъ ужаса, и угасшіе глаза. Эта зависимость измѣненія глаза отъ измѣненія мыслей и чувствъ челоѣка, изученная учеными,—эмпирически извѣстна лучше всего художникамъ-живописцамъ, умѣющимъ заставлятъ глаза своихъ персонажей такъ краснорѣчиво говорить о чувствахъ и мысляхъ души. Взглядъ Замфира мутный, смотрящій куда-то неопредѣленно вдаль и не видящій ничего передъ собой—чрезвычайно характеренъ.

Челоѣкъ, занятый одной глубокой мыслью, сосредоточиваетъ свой взглядъ всегда на одномъ пунктѣ, какъ-бы желая инстинктивно удалить изъ поля своего зрѣнія все способное развлечь его вниманіе. Челоѣкъ, ничего не думающій, можетъ также бессмысленно уставиться глазами въ одну точку: но и не обращая вниманія на его позу, мимику лица, наклонъ головы, положеніе бровей,—мы по одному взгляду его можемъ рѣшить: сосредоточился-ли онъ на одной мысли, или глаза его безцѣльно уперлись въ одну точку. Субъектъ, пораженный ужасомъ, также вынуждается своими неподвижными, расширившимся зрачками въ одну точку, въ предметъ, испугавшій его. И не смотря на все кажущееся однообразіе этихъ остановившихся глазъ, мы сразу можемъ узнать, что приковало взглядъ челоѣка—ужасъ, или глубокая мысль.

Челоѣкъ мечтающій, также какъ и челоѣкъ убитый отчаяніемъ, смотритъ неопредѣленно вдаль, но между двумя такими взорами есть огромная разница. Челоѣкъ, убитый горемъ, смотритъ вдаль, *не видятъ ничего передъ собой*, тогда какъ мечтатель все видитъ и время отъ времени останавливаетъ свой взоръ на тѣхъ или иныхъ предметахъ. Происходитъ это, конечно, отъ

того, что сознание въ первомъ случаѣ бываетъ почти совершенно подавлено, во второмъ-же оно работаетъ, но работаетъ несосредоточенно, лѣпно: оно легко переходитъ съ одной мысли на другую, и такимъ образомъ взглядъ то фиксируется на извѣстныхъ точкахъ внутренней пелоркой, то озаряется радостной мыслью:—словомъ, не смотря на пѣкоторую темноту, взглядъ мечтающаго челоѣка имѣетъ живой видъ, а такъ какъ мечты заключаютъ въ себѣ всегда извѣстную долю пріятности, то общій видъ влажнаго, слегка затуманеннаго взгляда размечтавнаго челоѣка рѣзко отличается отъ мутнаго, застывнаго взгляда раздавленнаго отчаяньемъ существа.

Общая слабость, охватившая Замфира, которую указываетъ дальше авторъ, является слѣдствіемъ слабости произвольной мускулатуры (окоченіе рукъ и ногъ) и спазма кровеносныхъ сосудовъ, сопровождающаго всегда проявленіе чувствъ астеническихъ. Далѣе, сами образы, всплывающіе въ мозгу Замфира, являются вѣрнымъ отраженіемъ физиологическаго состоянія его организма: представленіе о вливающейся въ уши, въ ротъ шумящей водѣ по всей вѣроятности вызвано шумомъ въ ушахъ, всегда сопровождающимъ подобное полудобморочное состояніе, являющееся слѣдствіемъ той-же ослабленной дѣятельности сердца. Безчувственное состояніе Замфира, якобы уже лежащаго на днѣ глубокой рѣки, не слышащаго, не видящаго ничего, равнодушнаго ко всему, чѣмъ билось сердце при жизни,—весь этотъ образъ такъ-же рожденъ постепенно уплывающимъ сознаніемъ и медленнымъ оцѣнѣніемъ всего тѣла,—слѣдствіемъ тѣхъ-же причинъ, о которыхъ мы говорили выше.

У Маріора характеръ иной, и, сообразно даннымъ своего характера, она иначе воспринимаетъ дѣйствительность. Маріора, также какъ и Замфиръ, потрясена ужаснымъ событіемъ, но какъ женщина пылка, экзальтированная, она не можетъ постичь сразу всю бездну непоправимаго несчастія, обрушившагося на нихъ. Въ ней еще тлѣетъ надежда. Виноградникъ еще не весь вырубленъ, и когда Тиховичъ показывается ей филоксеру на корняхъ и говоритъ, что это зараза, Маріора хватается въ отчаяньи за послѣднее средство—убѣдить Тиховича, что никакой заразы нѣтъ въ этой желтоватой плесени,—она вырываетъ изъ земли корни, начинаетъ ихъ рвать зубами и все ѣсть, ѣсть. Если это зараза, то пусть же она первая умретъ отъ нея. Но когда несчастная женщина убѣждается въ томъ, что и это доказательство не можетъ заставить Тиховича отказаться отъ своего намѣренія—

тогда она срывается съ земли и съ дикимъ проклятіемъ выбѣгаетъ изъ сада. Маріора охвачена бѣшенствомъ, чувствомъ стеническимъ, и вся стремительность ея дѣйствій указываетъ на главный признакъ чувствъ подобнаго рода—усиленную работу сердца.

Что дѣлаетъ Маріора дальше? Авторъ не ведетъ насъ за нею, но и безъ его словъ мы знаемъ, что могла она дѣлать въ такомъ состояніи: она кричала, рыдала, проклинала грабителей, билась головой объ стѣну и рвала на себѣ волосы, пока не упала гдѣ нибудь въ полномъ изнеможеніи.

Кромѣ очевидной для всякаго художественной правды и силы, всѣ приведенные нами выше примѣры находятъ еще и полное подтвержденіе въ психо-физиологій, наукѣ, занимающейся выясненіемъ соотношеній психологической и физиологической жизни организма. Конечно, психо-физика никогда не будетъ руководствомъ для художника и не даетъ жизни его произведенію, но она даетъ возможность основательнаго контроля и даетъ критикѣ силу объективной правды.

Мы могли-бы представить еще много примѣровъ изъ сочиненій Коцюбинскаго, полныхъ такой-же жизненной силы, но считаемъ, что достаточно и приведенныхъ, чтобы убѣдиться въ томъ, что писатель, воспроизводящій такъ мастерски подобныя сцены, въ моментъ творчества въ дѣйствительности переживаетъ ихъ.

VI.

Но, повторяемъ, изображеніе аффектовъ есть только азбука психологій. Писатель долженъ уметь проникать въ исторію человѣческой души.

Какъ рѣка, вытекающая изъ нечистой подземнаго источника, воспринимаетъ въ себя различныя притоки, распадается на нѣсколько рѣкъ, образуетъ водопады, озера, исчезаетъ, наконецъ, подъ землей, для того чтобы снова вырваться наружу въ видѣ рѣки, озера, или горячаго источника,—такъ протекаютъ и въ душѣ человѣка многія сложныя чувства, рѣшающія программу его жизни. Они также уходятъ временами въ глубину безсознательнаго, какъ-бы тонуть безслѣдно, и вдругъ по прошествіи извѣстнаго времени вырываются изъ неизмѣримой глубины нашей души горячимъ ключомъ, все опрокидываютъ, все разрушаютъ на своемъ пути.

И какъ естествоиспытатель, изучая рѣку, отыскиваетъ ея источникъ, и, встрѣчая бьющій изъ земли фонтанъ, старается уяснить себѣ, какое подземное давленіе было причиной этого явленія,—такъ и художникъ старается указать намъ источникъ зарожденія того или иного чувства, всѣ притоки, превратившіе его въ многошумную рѣку, препятствія, скалы и уклоны, придавшія бурную силу его теченію и превратившіе его въ стремительный и грозный водопадъ, и если это чувство вдругъ замираетъ, исчезаетъ изъ области сознательнаго въ нашей душѣ и затѣмъ снова вырывается изъ нея горячимъ источникомъ, —художникъ старается проникнуть и туда, въ эту темную область, и объяснить намъ, какое давленіе вызвало снова на свѣтъ это чувство, ушедшее, казалось, навсегда въ глубину души.

Художникъ долженъ понять всякаго, и понять его въ такой обстановкѣ, въ какую его бросила жизнь. И если мысли, поступки и чувства героя вполне соответствуютъ даннымъ его темперамента и той средѣ, въ которой выросъ онъ,—тогда мы говоримъ, что изображеніе художественно. Отелло не можетъ провозгласить монологовъ Гамлета: онъ не можетъ такъ мыслить, не можетъ такъ чувствовать, такъ поступать. Всякій человѣкъ имѣетъ свою манеру мысли, свой особый типъ чувства, свою извѣстную долю силы воли.

Въ началѣ нашей замѣтки мы говорили о томъ, что произведенія Коцюбинскаго дѣлятся на двѣ неравныя части: одни—имѣющія высокую, художественную цѣну, другія—появившіяся какъ-бы по недоразумѣнію въ сборникъ талантливаго писателя. Если въ смыслѣ красоты изложенія произведенія эти и не такъ рѣзко отличаются другъ отъ друга, то, при сравненіи психологическаго анализа тѣхъ и другихъ, разница ихъ выступаетъ рѣзко. Красота художественнаго изложенія замѣтна и въ самыхъ первыхъ произведеніяхъ Коцюбинскаго,—это блестящій истиннаго таланта, но въ остальномъ ихъ раздѣляетъ бездна. Просматривая ихъ по времени возникновенія, мы видимъ, какъ растетъ глубина таланта автора.

Въ манерѣ письма беллетристическихъ произведеній, какъ и въ манерѣ письма произведеній драматическихъ, есть два метода. Одинъ строитъ всѣ коллизіи произведенія на непредвидѣнныхъ и самыхъ неожиданныхъ случайностяхъ,—теорія созданія французскихъ мелодрамъ и бульварныхъ романовъ; авторы подобныхъ произведеній интересуются только неослабѣвающимъ интересомъ развитія интриги; другой методъ творчества старает-

ся обосновать всю драму жизни на столкновении характеровъ, чувствъ и страстей, ведущихъ къ неизбежной развязкѣ, заложенной уже въ самомъ душевномъ мірѣ лицъ, столкнувшихся на жизненной аренѣ. Такія произведенія имѣють высокую художественную цѣну: они приближаютъ насъ къ правдѣ жизни, тогда какъ первыя только забавляютъ дѣшнымъ къ серьезному мышленію умъ.

Произведенія Коцюбинскаго: „Посолъ отъ Чорного Царя“ „По людському“, „Дорогою ціною“, отчасти „Поодинокъ“ и въ особенности „Вомстився“,—хотя и должны яко-бы знакомить насъ съ душевною борьбой чловѣка,—относятся безусловно къ произведеніямъ перваго рода. Трудно повѣрить, чтобы эти грубыя, примитивныя повѣствованія были созданы писателемъ, вскрывающимъ съ такимъ искусствомъ души своихъ героевъ. Но не желая быть голословными, попробуемъ разсмотрѣть каждое изъ нихъ въ отдельности.

Разсказъ „Посолъ отъ Чорного Царя“,—повѣствуетъ о томъ, какъ одинъ изъ типичнѣйшихъ представителей золотой молодежи, блестящій *petit maître*, вынужденно оставивъ свой образъ жизни, поврять со всѣмъ прошлымъ, сдѣлался самымъ ярымъ демократомъ и открылъ въ глухой деревнѣ лавочку, гдѣ и началъ торговать. Устроить онъ этотъ *coop d'état* для того, чтобы имѣть болѣе легкій доступъ къ крестьянамъ и оказывать на нихъ благотворное вліяніе.

Причиной такого феерическаго перерожденія является, по словамъ автора, слѣдующее анекдотическое происшествіе.

Герой, хотя и любилъ щегольнуть своимъ на извѣстныхъ либеральныхъ темахъ, въ дѣйствительности былъ самымъ пустымъ щоголемъ. Кромѣ стремленія къ „радостямъ жизни“, онъ имѣлъ еще страсть къ фотографированію, и вотъ въ одну изъ такихъ экскурсій съ нимъ произошелъ слѣдующій непріятный случай.

Однажды, проѣзжая черезъ село, нашъ фотографъ-любитель обратилъ вниманіе на то, что жители деревни очень красивы: онъ остановился у волости, вызвалъ старосту и сказалъ ему, что черезъ двѣ недѣли пріѣдетъ въ деревню снять съ болѣе красивыхъ портреты. Черезъ двѣ недѣли фотографъ дѣйствительно пріѣхалъ въ деревню съ аппаратомъ.

Но необычайное замѣненіе его уже пробудило подозрѣніе: воображеніе крестьянъ заронилось слухи, предвѣщенія, и въ концѣ концовъ, при помощи бабьихъ измышловъ, сдѣлалась легенда о томъ, что нашъ пріѣдетъ снимать портреты съ дѣвушекъ для

того, чтобы показать ихъ Черному Царю, и которыя изъ нихъ поправятся Царю, тѣхъ и возьмутъ изъ деревни. Словомъ, когда явились любители съ фотографическимъ аппаратомъ и хотѣли снять танцующихъ дѣвушекъ, то онѣ мгновенно разбѣжались, а толпа, предводительствуемая бабами, окружила фотографовъ: начались крики, угрозы, всевозможныя предположенія о цѣли прибытія послѣдъ одъ Черного Царя. Въ концѣ концовъ дорогой аппаратъ едва не былъ разбитъ наступающей толпой; испуганные любители вскочили въ брнчку, и только рвавшійся со всѣхъ силъ въ гору лошади спасли несчастныхъ любителей отъ разъяренной толпы. Это событіе произвело рѣшительный переворотъ въ душѣ героя. Въ немногихъ словахъ страстаетъ авторъ очертить исторію такого сложнаго переворота.

„Я думаю,—говоритъ Солохина, герой повѣсти,—поручъ жить люде—одні безпомічні, здичілі з темноти, другі освічені, узброєні в знаття, і не здучаються, не єднуються, мов би Бог зна які кордонні розлучили їх. Це мене вражало. Світло стоїть поруч з темрявою і не розгонить мороку.“ Такія примитивныя мысли роятся въ головѣ Солохины. Впрочемъ, онѣ тотчасъ добавляетъ, что онѣ уже не были новостью для нея. Но, заключаетъ свою короткую исповѣдь Солохина: *годі вам розказувати детально про боротьбу, яку я счинив з собою, з своїми звичками, застарілими поглядами.* (38). Весьма возможно, что въ дѣйствительности Солохина такъ и отвѣтилъ своему товарищу; но авторъ, передающій намъ подобное пропеществіе, долженъ знать, что если въ немъ и есть какой либо интересъ, то онъ заключается именно въ томъ, какую борьбу пережилъ Солохина, какимъ образомъ отрѣшился онъ отъ своего прежняго міра,—остальное все вещи второстепенныя. Но авторъ не даромъ вложилъ въ уста Солохинѣ столь знаменательную фразу: дѣло въ томъ, что если бы Солохина и захотѣлъ познакомить насъ съ той борьбой, какая возникла въ его душѣ,—онъ не могъ-бы этого сдѣлать, такъ какъ причина, яко-бы вызвавшая ее, не соответствовала слѣдствію.

Незнакомство деревенской толпы съ фотографическимъ аппаратомъ еще не могло вселить такой дѣлчей боли о невѣжествѣ народномъ, которая понудила бы пустого и ничтожнаго Солохину къ героическому подвигу. Во времена Месмера, воплнѣ реальныя явленія месмеризма, именуемыя нынче гипнотизмомъ, почитавшя людьми гораздо болѣе образованными, чѣмъ „Гуцулія“, папавшая на Солохину, проявленіемъ какой-то темной, сверхъестественной силы. Да если-бы и сейчасъ произвести передъ какими

либо мелкими обывателями захолустных мѣстечекъ чудесные опыты съ радіємъ, или хотя-бы съ рентгеновымъ аппаратомъ, — развѣ это не принято бы было ими за колдовство или въ лучшемъ случаѣ за некусный фокусъ? Ивѣтъ, такое безобидное познаніе не разрываетъ сердца. Вотъ если бы Соловнина увидать, какъ протягиваютъ черезъ хомутъ родильницу, умирающую въ нечеловѣческихъ мукахъ, какъ приводятъ пропавшаго къ дифтеритному ребенку остальныхъ здоровыхъ дѣтей; какъ сынъ, озвѣрѣвшій отъ вѣчной бѣдности и тьмы, выгоняетъ старуху мать изъ хаты на голодную смерть; какъ бьютъ, калѣчутъ, превращаютъ дѣтей въ идиотовъ голодные и пьяные родители, — тогда бы и мы поняли, что картины подобнаго невѣжества могутъ разорвать сердце человѣку, способному воспринимать чужія страданія, могутъ навсегда обезцвѣтить въ его глазахъ всѣ краски пустой, свѣтской жизни. Но бессмысленная всыпка толпы въ данномъ случаѣ, какъ могла она повліять на Соловнину, того Соловнину, какимъ представляетъ намъ его Коцюбинскій?

Прежде всего онъ самъ своимъ страннымъ поведеніемъ далъ основаніе невѣроятнымъ слухамъ, распространившимся до его пріѣзда. Вообразимъ себѣ, что какой нибудь важный сановникъ (а таковымъ непременно является всякій паначъ въ глазахъ крестьянъ, да еще такой блестящій, какъ Соловнина!) подкатываетъ къ городской думѣ, вызываетъ городского голову и объявляетъ ему, что въ Кіевѣ довольно красивыхъ жителей и что черезъ двѣ недѣли онъ пріѣдетъ фотографировать ихъ? Развѣ подобное странное заявленіе не породило-бы всевозможныхъ толковъ въ городѣ? И развѣ появленіе такого кавалера не вызвало бы недоброежелательства и среди болѣе образованныхъ городскихъ обывателей? Что-же удивительнаго въ томъ, что дикій народъ встрѣтитъ колымаги перошеннаго фотографа, поступавшаго еще все время какъ бы нарочито безтактно? Конечно, пассажъ, пропешедшій съ Соловниной, былъ весьма непріятенъ, но происшествіе это отнюдь не относилось къ числу тѣхъ, которыя потрясаетъ души. Въ сердцѣ Соловнины оно должно было вызвать раздраженіе противъ этой грубой черни и еще крѣпче утвердить презрительную мысль о томъ, что чернь еще не доросла до какихъ либо идей и что эта область останется навсегда достояніемъ „аристократіи духа.“ Такъ долженъ былъ реагировать на это грани-комическое происшествіе бездушный *petit maître* Коцюбинскаго, но онъ вдругъ „разсудку вопреки, наперекоръ стихіямъ“ вырастаетъ сразу до размѣровъ героя и дѣлается суровымъ неподвижникомъ идеи.

Цвѣтъ,—уголъ паденія не равняется углу отраженія, и эта психологическая цвѣтрность непріятно поражаетъ сознаніе, какъ раздражаетъ ухо грубій, рѣзкій диссонансъ.

Одно изъ двухъ: или герой разсказа не былъ тѣмъ узко-любимъ представителемъ золотой молодежи, какимъ его рисуетъ авторъ, или прощешествіе, зажегшее и его гнилую душу священнымъ огнемъ, должно было быть гораздо драматичнѣе того анекдота, который передаетъ намъ Коцюбинскій. И въ томъ и въ другомъ случаѣ надо было обратить большее вниманіе на психологію героя, а не заявлять устами его: *„good! wali розказувати остально про боротьбу, яку я ечинав з собою, з своїми звичками, застарілими поглядами.“* Эта страшная точка зрѣнія автора превращаетъ разсказъ въ нескладный анекдотъ.

Онъ мертвъ, и, не смотря на свою высокую тенденцію, такъ же напоминаетъ жизнь, какъ раскрашенная восковая кукла живого человѣка.

Разсмотримъ теперь слѣдующій разсказъ, представляющій изъ себя еще болѣе алиповатый анекдотъ—„По подьскому“. Герой разсказа Карпо, парубокъ грамотный, развитой, съ запросами человѣка, ищущаго истины, посѣщаетъ постоянно либеральнаго и просвѣщеннаго учителя школы, который вліяетъ самымъ благотворнымъ образомъ на его развитіе. Благодаря бесѣдамъ съ учителемъ, Карпо значительно расширилъ кругъ своихъ знаній; его стала невыносимо тяготить тѣмъ окружающей обстановки,—онъ сталъ рваться къ лучшей жизни. Но учителя убрали изъ деревни; Карпо затужилъ. Черезъ нѣкоторое время, однако, онъ женился, ожененіе и только по временамъ, при видѣ насильей, производимыхъ надъ безотвѣтными крестьянами, въ немъ пробуждался бурный духъ революціонера, но вѣнчики эти быстро угасли. Прошло четыре года жизни Карпа, совершенно неизвѣстныхъ ни автору, ни читателю. Черезъ четыре года Карпо неожиданно получаетъ въ наследство отъ тетки 200 руб. И какъ думаетъ читатель, на что обращаетъ всѣ эти деньги разумный, интеллигентный Карпо? Онъ начинаетъ жрать, жрать черезъ силу, для того, чтобы обновить свою кровь. На вопросъ товарища Максима, кушить-ли онъ себѣ вдовѣ, или десятину поля,—Карпо отвѣчаетъ гнѣвно: „Волн! Що мені з волів! Я сам досі був як від у плузі. Ні, годі! Тепер я поповню свою кровь, паберуся си ни. Он у Німеччині, або в Англії робочий чоловік кожен день їсть м'ясо. Того він і сміливий, і розумний, толпиною парікається. В йому кровь грає. А ми що?.. Жінко, павай, що там насмажила“.

И вотъ, на основаніи такого поверхностнаго, чисто анекдотическаго соображенія, Карно начинаеть обновлять свою кровь тѣмъ, что жреть, какъ свинья, съ утра до вечера, возбуждая и смѣхъ и отвращеніе среди своихъ односельчанъ.

Авторъ рисуетъ намъ картины безобразнаго обжорства Карна. То Карно сидитъ красный, потный и поизираетъ черезъ силу евпанину, разбрасывая кругомъ кости, то Карно лежитъ вывернувшись на постели и кричитъ на жену: „розшибай пазуху, а ну чи влучу?“ Жена раздвигаетъ сорочку и онъ бросаетъ ей за пазуху конфеты. „Цукор потрібний для тіла: він його нагріває, як дрова пичь, і підживляє,“ объясняетъ онъ свои странные поступки парвавшемуся на эту сцену товарищу. И такъ далѣе, все crescendo и crescendo: кончается вся исторія тѣмъ, что просвѣщенный Карно, въ концѣ концовъ, напивается, какъ животное въ пиникѣ, и у него крадутъ купленного на запятые деньги коня. Это послѣднее происшествіе потрясло Карпа: „Це вже по свинячому вийшло,—заявляетъ онъ сумрачно товарищу: не вмів я по людському жити. Не для нас воно“. Карно опомнился и съ жгучей страстностью набросился на работу: онъ уплатилъ все долги, но все таки продолжаетъ ходить на заработки, какъ-бы желая заглушить какую-то жгучую боль.

И такъ, просвѣщенный, любознательный Карно, духовно воспитанный честнымъ и либеральнымъ учителемъ, изъ всѣхъ его бесѣдъ вынесъ такое убѣжденіе: человѣкъ, каково бы ни было его происхожденіе, долженъ стремиться къ тому, чтобы жить по человѣчески, т. е. охранять свои человѣческія права и свободно развивать свой разумъ: достигнуть этого можно, только обновивъ физическій составъ своей крови при помощи безсмысленнаго жранья и пьянства. Такой способъ разсужденій напоминаетъ намъ логику героевъ пѣмечныхъ анекдотовъ, въ которыхъ, когда докторъ говоритъ, напримѣръ, больному: пріймите эти порошки въ водѣ;—то больной идетъ къ рѣкѣ, входитъ въ воду и тамъ принимаетъ лекарство. Или, когда докторъ, подавая больному рецептъ, говоритъ ему: пріймите это и вамъ станетъ легче,—то больной рветъ на мелкіе кусочки рецептъ, проглатываетъ ихъ, и выздоравливаетъ. Разница въ данномъ случаѣ будетъ состоять только въ томъ, что авторы подобныхъ анекдотовъ выставляютъ своихъ героевъ безсмысленными дураками, тогда какъ, по словамъ Коцюбинскаго, Карно былъ осмысленнымъ, любознательнымъ человѣкомъ, съ которымъ учитель велъ долгія и разумныя бесѣды. И неужели-же эти разумныя бесѣды не уяс-

нили Карну хоть сѣдующаго: что если англійскій рабочій силенъ и свободенъ, то вовсе не потому, что онъ ѣсть мясо, а наоборотъ — онъ ѣсть мясо потому, что силенъ и свободенъ. Память недавно прошедшаго крѣпостного права должна была-бы также напомнить Карну, что не сытая пища пробуждаетъ въ людяхъ духъ свободы. Среди панской дворянш и въ той деревнѣ, гдѣ жилъ Карно, находилось навѣрное не малое количество хитрыхъ угодищиковъ, блюдолизовъ панскихъ, которые обильнѣйшимъ образомъ питались отъ стола своихъ господъ, и не смотря на это, оставались самыми презрѣнными пресмыкающимися. Да наконецъ, самъ свобододолюбивый учитель, вызвавшій къ жизни душу Карна, развѣ жирнымъ мясомъ поддерживалъ онъ въ себѣ любовь къ свободѣ?! Карно видѣлъ его жизнь изо дня въ день, и примѣръ этого благороднаго человѣка долженъ былъ глубоко запечатлѣться въ его душѣ.

Такимъ образомъ, если-бы у Карна была хоть крупица здраваго смысла, онъ не могъ-бы сдѣлать такого парадоксальнаго, анекдотически-безсмысленнаго вывода. Это приводитъ насъ къ рѣшенію двухъ вопросовъ: или Карно былъ въ дѣйствительности безнадежнымъ дуракомъ,—въ такомъ случаѣ не стоило писать и разсказа; или-же онъ былъ человѣкомъ разумнымъ,—въ такомъ случаѣ онъ не могъ-бы разсуждать столь парадоксально, и несостоятельность его должна была-бы обнаружиться въ болѣе глупомъ, въ болѣе драматическомъ столкновеніи съ жизнью.

Переходимъ къ третьему разсказу этой же серіи, — „Дорогою цѣною“. Это уже не набросокъ, это большой разсказъ во вкусѣ Майнъ-Рида или Фенимора Купера. Для читателей юношескаго возраста онъ долженъ представлять большой интересъ, такъ какъ имѣть тѣхъ ужасовъ и бѣдствій земныхъ, которыхъ не бросить-бы авторъ на головы своихъ героев: бѣгство отъ пана, почная переправа черезъ Дунай; всѣ успѣли сѣсть въ лодки, только герои разсказа остались на берегу и бѣгутъ отъ погонн. Постройка плота.. переправа.. теченіе уноситъ плотъ съ сѣстными припасами.. чудомъ спасены.. И вдругъ шальная пуля козака съ русской стороны ранитъ Остапа. Заблудились.. пожаръ въ плавняхъ. Соломія попадаетъ въ область огня.. на раненаго, лишеннаго силъ Остапа нападаетъ волкъ. Неожиданное спасеніе: Соломія выбѣгаетъ изъ плавней, натягается на хату цыганъ, умоляетъ ихъ итти за нею. Находятъ въ глубинѣ плавней Остапа: цыгане несутъ его къ себѣ. Остапъ выздоравливаетъ нако-

вещь. Калось-бы, насталь вмѣстѣ съ этимъ и конецъ всѣмъ испытаніямъ злосчастныхъ героевъ? Но тутъ то было! Авторъ готовитъ имъ еще горшія бѣдствія. Цыгане оказались грабителями. Произошла какая то ночная схватка, въ которой ранили стараго цыгана. Остапъ и Соломія поняли, что нельзя и минуты оставаться дольше въ этомъ разбойничьемъ гнѣздѣ, но вмѣсто того чтобы сейчасъ-же уйти вмѣстѣ въ селеніе, гдѣ Соломія работала подевно у болгарина,—они поступаютъ удивительно неостроумно: Соломія отправляется сначала одна просить болгарина принять пока что Остапа, а пока она путешествовала туда и сюда,—палетѣли турецкіе солдаты, связали всѣхъ цыганъ, въ томъ числѣ и Остапа, и отвезли изъ тюрьмы въ Галацъ. Добравшись, наконецъ, до начальника тюрьмы,—Соломія узнаетъ, что Остапъ, какъ русскій бѣглець, будетъ отправленъ назадъ въ Россію. Соломія рѣшается на послѣднее героическое средство: отбить у солдатъ Остапа силой. Планъ Соломін не удается: лодка опрокидывается,—Соломія съ товарищемъ Иваномъ тонуть, Остапа отвозятъ на русскій берегъ.

Такимъ образомъ, бѣглецы гибнутъ, но не отъ тяжкихъ условій жизни, встрѣчающихъ подобныхъ безправныхъ людей въ чужой странѣ, а отъ исключительно романтическихъ бѣдствій, посланныхъ на нихъ авторомъ.

Фантазін автора могъ-бы позавидовать и Майнъ-Ридъ. Двѣ случайно завалившіяся спички въ штанахъ какого-нибудь „сѣдопыта“ спасаютъ его и отбиту у индійцевъ красавицу отъ цѣлдой стан волковъ, — у Коцюбинскаго дѣло обходится еще чудеснѣе: брызги воды спасаютъ недвижимаго Остапа отъ голоднаго волка! „Единимъ оружіемъ Остановимъ була вода, і він час од часу обливав нею вовка, не допускаючи до себе. Вовк врешті скучив: він кілька раз сердито з занеклістю клацнув на Остапа зубами, крутнувся і счез у комишах“ (170). Должно быть, этотъ добрый волкъ былъ вегетаріанецъ, въ противномъ случаѣ не могло-бы такое голодное, хищное животное отказаться отъ столь вкуснаго кушанья изъ-за нѣсколькихъ капель воды. Да проститъ намъ почтенный авторъ, по трудно какъ-то повѣрить, чтобы волкъ, проживающій въ плавняхъ, забрызганный въ мокрую грязь, до такой степени боялся воды: да, наконецъ, если не ошибается старикъ Времъ, волкъ отнюдь не относится къ кошачьей породѣ, а потому и не страдаетъ боязнью воды.

Какъ видно изъ переданнаго нами выше содержанія разсказа, въ произведеніи этомъ отведено слишкомъ мало мѣста

для психологии: почти всеми моментами жизни героевъ руководятъ ужасныя случайности. Въ этомъ, конечно, нѣтъ ничего невѣроятнаго. Бываютъ жизни, исторія которыхъ есть только перечень фатальныхъ бѣдствій; бываютъ жизни счастливыя и безпечныя, какъ струи лѣснаго ручейка, теченіе которыхъ вдругъ прерывается шальнымъ камнемъ, сорвавшимся съ крыши,—все это вполнѣ вѣроятно, но отнюдь не типично. И переданный Кодобинскимъ разсказъ, за немногими исключеніями, можетъ имѣть свою долю вѣроятія,—но онъ лишень литературнаго интереса, такъ какъ слишкомъ неключительныя обстоятельства, сопровождающія жизнь его героевъ, дѣлаютъ его далекимъ отъ реальной жизни.

Впрочемъ, уже въ этомъ разсказѣ видна способность Кодобинскаго глубоко проникать въ тайники сердца человѣческаго. Отмѣтимъ истинно художественную картину смерти Соломина. Рѣдко кому удавалось передать съ такой силой безконечное одиночество умирающаго человѣка.

Небольшой набросокъ „Поединокъ“ переноситъ насъ уже въ сферы quasi-интеллигенціи“. Сынъ бѣдной мѣщанской семьи, скромный молодой человѣкъ получаетъ мѣсто репетитора въ богатомъ домѣ помѣщика и важнаго чиновника. Супруга его, увядшая сорокадвухъ-лѣтняя дама, влюбляется въ красиваго репетитора и обращаетъ его въ своего возлюбленнаго. Она терзаетъ его нездоровой любовью, своими романтическими письмами, своими аристократическими манерами и классической музыкой, которыхъ бѣдный учитель не можетъ оцѣнить, но такъ какъ связь съ „настоящей“ дамой льститъ самолюбію Пиддубнаго и гарантируетъ ему хлѣбное мѣсто, то онъ и остается въ роли послушнаго любовника. Мужъ неожиданно накрываетъ любовниковъ и выгоняетъ репетитора изъ дому. Афраншированный учитель покорно уходитъ, но прибѣжавши домой, начинаетъ обдумывать свой поступокъ и приходитъ къ выводу, что онъ поступилъ по мѣщански, позволивши безпрекословно такъ унижить себя. Антошина, „настоящая дама“, никогда не проститъ ему этого. Какъ реабилитировать себя въ ея глазахъ? Въ этихъ размышленіяхъ проводитъ молодой учитель всю ночь и на утро придумываетъ гаденый компромисъ. Свѣтскія правила чести требуютъ, чтобы онъ вызвалъ оскорбителя на дуэль, но онъ, Пиддубный, не хочетъ рисковать своей жизнью, а потому онъ пошлетъ свой вызовъ на имя Антошины: такимъ образомъ и честь будетъ возстановлена, и дуэль не состоится. Планъ достигаетъ цѣли: мужъ является къ Пид-

дубному съ извѣщеніемъ, и такимъ образомъ восстанавливается status quo ante.

Разсказъ „Поединокъ“ составляетъ переходъ отъ приведенныхъ нами выше разсказовъ Коцюбинскаго къ послѣдующимъ прекраснымъ произведеніямъ его. Душевное состояніе молодого учителя, помышляющаго о томъ, какъ-бы смыть свой позоръ и ограбить отъ риска свою жизнь, разработано прекрасно. Но психологія эта безпочвенна,—у ней нѣтъ корней. Мы видимъ передъ собою труса и негодяя. Но почему этотъ Поддубный, сынъ бѣдной и, очевидно, труднящейся мѣщанской семьи, превратился въ такого жалкаго пошляка и труса? Мы также не понимаемъ, почему молодой, здоровый человѣкъ, имѣющій сильные руки и кой-какія знанія, добровольно погрузился въ тину и грязь, способную удовлетворять лишь такіа дрибля, увидающія натуры, какъ папъ Антошина?

Эта недосказанность сильно понижаетъ литературную цѣнность разсказа.

Небольшой разсказикъ „Пометився“—произведеніе на столько слабое, что считаемъ неуживымъ даже подвергать его болѣе подробному разбору. Это слонная мелодрама. Богатый помѣщичій сыночекъ, кутила, мотъ, снутившій все и нынѣ состоящій въ сапѣ босяка, сильно выпивши, откровенничаетъ со своимъ случайнымъ собесѣдникомъ рабочимъ-парубкомъ и разсказываетъ ему исторію своей грязной жизни, между прочимъ упоминаетъ о крестьянской дѣвушкѣ, которую онъ погубилъ. Парубокъ также повѣряетъ ему исторію своей горькой жизни: разсказываетъ, почему онъ бросилъ свое родное село и отправился мыкаться по евѣту: онъ любилъ больше жизни дѣвушку изъ своей деревни и папъ погубилъ ее. О, если-бы только удалось ему отыскать этого негодяя, ужъ онъ бы заплатилъ ему и за свою и за ея несчастливую жизнь!

Ужасная случайность!

Оказывается, что именно этотъ баринъ-босякъ, это пьяное животное и погубилъ его несчастную невѣсту. Наконецъ-то онъ можетъ отомстить негодю! Но честный парубокъ гнушается подобной местию, онъ оттягиваетъ пьяное тѣло отъ рѣки, что-бы его не захлестнули волны, и возвращается въ городъ.

О, счастье!

Въ городѣ онъ наталкивается совершенно неожиданно на несчастную любимую дѣвушку, которую столько времени разыскивалъ напрасно и считалъ безвозвратно погибшей.

„Добрѣдѣтель награждена, порокъ наказанъ—и всѣ три единства соблюдены!

Въ этихъ первыхъ разсказахъ Коцюбинскаго, какъ-то „Помстився“, „Посолъ од Чорного Царя“, „По людському“, видна и во внѣшней формѣ неопытная рука: они преимущественно ведутся въ видѣ разсказа отъ перваго лица: авторъ еще не владѣеть дѣйствіемъ, но что касается красоты языка, стиля и художественной силы описанія, то эти свойства въ большей или меньшей степени составляютъ неотъемлемое свойство всякаго произведенія Коцюбинскаго.

УП

Переходимъ теперь къ тѣмъ произведеніямъ Коцюбинскаго, въ которыхъ дарованіе его выразилось съ полной силой.

Психологія женской души, а вмѣстѣ съ нею вся сложная гамма чувства любви составляютъ избранный мотивъ художественнаго психологическаго анализа. Въ русской литературѣ лучшимъ знатокомъ женской души почитается Тургеневъ,—можемъ безъ преувеличенія сказать, что такое же мѣсто принадлежитъ по праву въ украинской литературѣ Коцюбинскому. Вотъ всѣ женскіе образы, проходящіе передъ читателемъ: бѣдняга татарочка Фатмѣ, Эмене, молдаванка Гашица, Александра, Настя, Раиса, баба Хима, Маріора, Маланка, и даже мимолетно проскальзывающія милыя тѣни Гафійки и цыганки Гицу,—всѣ они живы, естественны и правдивы. Любящая, тоскующая, гнѣвная, изступленная—онѣ всегда сохраняютъ въ себѣ типичную чистоту непосредственной женской души; онѣ дѣйствуютъ подъ вліяніемъ чувства, и чувство это никогда не бываетъ подкуплено постороннимъ разчетомъ. Онѣ всѣ любятъ, каждая по своему; онѣ не могутъ жить безъ любви, не той, конечно, любви, перипетій которой живописуются въ французскихъ бульварныхъ романахъ, а той любви, которая одушевляетъ жизнь славянской женщины, которая заставляетъ забывать себя для другихъ,—будь то мужъ, отецъ, ребенокъ или родная страна. Мы не смѣемъ настаивать на пантеизмѣ мифіи, но исторія и литература поддерживаютъ его. Въ любви своей украинская женщина какъ-бы старается утолить жажду самопожертвованія. Она не старается покорить себѣ любимаго человѣка, она не покоряется и сама, она только ищетъ достойнаго человѣка, чтобы излить на него весь запасъ нѣжности и любви,

которыми такъ щедро надѣлила ее природа. Не такъ радуется ее своя слава, какъ слава избранника ея. Эта слава теѣтъ: радостнѣе дѣлать чужую славу, чѣмъ ходить свою. И если женщина не находитъ такого существа въ жизни, если сердце ея обречено на холодное одиночество, — оно атрофируется, какъ атрофируется всякій органъ, лишенный возможности проявлять свойственную ему дѣятельность. Остается жить человѣкъ съ мертвымъ сердцемъ. Счастливы тѣ женщины, для которыхъ открытъ міръ идей; какъ-бы ни была одинока и безрадостна ихъ личная жизнь, — имъ есть для кого жить, есть что любить; но тѣ добрыя созданья, добрыя и нѣжныя, которыя могутъ понять только любовь конкретную къ ближнему, дорогому человѣку, — лишены этой любви, онѣ увядаютъ, какъ увядаютъ цвѣты, лишены солнечнаго луча. Такому грустному явленію посвященъ одинъ изъ лучшихъ разсказовъ Коцюбинскаго „Лялечка“.

Героиня его также любить, но любить по своему. Любовь Рансы совсѣмъ не похожа на любовь Ганшицы, любовь Фатьме или Насти; каждая изъ нихъ любитъ сообразно даннымъ своего темперамента, своего развитія, своей среды, — и въ этомъ большая сила таланта Коцюбинскаго.

Остановимся, напр., на Фатьме (На камени). Татарка съ горъ, она выдана замужъ за противнаго, богатаго рѣзника, котораго не любитъ. Случайно въ приморскую деревушку прѣзжаетъ молодой турокъ и остается на нѣкоторое время жить въ домѣ рѣзника. Разъ увидѣвъ онъ глянувшія на него изъ-за фередже очн Фатьме, она оцѣпилась звуками его зурны, — и оба полюбили другъ друга. Нѣтъ сомнѣнія въ томъ, что не личность Али пробудила любовь въ сердцѣ Фатьме, — она вѣдь ни разу не говорила съ нимъ: молодость, красота юнаго турка воплотили томившую душу Фатьме тоску въ опредѣленную страсть, — въ ней слились и жажда свободы, и жажда некрепнлаго, молодого чувства, и Фатьме безъ думъ, безъ размышленій отдалась своей страсти, съ той природной силой, съ какой поворачиваетъ цвѣтокъ свою головку къ солнечному лучу. Съ полнымъ фанатизмомъ отдается Фатьме своему влеченію. Она не думаетъ о настоящемъ, не загадываетъ о будущемъ, не смущается мыслью объ цизмѣтѣ, о грѣхѣ: она любитъ, и не можетъ, не хочетъ противустоять своему чувству. Въ этой силѣ страсти и слабой дѣятельности мозга проявляется основа душевнаго склада восточнаго человѣка — фатализмъ Фатьме. Разъ человѣкъ не употребляетъ ни малѣйшаго усилія воли, чтобы побороть свою страсть и направить такъ или иначе свои

чувства, то ему и остается одно—отдаться во власть событий, комбинирующихся помимо него. Волю же, идущую против самой природы человека, может поддерживать только сильная мысль, та мысль, которая съ большой силой убѣжденія представляет человека все послѣдствія, порождаемые однимъ его неосторожнымъ ходомъ,—мысль шахматнаго игрока. У бѣдной Фатьме нѣтъ и тѣни подобной мысли,—вотъ почему чувство ея отличается такой стихійной силой.

Вспомнимъ сценку перваго рѣшительнаго свиданія Фатьме и Али.

„Ти здалеку?“—Али здригнувся: голосъ йшов зверху, з даха, і Али підняв туди очі. Фатьме стояла під деревом, тінь од якого вкривала Али. Він сваленів і зайкнувся.—„З під Ємірні... далеко звідси.“—„Я з гір“. Мовчанка. Кровь бухала йому до голови, як морська хвиля, а очі пололила татарка і не пускала від своїх.—„Чого забився сюди? Тобі тут сумно?“—„Я бідний... ні зірки на небі, ні стебла на землі. Заробляю“.—„Я чула, як ти граєш“...—Мовчанка.—„Весело у нас в горах... музики, дівчата веселі... у нас нема моря... а у вас?“—„Близько нема“.—„Нохтер! І ти не чуєш в хаті як воно дихає?“—„Ні у нас замість моря пісок. Несе вітер гарячий пісок, і ростуть гори немов горби верблюжі. У нас...—„Цес!.. Вона немаче непароком висунула з-під фередже білий випещений вид і поклала з фарбованим нігтем палець на повні її рожеві уста. Навкруги було безлюдно. Блакитне, як друге небо, дивилось на них море і лиш біля мечету просунулась якась жіноча постать.—„Ти не боїшся, ханім, розмовляти зо мною? Що зробить Мемет, як нас побачить?“—„Що він схоче“.—„Він нас заб'є, як побачить!“—„Як він схоче“. (17).

Ета любовь не смягчена ни п'язністю, ни душевною дружбаю, она сильна только силой желанья. Что-то мрачное, фатальное, подобное силамъ природы чувствуе въ этомъ влеченіи: оно чуждо намъ. И въ этой особености любви Фатьме, подмѣченной Коцюбинскимъ, и проявляется большая художественная сила его таланта.

Ганица (Не-контюрь)—такое-же непосредственное дитя природы, какъ и Фатьме, но любитъ она совершенно иначе. Конечно, не духовная красота, а молодость здоровье и чувство Йона пробудили любовь въ сердцѣ Ганицы, но тутъ-же сейчасъ примѣшались и психическіе мотивы.

Йонъ долго и упорно ухаживалъ за Ганицей. И вотъ онъ явился наконецъ въ первый разъ къ ней во дворъ. Парубокъ

просить пити, дівушка ведець его въ погребъ, гдѣ у нихъ хранился вино, и подаесть ему полную кувфу.

„Парубок обхопив кувфу руками, підіє до рота, вдмхнувши і пожадливо припав устами до вина. Ганица, спершись на бочку, не спускала ока з свого милого, немов розкошувала йогоприємністю. „Бун-джил!“—відсапнув паренті Їон, витираючи уста рукавом, та ставлячи долі кувфу. „Дуже дякую, додав він, обіймаючи та пригортаючи до себе Ганицу. Дівчина не пручалась. Їй так добре було в обіймах милого, вона так солодко загремтіла від дотику тих сильних, жилих рук, від того тепла молодого любого тіла. В ушах немов звенить щось, в голові туман. Вона наче з-за стіни чує Їонів голос, його слова“. Далше Їонъ починаесть вєхництва Ганицу своїми удивительними познаннями русскаго языка.

„Їон монотонно підіє слово по слові, а Ганица, згоризувши руки, слухала, мов зачарована. *Який він розумний!*—подумала вона, *почуваючи в грудях новий прилив почуття*. „Біє?“—посни-тав Їон скінчивши:—„Тара біє! Пропиєстїла Ганица“ Їонъ окончательнє вєхництва Ганицу своим умомъ, своею лєвєстєю. Наконєць имъ надєждаесть сидѣть въ погребѣ, и Їонъ починаесть упранивать Ганицу пойти съ нимъ на виноградищє.

„І хоч Ганица гнала його до дому, а не могла вєстоити проти палких благањ милого її сама не помітила, як опинилась за хатою, на стежцї до виноградища. Серед темних крилатих кущів обібрали вони собі місцецїю. Їонъ нарвав на обіжєку трави її простелив долі. Чорна цухка земля дихала вєхкїєстю, старі роскїннї кущи здіймали до гори, мов руки, цухке галуззє; крізь чорне ланате листє лїни де-не-де мигтіла зїрка. Було холодно, моторошно якось. Ганица несвідомо пригорнулась до Їона, цілою ієтєтою віддаючись гаричним пєстоцям... „Ночинало вже сєрїти. Їон—щасливий, задоволений, Ганица—засєромєлена, з опущєнними до долу очима, з почуттєм якоїсь ваги, якогось пєнопєправного лїха.

Мы нарєчно сдѣляли такую большую выписку, чтобы показать читателю, какъ вѣрно и вмѣстѣ съ тѣмъ какъ цѣломудрено пишетъ авторъ подобныя, выражаясь банально, „рискованныя сцены“. Їонъ приказъть къ себѣ Ганицу, дѣвушка вся задрєкала въ его горячихъ обійятїяхъ, въ ушахъ ея звєнѣло, въ головѣ воцѣлєся туманъ; голюсь Їона потонуль сдѣ-то въ густой мѣлѣ,—все это проявленїє чисто физїологическоя жизни организма: по тутъ-же рядомъ мысль бѣднєго создани стараеться

надѣлать своего избранника всеми доблестями идеала, якобы воплотившагося въ этомъ здоровомъ, грубоватомъ парнѣ. Замирая отъ восторга, слѣдитъ Гашица за всеми движеніями Йона, прислушивается къ его словамъ: какой онъ умный, какой сильный, какой ловкій.

Не беремся рѣшать, какое изъ двухъ началъ, дѣйствующихъ въ человѣкѣ, обманываетъ въ данномъ случаѣ дѣвушку: фізіологія ли подкунаетъ психологію, или психологія возбуждаетъ фізіологію,—важно то, что авторъ, открывая душу бѣдной дѣвушки, знакомитъ насъ съ обоими чувствами, охватившими ее: онъ дѣлаетъ человѣчнымъ волненіе Гашицы, онъ приобщаетъ ее къ намъ, мы проникаемся къ ней жалостью, мы понимаемъ и не судимъ ее.

Представимъ-же себѣ, что всю эту сцену въ погребѣ, а затѣмъ на виноградникѣ взялся-бы описывать кто-либо изъ французскихъ реалистовъ. Влюбленные въ саду ночью. Гашица въ объятіяхъ Йона... Какой просторъ для пламенной фантазіи, какое богатое знаніе фізіологіи могъ-бы проявить любой живописатель подобныхъ сценъ!

Кюцюбинскій ограничивается немногими фразами.

Крѣзь чорне, ланате листя лишь де-не де мигтіла зірка.. Було холодно, моторошно якомсь: Гашица несвідомо пригорнулась до Йона, цілою нетотою віддаючись гарячимъ нестощамъ.. І доволно... въ этихъ немногихъ словахъ много души.

За короткую минуту довѣрія и непосредственнаго чувства Гашица дорого заплатитъ, и расплата не заставляетъ себя долго ждать. И онъ поступаетъ самымъ обычнымъ образомъ: довѣрчивая, наивная Гашица уже потеряла для него интересъ новизны,—онъ присватывается къ другой дѣвушкѣ. Бѣдная Гашица переживаетъ тяжелые, чорные дни. Она не воспламеняется жадной дикой мести къ разлучницѣ или измѣннику, она глубоко страдаетъ: и жгучій стыдъ, и горечь обиды, и безотвѣтная любовь наполняютъ ее сердце страшнымъ горемъ. Въ концѣ концовъ Гашица рѣшается на героическое средство: идетъ къ родителямъ Йона,—и разсказъ оканчивается общимъ благополучіемъ.

Въ этой обыкновенной исторіи Кюцюбинскій сумѣлъ найти много человѣческаго и тѣмъ сдѣлать ее близкой и понятной намъ.

Большая повѣсть „На віру“ посвящена драматическому происшествію, разыгрывающемуся на почвѣ романическаго столкновенія трехъ характеровъ,—Настіи, Олександры и Гната.

Всѣ они сильно рознятся между собой. Вотъ какъ характеризуетъ авторъ героиню разсказа — Настю, „А Настя была добра, тиха, сумирна. Багато говорити вона не любила. Усе слухає, що говорять другі, й всміхається очіма та куточками уст. Але як скаже слово, то так і влетить ластівкою те слово до серця і мов крильцями розмає тугу. Тиха, як ягниця, ніжна, мов голубка. Ї природи мовчазна, вона залюбки слухала веселу, та гарну бесіду“.—Словомъ, Настя была удивительно женственна, мягка, пѣжна, но подъ этими въ высшей степени привлекательными качествами, какъ и бываетъ обыкновенно, не скрывалась глубина и сила характера. Казалось бы сразу, что Настя какъ нельзя болѣе подходила къ такому же молчаливому Гнату, но сходство это было только кажущееся:—въ сущности же это были совершенно различные люди: Гнать имѣлъ сильную и глубокую натуру, Настя же была поверхностна и пассивна. Именно такъ и характеризуетъ авторъ свою героиню: „Вона не мала характеру, її можно було на все підмовити, але тихим, лагідним словом. Материнє бажання лише підживляло її мляву енергію“.

Третье дѣйствующее лице этой драмы, Олександра—милая, экзотическая, артистическая натура.

Сообразно даннымъ характерамъ Насти, Олександры и Гната развивается и теченіе всего разсказа.

Гнать сирота, не богатый но трудолюбивый парубокъ, полюбилъ Настю. Любила-ли его Настя?

„Настя, здається, любила його,—отвѣчаетъ на этотъ вопросъ авторъ: але якось не важилаєь сказати йому рішуче слово. Що було не считає він: „Підеи за мене? Приєднати старостів? „Вона в одно: А я знаю? Я тебе й так люблю?“

Нельзя однако приписать такой отвѣтъ дѣвической скромности, потому что нѣсколько строкъ выше авторъ говоритъ о томъ, что Настя охоче слухала жартівъ говіркого Петра і часомъ навіть забувала про Гната“.

И подобное отношеніе вполнѣ соответствуетъ дрибленькой натурѣ Насти. Но вотъ въ одинъ веселый майскій день Настя говоритъ „Пійду за тебе! Приєднати старостів!“

И что же? хитрая Олександра начала вмѣстѣ съ матерью Настиной уговаривать Настю выйти замужъ за Петра, а не за Гната, и, сбитая съ толку Настя, принимаетъ, наконецъ, такое чисто-дѣтское рѣшеніе: „хто перш приїде старостів, за того й піду“.

Олександра предупреждаетъ Петра, чтобы торопился, и Гнатъ остается за флагомъ.

Такъ какъ Настя не любила сильно ни Гната, ни Петра, то такой поступокъ вполне согласуется съ ея характеромъ. Еще характернѣе очерчено Кодобинскимъ дальнѣйшее поведеніе Насти.

Мужа Насти взяли въ солдаты. Гнатъ встрѣтился однажды съ Настей и началъ ее горько упрекать въ томъ, что она разбила ея жизнь. Настя разстроилась отъ его рѣчей. „Вона плакала: вона й досі не знає, як це сталося. Так десь воно мало бути. Адже і їй жаль, що вони розлучились: вона не бідна-б так гірко без чоловіка, як тепер, коли Петра взяли в москалі“ (227). Последняя фраза чрезвычайно характерна. Очевидно, если бы мужа не взяли въ солдаты, Настя и не замѣчала-бы всей горечи своего положенія. Отсутствие мужа, а не присутствіе нелюбимаго мужа угнетаютъ ее.

Приходитъ извѣстіе о смерти Настинаго мужа.

Гнатъ выгоняетъ изъ дома свою законную жену и умоляетъ Настю жить съ нимъ „на віру“, говоря иначе, онъ проситъ ее сойтись съ нимъ, такъ сказать, гражданскимъ бракомъ.

„Настя слухала, притулившись до шершавого стовбура яблуні; їй жаль стало того тихого, щирого чоловіка, що так вірно їй кохав, що гине за нею. Вона сама любила Гната і десь у далекому закуточку їй серця ворухнулась згода на Гнатове жадання. Їй вже турбували перенікody, що немінуче мали стати на дорозі до шаста“.

Протестъ матери только возбуждаетъ упорство Насти. Она по природѣ недалека и пассивна; ее можно было бы легко уговорить, обмануть, но мать дѣйствуетъ напрямикъ и именно этимъ пріемомъ какъ-бы подталкиваетъ Настю согласиться на просьбы Гната. Она убѣгаетъ изъ дома матери и поселяется въ домъ Гната. Сначала мать требуетъ возвращенія дочери назадъ, но затѣмъ примиряется съ совершившимся фактомъ.

Начинаются для Насти дни тихаго счастья. Она въ своей сферѣ: она хлопочетъ по хозяйству, убираетъ хату, ласкается, какъ ѣвкая кошечка къ мужу; ей хорошо, ей дѣтски весело, ей не нужно больше ничего:—она достигла своего истиннаго счастья.

Но счастью Насти не суждено было быть долговѣчнымъ. Она услышала отъ услужливыхъ кумушекъ, что Олександра обѣщаетъ вытащить ее за волосы изъ хаты мужа. Со слезами передаетъ она это извѣстіе мужу. Смущеніе и страхъ зарождаются

въ ея душѣ; спокойствіе несложнаго счастья нарушено. Катастрофа приближается. И вотъ однажды, когда Настя сидѣла въ своей опрятной, хорошенькой хаткѣ,—явилась грозная Александра. Пронесходитъ ужасная сцена: Гнатъ въ припадкѣ бѣшенства убиваетъ Олександру. Гната берутъ въ тюрьму. Настя горюетъ, плачетъ, хлопочетъ у адвоката. Гната осуждаютъ на поселеніе въ Сибирь.

„Настя все чула й бачила. Їй здавалось, що сердце в неї ось-ось пухне з жалю, що вона вмере. Переликапа, збентежена, вийшла вона з суду, гірко плачучи, та не знаючи, що з собою діяти“. „Чи пійдеш зо мною в далеку дорогу, Насте?“—Спироплять ее Гнатъ.—„Настя нічого не відповіла, але подумала:— „пійду, яке мені життя без його“.

Однако она не пошла.

Мать и сосѣдки начали ее уговаривать не оставлять матери, не рисковать жизнью ребенка. И безхарактерную Настю скоро охватило смущеніе. „Але вона все ще вагалась, та не знала, що чинити“. Но въ концѣ концовъ: „Дивлячись на материни сльози, слухаючи, як усі відражали їй покидати свої сторони, Настя непомітно звикла до думки, що йти за Гнатом в далекий Сібір, — річ неможлива. Вона любила Гната, жалувала його, плакала за ним і... все таки лишилась у Мовчанах“.

Черезъ два года она вышла замужъ за вдовца.

Такъ мирно, благополучно окончилась для нея большая драма, причиною которой была она сама.

Сильные погибають, приспосабливаемые удерживаются въ жизни.

Погибли Гнатъ и Олександра,—Настя уцѣлѣла. Она пережила свое горе и снова прилѣпила свое гнѣздышко, какъ ласточка къ стѣнѣ, и по всей вѣроятности нашла свое тихое, не сложное счастье.

Въ этомъ заключительномъ аккордѣ повѣсти проявляется снова художественный талантъ Коцюбинскаго.

Всѣ поступки Насти, всѣ чувства ея правдивы: Настя не могла поступать иначе,—это чувствуетъ читатель. Заставъ авторъ Настию отправиться за Гнатомъ въ Сибирь—и цѣльность художественнаго образа была-бы нарушена. Настя большой человекъ для малыхъ дѣлъ и малый для большихъ. Она слишкомъ живучая натура: больше всего она любитъ въ сущности, можетъ быть и безсознательно свой комфортъ, свой покой: она боится рѣшительныхъ шаговъ. Оставить мать убѣдить ее Гнатъ, если-бы онъ

быть и теперь съ нею, то, по всей вѣроятности, убѣдилъ-бы ее идти съ нимъ въ Сибирь,—но его не было, были мать и кумушки. Онѣ представляли Настѣ въ сущности второстепенные доводы. ребенокъ можетъ простудиться, мать стоскуется,—и Настя уступила. Изъ-за маловажныхъ причинъ она пожертвовала жизнью погибшаго за нее человѣка. Ноплакала, ноплакала, а затѣмъ успокоилась, потому что въ сущности не любила Гната съ той силой, съ какой любить глубокая натуры. Сердце ея не дѣлало большой разницы между Гнатомъ и Петромъ: Петро потѣшалъ ее веселымъ разговоромъ, а Гнать подкупалъ беззаветной любовью. И оба эти чувства находили мѣсто въ эгоистической натурѣ Настя. Въ ея чувствахъ нельзя искать ничего высокаго. Не случись Настѣ Гнать и Петро, она вышла-бы замужъ за Степана, за Ивана, вышла-бы за кого-нибудь, свила-бы свое хорошенкое гнѣздышко, и, если-бы мужъ ея не оказался окончательнымъ негодяемъ,—была бы счастлива.

Совершенно иную фигуру представляетъ изъ себя Гнать: его сильная, глубокая натура искала именно такой женщины, какъ Настя—тихой, женственной, милой. Еще до знакомства съ нею, въ мечтахъ его носился смутный идеаль „дружини“. И когда онъ встрѣтился съ Настей и увидалъ воплощеніе своей мечты,—онъ полюбилъ Настю всей душой.

Затѣмъ онъ женился на Александрѣ, узнавъ, что Настя избѣжала ему?

Да для того-же, чтобъ доказать ей, что Олександра все дала, разъ сама согласилась пойти за него. Онъ хотѣлъ этимъ поступкомъ пронзить сердце Настя, но Настю не тронулъ, а себя погубилъ. Будь это не Гнать, а другой человѣкъ, онъ примирился-бы съ обстоятельствами, разыскалъ-бы себѣ другую дѣвушку, болѣе соответствующую его требованіямъ, и былъ-бы счастливъ. Или уже, женившись сгоряча на Александрѣ, не дошелъ-бы до открытаго разрыва, а кой-какъ примирился-бы со своей безрадостной долей.

Но Гнать, тотъ Гнать, котораго даетъ намъ Коцюбинскій—сдѣлать этого не можетъ: онъ любитъ разъ и на всю жизнь. Убилъ онъ Олександру сгоряча, увидѣвши, какъ она бьетъ и тащитъ за волосы Настю. Быть можетъ онъ и не виноватъ-бы до такой степени, если-бы къ этому не было подготовки. Слезы Настины и ея рассказы о томъ, какъ Олександра собирается вытащить ее за косы изъ хаты, давно уже разъѣдали его сердце, и вдругъ этотъ кошмаръ всталъ воочию передъ его глазами.

Гната забываетъ все: не желаніе убить Олександру, а стремленіе спасти во чтобы то ни стало Настю руководить имъ. Происходитъ катастрофа, разбивающая навсегда жизнь Гната.

Большой, интересной фигурой выступаетъ на фонѣ рисунка разсказа—Олександра. Все понять—все простить, эта старая истина проявляется въ данномъ случаѣ въ разсказѣ Коцюбинскаго. Собственно говоря, Олександра должна была-бы быть отпесена къ отрицательнымъ типамъ: она сознательно отбила Настю отъ Гната, она слишкомъ привержена къ хлопцамъ, она и перьяшлива, и не способна къ постоянной, уравновѣшенной работѣ, и не смотря на всѣ эти минусы, читатель проникается сожалѣніемъ къ Олександрѣ. Коцюбинскій сумѣлъ отмѣтить глубину ея души, и передъ нами стоитъ не просто разгульная, перьяшливая баба, а женщина съ натурой пламенной, артистической, не находящая себѣ отзыва въ окружающей средѣ. Она и хочетъ сдѣлаться такой-же степенной хозяйкой, какъ Мотри, какъ Настя, но это ей не удается. Въ первый разъ ей мѣшаетъ устроить свое гнѣздо антипатія Гната, во второй, и третьей разъ случай обзавестись своимъ домкомъ и вступить на стезю почтенныхъ деревенскихъ жителей. Олександра со всей горячностью своего темперамента хватается за работу, но скоро охлаждаетъ. Сердце ея начинаетъ размыкать тоска, она чувствуетъ смутное неудовлетвореніе. Но чего-же ей собственно не хватаетъ, чего можетъ она желать?

Достаточно вспомнить сцену на бурикахъ, чтобы понять, чего не хватаетъ Олександрѣ. Въ этихъ шуткахъ, въ этихъ островахъ и импровизаціяхъ выливалась безсознательная сила таланта Олександры. Она томилась ея и не давала ей возможности удовлетвориться будничной обстановкой трудовой жизни. Конечно, при тѣхъ данныхъ, при которыхъ протекала жизнь Олександры, трудно было ей найти какой-либо цѣлесообразный выходъ, и печальный конецъ ея жизни былъ неизбеженъ. Всѣ поступки ея и душевныя движенія вполне соответствуютъ даннымъ ея характера и той средѣ, въ которой протекаетъ ея жизнь. Единственный упрекъ, который можно сдѣлать автору, это то, что послѣдній переніи душевной ломки Олександры описаны слишкомъ схематично.

Узелъ спутанныхъ человѣческихъ отношеній разѣкается однимъ ударомъ топора Гната. Кто виноватъ? Виноваты характеры людей, столкнувшихся на жизненной дорогѣ.

Первоначальная ошибка, предпринятая все последующія события, произошла вследствие мягкости, инертности Настинной натуры, но именно благодаря этимъ свойствамъ, въ силу контраста со своей сильной натурой, Гнатъ и полюбилъ ее. Не женясь онъ на Александрѣ, положеніе могло бы быть еще спасено, но развонъ сдѣлать и этотъ неосторожный шагъ, являющійся также слѣдствіемъ его темперамента,—катастрофа была уже неизбежна.

И сами герои уже чувствуютъ ее. Этотъ глухой страхъ, мрачныя, бессознательныя предчувствія Нasti и Гната исходятъ изъ того, что оба они твердо помнятъ и понимаютъ:—Олександра никогда не проститъ имъ ихъ счастья; рано или поздно она явится сюда, и тогда произойдетъ что-то еще невѣдомое, но ужасное, мысль о которомъ уже заранѣе леденить ихъ кровь.

Въ этой трагически неизбежной последовательности развивающихся событий и въ глубокомъ пониманіи человѣческаго сердца заключается большая художественность разсказа.

Авторъ не подсовываетъ намъ никакого приговора, но прочтите послѣднія строки разсказа. „Минуло два роки. До Нasti заславъ старостів удовецъ з другого села. Старости замінляли хлѣб. Справили весілля. Гукуючи та співаючи, гучно проминула весілляна перезва кладовниче, де лише мріла поміж могилками зелена Олександрина могила.“ Здѣсь нѣтъ ни одного слова, говорящаго намъ о личномъ взглядѣ автора, и отъ самой картины, отъ сопоставленія шумной „перезви“, перелетающей черезъ кладбище, гдѣ уже едва виднѣется зеленая могила Олександры,—вѣтъ такимъ философски-примиреннымъ настроеніемъ, такимъ глубокимъ пониманіемъ жизни!

Къ недостаткамъ разсказа относится нѣкоторая несообразность построения его, растянутость и избытокъ второстепенныхъ лицъ. Взятые сами по себѣ, эти лица чрезвычайно жизненны и свидѣтельствуютъ намъ о подлинномъ знакомствѣ автора съ описываемой средой. Возьмемъ, напримѣръ, сценку объясненія Мотри съ Семеномъ,—отъ начала до конца въ ней нѣтъ ни одной фальшивой нотки.

Семень купается въ озерѣ; увидавъ проходящую Мотрю, онъ останавливаетъ ее и начинаетъ съ ней, яко-бы незначительный разговоръ, но Мотря смутно чувствуетъ сразу, что изъ этихъ незначительныхъ словъ должно выйти что-то значительное.

Разговоръ не завязался. Мотря „обернулась і пішла дрібно, паче молоді літа згадала.“

Какъ мѣтко приведенъ здѣсь этотъ характерный пріемъ деревенскаго кокетства! И далѣе, Мотря возвращается назадъ. Семень, наконецъ, высказываетъ ей свое предложеніе,—перейти къ нему жить „на віру“. Мотря смущена, но не смотря на это, не забываетъ пріемовъ своеобразнаго, деревенскаго кокетства. „Мотря цѣлкомъ стулила губи і спустила очі до долу на горщичок.—А я знаю?— Мотря знайшла на денці горщичка лиматочок присохлої глини й почала його дуже уважно відколунувати нігтем“.

Мотря кокетничаетъ съ Семеномъ. Кокетничая, женщина всегда старается показать себя съ той стороны, которая по ея мнѣнію болѣе всего можетъ заинтересовать мужчину. Какъ-бы ни была смущена знаменательнымъ разговоромъ „кисейная барышня“, она не забудетъ отогнуть изящно мизинчикъ, выставить кончикъ пюжки, затянутой въ узкій ботинокъ, или паввно поднять бровки, чтобы расширить глаза: дѣвушка изъ интеллигентнаго общества старается заинтересовать своего собесѣдника умнымъ, живымъ разговоромъ, высотой своихъ убѣжденій. Мотря также желаетъ показать себя передъ Семеномъ съ лучшей стороны: даже въ столь важную минуту она не забываетъ отколупывать на днѣ горшечка кусочекъ глины.

Какъ она хозяйственна! Какъ трудолюбива!

И расчетъ Мотринъ вполне вѣренъ: провожая взглядомъ удаляющуюся коренастую Мотрю, Семень говоритъ самъ себѣ: „буде кому робити“.

Хозяйственные мечты Семена, при мысли о новой жизни съ Мотрей, все это полно правды, чуждой намъ, но вѣрной описываемой обстановкѣ. Такимъ образомъ не только новизна самой темы свидѣтельствуетъ намъ о подлинномъ знакомствѣ автора съ самой гущею крестьянской жизни, но и все эти, яко-бы незначительные, детали, языкъ дѣйствующихъ лицъ, ихъ манера мыслить, ихъ движенія, жесты, какъ они ѣдятъ, подкладывая подъ ложку кусокъ чернаго хлѣба, какъ пьютъ водку съ традиціонными церемоніями, какъ шутятъ, дурачатся, кокетничаютъ—все это придаетъ удивительно сочный колоритъ разсказу Коцюбинскаго.

Исторіи любви посвященъ и большой разсказъ „Лялечка“. Онъ переноситъ насъ уже въ совершенно иную сферу,—въ среду духовенства. Пожилая дѣвушка, увядшая въ безотрадной жизни, какъ цвѣточекъ, засушенный въ огромной скучной книгѣ, пріѣзжаетъ въ деревню въ качествѣ сельской учительницы. Мѣстный священникъ, вдовецъ, желаетъ завести съ ней знаком-

ство, оказываетъ ей рядъ мелкихъ услугъ, но недовѣрчивая, подозрительная дѣвушка сухо и рѣзко отстраняетъ малѣйшее вмѣшательство въ ея жизнь. Простой случай,—странный—гроза, невольно знакомитъ ее съ батюшкой. Мягкая, уравновѣшенная личность его и такая-же благодушно-благообразная наружность производятъ удивительное впечатлѣніе на подозрительно-настроенную дѣвушку. Постепенно она входитъ въ его семью. Небольшая семья священника согрѣваетъ ея одинокое сердце; Раиса сливается съ нею. Цементомъ, завершившимъ это сліяніе, является дочечка батюшки, маленькая Тася. Батюшка весьма доволенъ тѣмъ, что ему удалось приручить строптивую учительницу, потому что Тася привязалась къ ней, какъ къ матери. Раиса обрѣтаетъ новый міръ, полный новыхъ радостей, новыхъ интересовъ; она оживаетъ и духовно, и физически. Ее, одинокую, безпривѣтную, обвѣяло мирнымъ дыханіемъ семьи, и сердце бѣдной дѣвушки расцвѣло. Сама того не подозрѣвая, она привязывается всею душою къ о. Василию. Его интересы становятся ея интересами: до самыхъ мелочей входитъ она въ жизнь его и становится необходимымъ членомъ семьи. Сначала все идетъ къ общей радости, но вотъ кончаются каникулы, уѣзжаетъ маленькая Тася и... отношенія начинаютъ мало по малу портиться. Раиса привязалась всею душою къ о. Василию, но не къ тому сытому и благодушному попу, который былъ передъ ней въ дѣйствительности, а къ тому пламенному проповѣднику и великому борцу, котораго создало ей ея воображеніе. Однако у этого идеала есть нѣкоторые грѣшки, видимые и ослѣпленной Раисѣ: идеалъ привыкъ пить по 8 рюмокъ водки за обѣдомъ и за ужиномъ и т. д. И вотъ на борьбу съ этими маленькими грѣшками выступаетъ Раиса со всею страстью ослѣпленной сіяніемъ идеала поклонницы.

Однако эти вѣчныя заботы о нравственности и здоровьи, исходяція отъ бѣдной, пожилой дѣвушки, начинаютъ надоедать о. Василию. Раиса сначала не замѣчаетъ этого, но грубое обращеніе, насмѣшки и дерзости батюшки даютъ, наконецъ, ей понять, что ея заботы не нужны, противны ему. Но Раиса уже не въ силахъ прервать свое знакомство съ нимъ. Образъ священника превратился въ ея душѣ въ нечто высоко-идеальное, и она сноситъ все проявленія его грубости съ тихой покорностью, приписывая имъ болѣе возвышенное объясненіе. Безразличная, и даже рационалистически настроенная прежде, Раиса мало по малу превращается въ страстно-религіозное существо. Въ порывѣ

религіознаго екстаза является ей видѣніе Христа, и Раиса охватываетъ сладкое забытіе, утѣляющее на мгновеніе горечь ея жизни. Въ постѣ и молитвѣ находитъ она утѣшеніе, въ собираніи цвѣтовъ росистыми утрами для украшенія церковнаго престола—поэзію жизни. Конечно, въ увлеченіи религіей играетъ роль тотъ-же о. Василій, занимающій центральное мѣсто во всѣхъ этихъ церковныхъ служеніяхъ, постахъ и молитвахъ. Но если-бы о. Василій и совершенно устранился съ жизненной тропинки Раисы, она уже не осталась-бы одинока, она съ еще большей страстностью погрузилась-бы въ восторгъ религіознаго экстаза. Ея душу уже освѣтилъ огонекъ, болѣзненный, блуждающій, но все-же огонекъ. Раиса таетъ, какъ воскъ. „Разомъ зъ весняними водами... спливало її здоров'я“, говоритъ авторъ. Приѣзжая подруга, выслушавъ разсказъ Раисы, грубо открываетъ ей глаза. „Ти його кохаєшь“, заявляетъ она. Раиса сразу не можетъ даже понять ужаенаго смысла словъ подруги, послѣдняя повторяетъ ей сказанное. „Раиса раптомъ одхитнулася од приятельки і тихо скрикнула, якъ ранений птахъ. Передъ нею мигнула блискавка, а під ногами запалася земля. Глибока, морочлива, чорна безодня. Раиса потиху спускалася туди, і з очей її поволі счезала рожева од заходу, закутана в зеленъ кліщини церква“.

Такъ кончается разсказъ. Сейчасъ или позже Раиса все равно должна умереть,—къ этому ведетъ физическое состояніе ея здоровья, разстроенаго душевной борьбой и добровольно наложеннымъ на себя постомъ. Бѣдной куколкѣ не суждено судьбой превратиться въ веселую бабочку: она засыхаетъ и умираетъ куколкой.

Въ этомъ заключается разсказъ Коцюбинскаго, написанный удивительно сердечно и тепло. Какъ видно изъ изложеннаго выше содержанія, интрига не играетъ въ немъ никакой роли,—это исторія души бѣдной, одинокой, не молодой дѣвушки.

Трудно было-бы проявить больше глубины и правдивости въ изображеніи душевнаго міра женщины, чѣмъ это сдѣлать Коцюбинскій.

Отношенія Раисы къ о. Василю безспорно имѣютъ физиологическую подкладку, но какъ и все въ нашемъ человѣческомъ мірѣ, они такъ тѣсно сплетены съ психической жизнью, что трудно и различить, гдѣ кончается одинъ міръ, гдѣ начинается другой. До самого послѣдняго момента Раиса не даетъ себѣ отчета въ истинномъ характерѣ своего увлеченія о. Василемъ. Минутами въ сознаніи ея пробуждается какое-то смутное подо-

зрѣніе, но тотчасъ-же она гошгъ его отъ себя. Однако представимъ себѣ, что о. Василій тронула покорная, всепронцающая любовь Раисы, что онъ подошелъ-бы къ ней, крѣпко обнялъ ее, взялъ ея руку въ свою, склонилъ-бы ея бѣдную головку къ себѣ на плечо,—какой радостью вздрогнуло-бы сердце одинокой дѣвушки, какія счастливыя, благодарныя слезы брызнули-бы изъ ея глазъ. Конечно, въ этомъ волеиіи, охватившемъ Раису, сказались-бы двѣ стороны человѣческой природы—фізіологическая и психическая. Близкое прикосновеніе любимаго человѣка, его крѣпкія объятія, все это, конечно, ощущенія фізіологическія, а между тѣмъ они полны психическаго значенія: въ нихъ слышится невысказанная словами готовность одного существа поддержать, защитить другое, оградить его отъ всѣхъ горестей жизни и раздѣлить съ нимъ всю жизнь, до самаго конца, до сѣрыхъ осеннихъ дней. И часто такое пожатіе руки, такое объятіе говоритъ о душевномъ движеніи краснорѣчивѣе самыхъ пышныхъ словесныхъ тирадъ. Къ сожалѣнію, о. Василій быть совершенно неспособенъ къ такимъ душевнымъ ласкамъ, да и засохшая, немолодая дѣвушка является въ его глазахъ вовсе не женщиной, а существомъ весьма полезнымъ въ его домашнемъ обиходѣ. Раиса-же, несмотря на свой возрастъ, не даетъ себѣ отчета ни въ своихъ чувствахъ къ о. Василію, ни въ его отношеніи къ ней. Главный рычагъ, двигающій ея сердце, заслоняетъ собою другіе: она одинока, жизнь ея безотраднa, ей надо жить для кого-нибудь,—для себя самой она жить не можетъ. Въ этомъ главный мотивъ чувства Раисы. Жизнь сталкиваетъ ее съ самымъ зауряднымъ, сытымъ, но довольно благодушнымъ попомъ. Маленькая услуга, небольшая сердечность въ отношеніяхъ,—и ледъ растаялъ въ сердцѣ Раисы. Голодное воображеніе ея надѣляется простоватаго попа всѣми доблестями идеала. Онъ—сильная натура, онъ—вдохновенный проповѣдникъ, онъ—несокрушимый пастырь стада Христова! Она счастлива уже тѣмъ, что можетъ охранять здоровье великаго человѣка. И когда ей удастся хитростями и просьбами отучить „пламеннаго проповѣдника“ пить по восьми рюмокъ водки за обѣдомъ и за ужиномъ, Раиса считаетъ это величайшимъ подвигомъ и счастьемъ для себя.

Будь это не Раиса, а другая, болѣе простая дѣвушка, она сразу поняла-бы себя и сумѣла-бы пожалуй болѣе несложными пріемами добиться расположенія вдоваго попа; но Раисѣ нужно идеаль, ей нужно отдать кому-нибудь всю неизрасходованную пылкость и теплоту своей души. Когда о. Василій грубо

оскорбляєть Раису, она все спосить, подыскивая болѣе достойное объясненіе недостойнымъ поступкамъ пастыря; но когда онъ, идеаль, взлелеянный въ ея душѣ, починаеть снова питъ водку, — горе переполняеть душу бѣдной дѣвушки. „Не родягачись, не євітячи свѣтла, Раиса впадала на кавашку в своей свѣтлицѣ. Она лежала там тихо, пригноблена, ростоитана, і резумѣла лиш одно, — що вона одинока. Одиноке, самотие, занедбаве всіма сердце сходило кровью у темній сосновій домовинѣ. На дворѣ вив нес. Умерто, жалѣбно тяглася пота скарги в темряві. Оттак вона могла-б вити, коли-б мала силу. Та на що вити? Вона буде лежати тут без руху, без надѣй, аж поки ця пѣтьма не змѣниться у вічну. Як жива квітка поміж картками книжки вона не хоче чути того чікання дзигарів, виття собаки. Не треба всіх тих згуків, що нагадують життя, хай буде тиша і невинний, щемлячий біль одинокого, безнадійного сердца. Хай воно сходить кровью“.

Такими трогательными чертами рисуєть намъ Коцюбинскій состояніе Раисы. Если-бы это была не Раиса, а болѣе просвѣщенная, болѣе одаренная дѣвушка, гордость ея возмущалась-бы, она сумѣла-бы вырвать изъ своего сердца это маленькое чувство, и отдалась-бы другой широкой дѣятельности, — но у Раисы нѣтъ и крыльевъ мужества. Удовлетвориться жизнью червя ползучаго она не можетъ, но не можетъ сама и подняться къ звѣздамъ. Она не одарена отъ природы ни талантами, ни высокимъ подъемомъ гражданскаго чувства; она не можетъ, подобно орлу, смотрѣть прямо на солнце, но глаза ея ищуть отблеска солнца на землѣ. Кромѣ бѣдности душевной, не малую роль въ жизни Раисы играетъ и бѣдность матеріальная: скудость скучной деревенской жизни, полная зависимость отъ стоголоваго начальства, неувѣренность въ завтрашнемъ днѣ, тяжелый трудъ и впереди голодная старость. Если человекъ имѣеть свой теплый, родной уголокъ, то всѣ тяготы безрадостной жизни еще могутъ переноситься съ извѣстной бодростію, но бѣдному существу съ несогрѣтымъ сердцемъ и одинокой душой, они становятся тяжестью неудобносносной*. Раисѣ нужна поддержка, любовь. — Бѣдное, одинокое сердце, согрѣтое на минуту тѣнью ласки и участія, не можетъ вернуться снова къ темному прозябанію безрадостной жизни. Оно ищетъ сердца, ищетъ друга, которому могло-бы излить страданія своего сердца, который простилъ-бы ее, понялъ, пожалѣлъ-бы ее бѣдную за ея безрадостную жизнь. Вблизи нея нѣтъ ни брата, ни друга и она находитъ его въ лицѣ Господа Іисуса Христа. Надъ далекими, холодными звѣздами, въ темной

пустынь міра находить она всеблагое, всеразумѣющее существо, полное человѣческой ласки, любви и отцовскаго всепрощенія. Снова расцвѣтаетъ сердце бѣдной дѣвушки болѣзненнымъ, лихорадочнымъ цвѣткомъ.

До самозабвенія отдается она религій. Изъ своей комнаты она устроила келію и въ этой кельѣ становилась на колѣни передъ воздвигнутымъ ею алтаремъ и все думала о Христѣ. „Йому, одному йому откривала вона сердце, вона скаржилась йому на свое життѣ безбарвнє, блїде, невдовольняюче. Навкруги її пуста нїма, без радонїв, холодна. Вона не хоче такого життя, воно не потрібно їй... На що-ж ти, Боже, вклав в нього вогонь, коли той вогонь лиш в поїл обертає її сердце? Ти сам бачиш, як вона страждає. Візьми її до себе, дай їй щастя, якого вона не знала на землі, якого прагне, мов пшти в гарячці. До піг твоїх, пробитих на хресті, вона складає своє одиноке сердце і всю силу його кохання“.

Страстныя молитвы доводили обезсиленную дѣвушку до дивныхъ галлюцинацій, наполненныхъ сладкой нестройной одинокою душою и измученное тѣло.

Такимъ образомъ рціоналистически настроенная, сухая и озлобленная юная дѣвушка превращается въ экзальтированную девицу. Всѣ переходы душевныхъ настроеній Рансы, ведущіе ее къ этому перерожденію, отмѣчены авторомъ чрезвычайно тонко и вѣрно.

Всѣ рассказы, разсмотрѣнные нами въ этой главѣ, посвящены чувству любви. *Es ist eine alte Geschichte doch bleibt sie immer neu!* Это выраженіе, какъ нельзя болѣе, подходитъ къ данной серіи рассказовъ Коцюбинскаго. Какой сложный и многозвучный аккордъ человѣческихъ страданій даетъ онъ намъ! Отъ мало смягченнаго психическими мотивами мрачнаго желанія Фатьме—до идеальнаго увлеченія Рансы, доводящаго ее до религіозныхъ галлюцинацій,—всюду дѣйствуетъ одно чувство, но какъ разнѣ проявляется оно у всѣхъ лицъ, прошедшихъ передъ нашими глазами.

Въ этой способности проникаться своеобразностью каждой души проявляется истинный талантъ Коцюбинскаго. Украинская женщина, повторяемъ, нашла въ лицѣ его одного изъ своихъ лучшихъ выразителей.

УШ.

Въ душевной жизни человѣчества, какъ говорить Тэнтъ,¹ есть нѣчто общее съ строеніемъ земной коры. Подобно тому какъ земная кора слагается изъ множества различныхъ пластовъ, такъ и психическая жизнь человѣка слагается изъ чувствъ, впечатлѣній, мыслей, глубокихъ и быстротечныхъ, пріобрѣтенныхъ самимъ человѣкомъ, изъ чувствъ и наклонностей, заложенныхъ въ него отъ рожденія родителями и длиннымъ рядомъ предковъ, уходящимъ въ глубину вѣковъ. Если-же мы опустимся еще глубже въ душу человѣка, то найдемъ тамъ слѣды чувствъ и наклонностей, крѣпко дремлющіе въ душѣ человѣка и дающіе о себѣ знать только по временамъ.

Геологъ раскапываетъ почву, разрывая ея пласты, художникъ обнажаетъ душу человѣка и разсматриваетъ ея составныя части. Подъ усиленной работой землекопа исчезаютъ одинъ за другимъ земляные пласты,—иные медленнѣе, иные скорѣе. Первые удары его заступа легко разгребаютъ рыхлую почву — намывную, наносную землю. Этотъ слой земли соответствуетъ явленіямъ душевной жизни, вызваннымъ модой, минутой,—явленіямъ, созданнымъ не характерами людей, а мимолетными внѣшними обстоятельствами, устраненіе которыхъ устраняетъ и самое явленіе. Затѣмъ въ земной корѣ идутъ болѣе вязкіе хрящи, пески слежавшіеся отъ пагнета,—они такъ сказать, соответствуютъ психическимъ явленіямъ, зависящимъ отъ условій, искусственно созданныхъ обществомъ, условій: болѣе длящихся и нелегко поддающихся разрушенію,—какъ напр.: рабство, крѣпостное право, капиталистическій строй,—но все-же зависящихъ отъ внѣшнихъ условій жизни, а не отъ изначальныхъ причинъ, заложенныхъ въ глубинѣ души человѣка. Далѣе простираются въ земной корѣ известняки, мраморы, многоярусные сланцы, всѣ упорные и плотные, соответствующіе болѣе глубокимъ явленіемъ душевной жизни, и наконецъ ниже, въ безконечную глубь идетъ первобытный гранитъ, опора всего остального, и какъ-бы ни были мощны усилія вѣковъ потрясти ее,—имъ никогда не разрушить ее совершенно;—это и есть тѣ явленія психической жизни человѣка, тѣ чувства и страсти, которыя не зависятъ отъ преходящихъ условій внѣшней жизни, которыя связаны съ самой природой человѣка.

¹) „Чтенія объ искусствѣ“.

Если-же мы начнемъ опускаться еще глубже въ душу человѣка, то найдемъ подъ изначальными гранитными пластами темные и гигантскіе пласты, не освѣщаемые лучемъ изслѣдователя, — область нашего безсознательнаго...

Подобно первобытному граниту, служащему основнымъ кряжемъ для всѣхъ пластовъ земныхъ, есть и основныя страсти и чувства души человѣческой, на которыхъ зиждутся всѣ движенія душевной жизни человѣка.

Такимъ образомъ есть и различные типы художественныхъ произведеній: произведенія, отвѣчающія лишь запросу минуты, имѣющія интересъ только для извѣстной мѣстности, для извѣстныхъ группъ людей; произведенія, захватывающія болѣе глубоко психическую жизнь большихъ группъ человѣчества, но теряющихъ въ значительной мѣрѣ свое значеніе съ устраненіемъ извѣстныхъ условій, вызвавшихъ ихъ къ жизни, какъ напр.—извѣстный романъ Бичеръ-Стоу хижина Дяди Тома, рассказы Марка Твена, посвященные ужасамъ крѣпостного времени и т. д; произведенія, слишкомъ тѣсно связанныя съ характеромъ и условіями жизни извѣстной народности, и потому въ значительной мѣрѣ чуждыя для народностей другихъ, и, наконецъ, идутъ вѣчно-юныя произведенія, не зависящія ни отъ времени, ни отъ пространства, ни отъ условій жизни народа, создавшаго ихъ, одинаково понятныя всѣмъ цивилизованнымъ людямъ подъ всякой широтой и долготой, — они посвящены основнымъ, изначальнымъ чувствамъ и страстямъ и ихъ борьбѣ съ волей и разсудкомъ человѣка,—какъ Фаустъ Гете, драмы Шекспира и другія неувядающія творенія человѣческаго ума.

Весьма понятно, что самыми устойчивыми, самыми цѣнными будутъ произведенія, разрабатывающія вопросы, наиболѣе общіе для всего человѣчества. Подобнаго рода вопросу посвященъ и рассказъ Коцюбинскаго „Для загальнаго добра“.

Имѣеть-ли человѣчество нравственное право приносить въ жертву одного ради общаго блага?

Кто изъ мыслящихъ людей не останавливался надъ рѣшеніемъ этого вопроса?

Въ молдаванскую деревню пріѣзжаетъ филлоксерная комиссія, состоящая изъ трехъ молодыхъ людей, на обязанности которой лежитъ осмотрѣть всѣ виноградники, и въ случаѣ нахожденія филлоксеры немедленно уничтожить ихъ, для прекращенія заразы.

Молдаване встревожены до нелѣзья появленіемъ зловѣщихъ личностей. Вначалѣ они стараются угрозами и просьбами заставить докторовъ отказаться отъ ихъ намѣренія, но это не ведетъ ни къ чему: коммисія приступаетъ къ осмотру виноградниковъ. На виноградникъ Замфира Перона (героя разсказа) находятъ филлоксеру и приступаютъ къ уничтоженію виноградника.

Пронсходитъ рядъ трагическихъ сценъ. Замфиръ и жена его Маріора умоляютъ пощадить ихъ, не отымать у нихъ послѣдняго куска хлѣба. Тиховичъ, глава коммисіи, старается объяснить имъ, что ихъ виноградникъ зараженъ, что онъ современемъ погибнетъ и самъ, но кромѣ того заразить еще и остальные виноградники. Но это объясненіе не ведетъ ни къ чему: молдаване не могутъ постичь смутныхъ теорій Тиховича; обезумѣвшіе отъ отчаянія, они только умоляютъ его пощадить ихъ дѣтей, не обрекать ихъ на голодную смерть. Кончается этотъ трагическій эпизодъ тѣмъ, что Тиховичъ съ товарищами все таки уничтожаетъ до тла виноградникъ Замфира. Потрясенная страшнымъ событіемъ Маріора, заболѣваетъ и умираетъ. Замфиръ остается совершенно раздавленнымъ, оспротѣлымъ, разореннымъ. Въ садахъ другихъ молдаванъ филлоксеры не оказалось.

Такимъ образомъ, Замфиръ гибнетъ одинъ для общаго блага, а Тиховичъ уѣзжаетъ съ душой, растерзанной неразрѣшимымъ вопросомъ: — имѣетъ-ли право человечество покупать общее благо—цѣною жертвы одного, и способен-ли его, Тиховича, дѣятельность,—такая эпизодическая, безнормальная,—принести дѣйствительный результатъ, оправдывающій то горе, которое онъ оставляетъ за собой?

Послѣднее разсужденіе Тиховича совершенно излишне: будь его дѣятельность самая плодотворная—Замфиру отъ этого не легче. Спасены-ли другіе хозяева отъ разоренія или нѣтъ, но онъ-то, Замфиръ, непоправимо разоренъ. Замфиръ насильственно приписанъ въ жертву ради общаго блага. Онъ не хотѣлъ жертвовать собою; онъ хотѣлъ жить, какъ хотѣли жить и другіе, но его *принесли въ жертву*. Имѣло-ли общество нравственное право совершить этотъ поступокъ? Вотъ въ чемъ вопросъ?

Все дѣйствующія лица разсказа распадаютъ на двѣ группы, стояція на разныхъ берегахъ; на одномъ берегу простодушные, темные молдаване, на другомъ—посители культуры: Тиховичъ и его пассивные спутники. Глубокая бездна раздѣляетъ ихъ, но Тиховичъ думаетъ перекинуть мостъ черезъ эту бездну:

онъ изъ всѣхъ силъ старается увѣрить этихъ темныхъ людей въ плодотворности своей мисси и въ томъ, что если и гибнетъ одинъ, то онъ гибнетъ для общаго блага, и эта цѣль оправдываетъ его гибель.

Но и самъ Тиховичъ плохо вѣритъ въ справедливость этой идеи. Всѣ его соображенія, такъ сказать, техническаго характера о цѣлесообразности способовъ веденія борьбы съ филлоксерой — отходятъ на второй планъ, а изъ всѣхъ думъ и сомнѣній вырастаетъ одинъ большой вопросъ:—имѣтъ-ли право общество приносить одного человѣка въ жертву ради общаго блага?

Одинъ погибъ, но его гибель спасла сто человѣкъ. Сто больше одного. Разсчитать сдѣланъ вѣрно,—сѣдовательно и поступокъ справедливъ? Но дѣло въ томъ, что когда вопросъ касается жизни человѣческой,—душа живая не можетъ удовлетвориться математическимъ разсчетомъ. А можетъ-ли удовлетвориться имъ сама жертва, принесенная насильственно на алтарь общаго блага?

Авторъ повѣсти не даетъ отвѣта на поставленный имъ вопросъ; но уже одно то, что Тиховичъ уѣзжаетъ изъ деревни съ душой растерзанной сомнѣнiami, съ неразрѣшимымъ вопросомъ въ умѣ,—показываетъ намъ, къ какому рѣшенію вопроса склоняется авторъ.

Общество не можетъ приносить въ жертву одного, хотя-бы и для общаго блага, потому что каждый человѣкъ заключаетъ въ себѣ цѣлый міръ, и съ гибелью этого міра гибнетъ для него и самая справедливость, которая только тогда и оправдываетъ свое существованіе, если она существуетъ для всѣхъ людей.

Справедливость не можетъ еозидаться на несправедливости, допущенной хотя-бы и къ одному.

Люди великой души, способные при жизни уметвенно пережить будущія послѣдствія своего поступка, находятъ въ себѣ достаточно силы для добровольной жертвы—на алтарь общаго блага; но „рядовые“ человѣчества, живущіе только дѣйствительной жизнью, не способные въ мысляхъ своихъ оживить будущую жизнь и насладиться красотой ея,—не имѣютъ желанія приносить себя въ жертву, и никто не имѣетъ права, хотя-бы во имя общаго блага, жертвовать и едиными отъ малыхъ сихъ.

Что касается до изложенія, то написанъ разсказъ съ большой силой и теплотой. Вся исторія духовной смерти Замфира проведена авторомъ съ удивительной послѣдовательностью. Здоровый, сильный, жизнерадостный Замфиръ, хорошій хозяинъ

счастливий отець, поступенно превращается въ живої трутъ. Онъ живъ, но Замфира уже нѣтъ въ немъ... Это тѣнь чловѣка, съ трудомъ влачащая свое существованіе.

Сцены столкновенія Маріора и Замфира съ Тиховичемъ, которыя мы приводили выше, полны ягучаго отчаянія.

Но не только эти потрясающія сцены,—съ тѣмъ-же мастерствомъ и теплотой, проскальзывающей сквозь самыя обыкновенныя слова, описаны и послѣдующія минуты жизни Замфира. Маріора не вынесла страшнаго потрясенія, —она слезла. Бѣдная женщина лежитъ безъ сознанія.

„Вразу з свѣтла, не можно нічого розібрати в хаті. Чутно тільки стогін слабої, чийсь тихі хлипання, та шепотіння. Де далі з примерку вирізняються: сумпа Замфірова постать, гурток жінок біля постелі слабої та скулені, заплакані діти по кутках. Замфір сидить за столом, підперши голову рукою і дивиться кудись у простору. Трудно пізнати в йому того повного енергії силн та життя Замфіра, яким він був ще недавно перед місяцемъ. Він тепер осунувся, його горда, міцна постать наче зігнулась, очі згасли, на виду осів новий вираз—вираз болю і завзятності. Замфір сидів і думав: Чи про свою кривду, про жінку слабу, а чи про діток дрібних, що крий Боже, поспро-тють ще...“

Хто його зна про що він думав сидючи так підпершись... Дітвора хлипала по кутках.. В хаті стояла задуха.. нахло сухими васильками, якісь тіні ходили по стінахъ у примерку“. (380—381).

Пришелъ священникъ, не повѣдавъ больную и посовѣтовалъ Замфиру пригласитъ къ больної доктора, но Замфиръ на отрѣзъ отказался призвать доктора.

„Доктора!—скрикнув він, а згасли очі його блиснули зловіщимъ вогнем.— Ніколи в світі! О, вже доволі маю тих докторів, доволі!“

Батюшка предупреждаетъ, что Маріора можетъ умереть и уходитъ; уходятъ и бабы.

„Чужі поросходились. В хаті лишився тільки Замфір з дітьми. Діти повилазили з кутків, прилипили до материної постелі. Замфір теж наблизився до хворої, пригорнув до себе дітей і схиливши на груди голову, довго так стояв, мовчазний, та замислений, як жива статуя безмірного смутку“. (382).

Этимъ немногими словами заставляеть насъ авторъ почувствовать всю безмѣрную тяжесть великаго, безмолвнаго горя. И

какъ слова и дѣйствія человѣка, постигнутого такимъ горемъ, такъ и слова автора, пишущаго о немъ, полны трагической простоты.

Вторые персонажи разсказа старикъ, Мошъ-Дима и другіе,—вырисованы авторомъ со свойственной ему рельефностью.

Какъ художникъ, желая придать какому-либо предмету округленія формы, ставить свѣтлый бликъ на выдающейся точкѣ, затушевывая остальные части его, такъ и Коцюбинскій выдвигаетъ передъ нами самую типичную, существенную черту человѣка или мѣстности, оставляя въ тѣни менѣе важныя, и тѣмъ придаетъ изображаемымъ имъ предметамъ удивительную рельефность. Всѣ дѣйствующія лица его—живые люди. Мы ихъ видимъ, слышимъ, и мало того, что мы ихъ видимъ на страницахъ произведенія автора, мы ихъ видимъ дальше, за этими строками, мы съ увѣренностью можемъ сказать, какъ поступилъ-бы любой изъ нихъ при извѣстныхъ столкновеніяхъ съ жизнью. Для ознакомленія насъ съ каждымъ изъ нихъ, авторъ не тратитъ много словъ. Впавшему въ дѣтство, безумному старiku Мошъ-Димѣ, отцу Замфиря, онъ посвящаетъ всего нѣсколько строкъ.

„Ви не їсте, Мош-Діма, раптомъ звернулась вона (Маріора) до сивого, ажъ білого діда, чоловікового батька, що сидів за столом, неспритомно осміхаючись сивими, мутними очима.

— „Ні, спасибі—я наївся,—тихо одновів Мош-Діма, піднімаючи з долівки перекинутого глечика“. (322).

Нѣсколько разъ появляется бѣдный Мошъ-Дима въ разсказѣ, и каждый разъ авторъ жертвуетъ для обрисовки его двѣ—три черточки, но эти черты такъ тонки, и вмѣстѣ съ тѣмъ такъ художественны, что жалкій образъ впавшаго въ дѣтство старика встаетъ какъ живой передъ нашими глазами.

Достигается это, конечно, тѣмъ, что въ описаніяхъ автора нѣтъ ни одного лишняго слова, а всѣ признаки, отмѣчаемые имъ, относятся къ числу самыхъ типичныхъ, самыхъ существенныхъ.

При знакомствѣ нашимъ съ Мошъ-Димой мы узнаемъ только, что онъ сѣдъ, какъ лунь, и что во время шумной сцены онъ продолжаетъ равнодушно сидѣть, безсознательно улыбаясь выпуклыми, мутными глазами. И вотъ именно это безучастное отношеніе къ окружающему, безсознательная улыбка и глаза, выпуклыя и мутныя, мутныя потому, что они не освѣщены никакой мыслью, рисуютъ намъ образъ сгорбленнаго, безпомощнаго старика.

Слѣдующая деталь, тихій голосъ и самый отвѣтъ старика окончательно дополняютъ его обликъ.

Авторъ говоритъ, что на вопросъ Маріоры, есть-ли онъ еще,—старикъ тихо отвѣтилъ: „ні, спасибі, я наївся“.

Если-бы авторъ написалъ эту фразу, предположимъ, такъ: „ні, спасибі, я вже більше не хочу їсти,“ відповів Мон-Діма,“—впечатлѣніе было-бы уже далеко не то.

Почему?

Потому что прежде всего авторъ вкладываетъ въ уста старика стереотипную, шаблонную фразу, казими, очевидно, только и могъ уже говорить Монъ-Діма, и тутъ-же добавляетъ: „тихо відповів Мон-Діма“; такимъ образомъ, онъ сразу даетъ намъ понятіе и объ угасшемъ, беззвучномъ голосѣ, такъ дополняющемъ весь образъ пережившаго себя старика.

Что Монъ-Діма уже потерялъ способность говорить и въ умѣ его остались только затверженныя съ дѣтства, шаблонныя фразы, видно изъ всего слѣдующаго разсказа. Понятія объ ужасныхъ событіяхъ—гибели виноградаря и смерти Маріоры—очевидно, проникли наконецъ и въ слабый мозгъ Монъ-Димы: Тиховичъ, виновникъ всѣхъ бѣдъ Замфиры, проѣзжая мимо его двора, встрѣтился взглядомъ съ сумасшедшимъ старикомъ.

„Тихій, лагідний, мов дитина, ді док, на цей раз не осміхався,—говорить авторъ. Втопивши в Тиховича нові гніву та ненависті очі, Мон-Діма підняв до гори кулак і потряс ним на здегін Тиховичеві“.

Даже въ такую минуту—старикъ не могъ добыть въ своемъ бѣдномъ мозгу ни мысли, ни слова для выраженія своего чувства; ему остались доступны только знаки стихійнаго гнѣва, чувства знакомаго и животнымъ, и малолѣтнимъ дѣтямъ.

Не смотря, однако, на глубину содержания, на художественность и теплоту изложенія, въ повѣсти есть и крупныя недостатки.

Всякое литературное произведеніе, какъ и произведеніе художественное, подчиняется законамъ перспективныя фигуры, сцены, мысли, имѣющія въ повѣсти второстепенное значеніе, не могутъ быть поставлены на первый планъ безъ нарушенія художественной цѣльности впечатлѣнія, и наоборотъ.

Казалось-бы на первый взглядъ, всякое поэтическое произведеніе просто выливается изъ души поэта, а между тѣмъ оно создается по строгимъ законамъ логики. Авторъ, быть можетъ, и самъ не даетъ себѣ отчета въ строгой обдуманности своей ра-

боты, но этот процесс обдумыванія, взвѣшиванія всегда предшествуетъ той части процесса творчества, при помощи которой художникъ переноситъ во внѣшній міръ уже созрѣвшее въ его душѣ произведеніе.

Въ истинно-художественномъ произведеніи не можетъ быть ни одного лишняго слова, ни одна черта не должна противорѣчить исходному положенію; здѣсь все, всякая кажущаяся мелочь имѣетъ свое значеніе, такъ какъ художникъ не имѣетъ права отвлекать безнаказанно вниманіе читателей. Если авторъ описываетъ намъ лицъ, окружающихъ героя,—онъ дѣлаетъ это для того, чтобы познакомить насъ со средой, въ которой выросъ герой; если онъ описываетъ картины природы, окружающей героя,—онъ знакомитъ насъ съ впечатлѣніями, подъ вліяніемъ которыхъ складывалась его душа: жесты, движенія—даютъ намъ болѣе яркое понятіе о чувствахъ дѣйствующихъ лицъ; сама интрига, т. е. подборъ событій, окружающихъ героя навязывается авторомъ какъ разъ въ такомъ порядкѣ, чтобы герой, могъ наилучшимъ образомъ проявить въ нихъ свой характеръ; слогъ, ритмъ и тембръ рѣчи также примѣняются авторомъ для дополненія цѣльности художественнаго впечатлѣнія,—словомъ, все стремится здѣсь къ одному центру.

Эта сконцентрированность и законмѣрность всѣхъ частей ведетъ къ тому, что главная, существенная идея произведенія выступаетъ такъ рельефно изъ ткани разсказа, какъ главная фигура изъ хорошо нарисованной картины. А такъ какъ художественное литературное произведеніе не только возбуждаетъ въ насъ рядъ идей, но даетъ намъ зрительныя, слуховыя и другія впечатлѣнія, то сконцентрированность, а вмѣстѣ съ тѣмъ и многозвучность впечатлѣній подчиняетъ насъ вполнѣ замыслу автора и заставляетъ переживать созданныя имъ произведенія.

Непосредственнымъ воздѣйствіемъ на мысль и чувства читателя и отличается истинно-художественное произведеніе отъ произведеній тенденціозныхъ.

Въ данной повѣсти Коцюбинскаго нѣтъ перспективы.

Она уподобляется китайской картинѣ, въ которой предметы, стоящіе на второмъ и на третьемъ планѣ, имѣютъ такой-же размѣръ, какъ и предметы, расположенные на первомъ планѣ.

Главная, существенная часть повѣсти Коцюбинскаго состоитъ въ рѣшеніи принципиальнаго вопроса: имѣетъ-ли право общество приносить въ жертву одного ради общаго блага?

Какъ суровый мѣсь, врѣзывающійся въ многоструйное, лазурное небо, выступаетъ онъ изъ нестрой, подвижной ткани разсказа.

И вдругъ рядомъ съ такимъ большимъ, глубокимъ вопросомъ, имѣющимъ вѣчное, общечеловѣческое значеніе, Коцюбинскій ставитъ и слѣдующій вопросъ, яко-бы въ равной мѣрѣ волнующій Тиховича: можетъ-ли его дѣятельность, т. е. уничтоженіе филоксеры, дѣятельность недостаточно организованная, спорадическая—принести существенную пользу?

Такое смѣшеніе главного съ второстепеннымъ, несвязаннымъ причинной связью производить большую путаницу, нарушается гармонія прекрасно задуманного произведенія и суживаетъ его смыслъ. Замфира *насильственно* приноситъ въ жертву,—слѣдовательно дать-ли эта жертва благотворный результатъ или нѣтъ,—для него, для Замфиры—безразлично. Съ другой стороны, если-бы борьба съ филоксерой и велась самымъ строго-раціональнымъ способомъ—это ничуть не уяснило-бы рѣшеніе заданнаго Коцюбинскимъ вопроса. Конечно, если люди, приносимые насильственно въ жертву, гибнутъ, да еще и напрасно: то это обстоятельство еще больше усиливаетъ возмущеніе въ душѣ посторонняго наблюдателя. Такая мысль могла-бы составить тему для отдѣльнаго произведенія, но здѣсь она только затемняетъ смыслъ, только отягчаетъ произведеніе, какъ излишняя и ненужная надстройка къ стройному архитектурному произведенію.

„Тай вияєни-жъ такому молдуванові, темному, неосвѣченому, говорить Тиховичъ своимъ спутникамъ, що фільоксера, гої страшний шкідникъ винограду, може з часомъ знищити всі виноградники, хоч тепер невидко ще руйнуючої сили того маленького, а сильного ворога. Він не піїме віри. Вияєни господареві, у якого зрубано виноградник, що це зроблено для загального добра, для забезпеки сусідніх виноградників від зарази! Чи-ж він потішиться таким поясненнямъ?“

И тутъ-же рядомъ мысль Тиховича дѣлаетъ крутой поворотъ.

„Або обіцяй другим, що ми не пустимо на їх садки фільоксери, коли від самого початку існування комесії аж досі не було ще прикладу, щобъ удалося намъ цілкомъ очистити від фільоксери виноградники в якому небудь селі“. (341).

Въ такомъ случаѣ въ чемъ-же дѣло? Въ томъ-ли, что общество не имѣетъ нравственнаго права приносить въ жертву одного ради общаго блага, или въ томъ, что общество не имѣ-

сть права приносити своїх членів въ жертву тільки тоді, коли гибель ихъ не доставить должного блага.

Первый принципіальний вопросъ уничтожаєть всѣ постѣдуючія разсужденія. Если человекъ имѣєть право уничтожати себѣ подобныхъ, то естественно болѣе разумный будетъ стараться извлечь изъ своего поступка наиболѣе выгоды. Если-же оного права не имѣєть, то нечего и разсуждать о томъ, принесла-ли гибель такого-то несчастливца существенную пользу или нѣтъ?

Такая-же пугающа продолжается и дальше.

„Я не нехтую боротьби з філоксерою, а тільки внаслідокъ причини ворожнечі молдуван,—продовжаєть дальше Тиховичъ. Я вірю, що не пізно боротися з ворогом винограду, що ми змогли-б локалізувати його, здушити, знищити і такимъ робомъ обрятувати бессарабські виноградники. Намъ тільки потрібні сили і кошти, щобъ була змога обдивитися зразу цілу Бессарабію і такимъ побитомъ злусувати собі великість лиха, з якимъ провадимо боротьбу“. (342).

Итакъ, принципіальний вопросъ рѣшенъ Тиховичемъ въ утвердительномъ смыслѣ! Все дѣло сводится только къ улучшенію техническихъ пріемовъ борьбы съ филлоксерою.

Но нѣтъ.

Истинное горе неповинно гибнущихъ людей сильно поколебало увѣренность Тиховича въ справедливости своей миссіи.

„Він дуже добре знає, що в ліхові, яке скоїлось для Замфрової родини, нема його Тиховичевої вини, а про те йому докучає таке почуття, як-би він от... скривдив кого, або що вправ... (366).

„В шнітню сирій лозини вчувалась йому скарга хазяїв, які гратили в огні не тільки хліб щоденний, а щось більше, чого не можна а ні зм'ирити, а ні купити за гроши. В чорному димі, що здіймався до неба, як дим офіри, вижались йому—довголітня теперъ змарнована праця, ряд важкихъ голоднихъ днівъ в будучині, безсонні ночі, втрачені нації... (367).

„Неспокійно спалося Тиховичеві тої ночі. Уві сні верзлася йому всячина. То здавалося йому, що він самъ рубає величезною сокирою по три купи заразъ, то що робітники, замість лоз, покидали на вогонь Замфровихъ дітей... (369).

Отъ старается успокоить себя.

„За віщо, за віщо я мушу терпіти стільки прикростей? Чи-ж я хотівъ від нихъ хлібъ, чи-ж я не рятую вранті своєю

працею більшої від такої неволі, яка стріла оного божевільного діда.

І лікар, — думав він, — рятуючи мусить часом відтяти ноги пацієнтові, зробити його на віки калікою. А він це робить, бо мусить робити, бо вчинок своїм рятує життя людини. Не місто на сантіментальні розміркування там, де треба рятунку... Ні не те, не те! працює долі думка... На лікаря за рятунок ніхто не ремствуватиме, ніхто камінем не кине, а тут! (371).

От і тепер для того проблематичного, загального добра він силоміць, поперед немняучого, правда, для Замфіра ліха, скривдив цілу родину, став для неї ворогом. Що-ж потішить його тепер, що стане надгородою за пережиті прикρόсті, коли сила фактів невблаганно знищить віру в *користність праці, в конечність офіру?*

Опять смішнюються два вопроса. Н эти разсужденія о „користності“ подобной праці, поміщаємыя авторомъ рядомъ съ такимъ болынымъ, серьезнымъ вопросомъ, до нельзя возмущають душу!

„Коли-б хоч певність, що така офіра потрібна для загального добра, що робить справді позитичне діло, а не зайву жорстокість. Ба коли-б певність!

Значить, если-бы Тиховичъ былъ увѣренъ въ пользѣ своей дѣятельности, то вполне примирился-бы съ гибелью несчастнаго Замфіра?

И опять несносныя разсужденія о способахъ борьбы съ филлоксерой.

„Тихович вірив у можливість боротьби з ворогом винограду, а ця віря додавала йому більших сил. Але час минав, роки йшли, — і кожний рік щось обцінував з тої віри, з того запалу. Філюксер, не вважючи на боротьбу з нею, з кожним роком займала все більшу й більшу простору. Підсумовуючи результати діяльності комісії за кілька літ, Тихович побачив, що комісія не змогла зльокалізувати філюксер, не цусити її за межу зрієних уже комісій філюксерних вогнищ. Мало на тому, комісії не вдалося навіть викоренити цілком філюксеру на тих вогнищах“ и т.д.

Словомъ, въ концѣ концовъ поверхностный читатель можетъ и не рѣшить, къ чему сводится смыслъ разсказа: къ тому-ли, что общество не имѣетъ права приносить въ жертву общему благу единичныхъ личностей, или къ тому, что борьба съ фильо-

ксерой еще плохо организована въ Россіи? Разсказъ говорить болѣе чѣмъ задумалъ писатель.

Второй недостатокъ разсказа относится къ тому же нарушенію цѣльности впечатлѣнія.

Вопросъ, поднятый Коцюбинскимъ въ повѣсти „для загальнаго добра“, относится къ числу тѣхъ изначальныхъ вопросовъ, о которыхъ мы говорили выше. Какъ на пласты первобытнаго гранита не имѣютъ вліянія наносные слои верхнихъ покрововъ земли, такъ и на рѣшеніе подобнаго вопроса не имѣетъ вліянія та или иная обстановка современной жизни. Въ какую бы культурную страну ни перенесли мы дѣйствіе разсказа, — перемѣна мѣста дѣйствія не имѣла-бы вліянія на рѣшеніе этого вопроса. Такимъ образомъ, все эти этнографическія подробности, все эти „массы“, „мамалыги“, „окруцы“, „мѣдные обручи, обвивающіе руки Маріоры“ — не способствуютъ ничуть художественной цѣльности впечатлѣнія, даже болѣе, они только напрасно отвлекаютъ вниманіе читателей.

Желая изучить строеніе скелета животнаго, ученый удаляетъ его верхніе покровы-кожу, мускулы, кровь, — такъ и поэтъ-художникъ, желая углубиться въ рѣшеніе какого-либо изначальнаго вопроса, не рожденнаго тѣми или иными вышшими условіями жизни, переноситъ дѣйствіе своего разсказа или въ міръ глубоко-прошедшій, или въ міръ символовъ. Дѣлается это для того, что-бы устранить изъ разсказа все лишнее, отвлекающее вниманіе читателя отъ рѣшенія главнаго вопроса. Если мы называемъ въ своемъ разсказѣ или драмѣ героя — просто „король“, не относя его точно къ какой-либо исторической эпохѣ, какъ это дѣлается по большей части у Шекспира, у Метерлинка и у др., то мы не обязаны посвящать цѣлыя страницы характеристикѣ окружающей его бытовой обстановки: — если-же мы захотимъ сдѣлать своего героя королемъ Вильгельмомъ II, тогда мы обязаны очертить и личность его, соответствующую историческимъ даннымъ, и характеръ придворной жизни его двора; мы должны ввести въ разсказъ тысячу подробностей, связанныхъ съ этой личностью и вовсе не связанныхъ съ основной темой произведенія. Все это дѣлается въ ущербъ психологичекому анализу. То-же относится и къ какой-бы то ни было личности, взятой изъ современной жизни: разъ мы затрагиваемъ современную жизнь, она должна жить передъ нами со всѣми тысячами мелкихъ подробностей, придающихъ ей истинную живость. Еще болѣе подробностей должны мы ввести въ разсказъ, если беремся описывать исключительную

народную среду, въ данномъ случаѣ молдаванскую деревню, мало знакомую большинству читателей. Фонъ, который въ подобныхъ произведеніяхъ долженъ только отбывать рисунокъ, — будетъ затемнять его. Изъ сказаннаго нами выше, конечно, не слѣдуетъ, что художникъ, проникнувшійся глубокимъ, изначальнымъ вопросомъ, долженъ стереть со своей палитры всѣ темныя краски жизни и ограничиться одной сѣней: что онъ долженъ рисовать не картину, а только контуры людей и предметов. Нѣтъ, человѣкъ долженъ всегда оставаться и въ художественномъ произведеніи теплымъ, живымъ человѣкомъ, будетъ-ли онъ перенесенъ въ прошедшій, историческій или символическій міръ, — надо только избѣгать всего лишняго, связаннаго съ исключительнымъ положеніемъ героевъ, или съ преходящими внѣшними условіями жизни.

Какъ лишнія этнографическія подробности, такъ-же мѣшаютъ и несвязанныя съ дѣйствіемъ разсказа вводныя лица.

Старикъ Мошъ-Дима, существо вполне пассивное, не принимающее никакого участія въ теченіи событій и почти не отражающее ихъ — связанъ однако органически съ сущностью разсказа: онъ является яркимъ аксесуаромъ картины трагической гибели Замфира. Но господинъ Рудыкъ, не причастный ни духомъ, ни тѣломъ къ разрастающимся событіямъ, также излишекъ, какъ излишни и старшина, и писарь, не реагирующіе вовсе на вѣдряющееся въ ихъ среду бѣдствіе.

Въ виду всего вышесказаннаго разсказу, не достаетъ должной сконцентрированности: но не смотря на этотъ значительный недостатокъ, разсказъ все таки остается глубоко задуманнымъ и сильно написаннымъ произведеніемъ.

IX.

Приступая къ разбору разсказа Коцюбинскаго *Fata Morgana*, мы невольно ощущаемъ тотъ трепетъ, который овладѣваетъ человѣкомъ, приближающимся къ истинно-прекрасному произведенію искусства. Всѣ достоинства произведеній Коцюбинскаго: одушевленный, какъ музыка проникающій въ глубину сердца стиль, живость типовъ и образовъ, глубина замысла и главное — задумчивая любовь къ человѣку — все соединилось въ этомъ разсказѣ, какъ въ фокусъ и сдѣлало его лучшимъ изъ произведеній Коцюбинскаго.

Но этого мало.—оно по справедливости поставило его въ ряды тѣхъ произведеній слова, которыя будутъ всегда будить въ сердцахъ человѣческомъ лучшія чувства состраданія и любви.

Пройдутъ года—и земельный вопросъ потеряетъ свою остроту, но несбывшіяся иллюзіи будутъ всегда томить и великія, и малыя сердца. И гдѣ-бы ни жили люди—во всякой широтѣ и долготѣ,—разсказъ Коцюбинскаго найдетъ теплый откликъ, и сердце читателя сожмется съ болью, слушая мечты его героевъ, жалкія и безъизнечныя, какъ улыбка нищенки, просищей на хлѣбъ.

Замыселъ разсказа, какъ всегда въ лучшихъ произведеніяхъ Коцюбинскаго, не изобилуетъ необычностью столкновений. Все здѣсь такъ просто и обыденно, такъ сѣро и такъ безконечно грустно, какъ оно и бываетъ въ дѣйствительной жизни.

Безземельный крестьянинъ—Андрей Воликъ—проживаетъ въ деревнѣ со своей женой Маланкой и дочерью Гафіейкой. Они тяжело бѣдствуютъ. Во время оно онъ служилъ на сахарномъ заводѣ и этимъ содержалъ свою семью. Но сахарный заводъ заброшенъ, земли нѣтъ—заработать негдѣ, неходъ одинъ только—напиться въ работники; но Андрей старъ, онъ уже вымоталъ всю свою силу на панской работѣ; онъ уже не въ состояніи нести тяжелого труда. Но онъ и не лежебокъ: какъ можетъ, онъ все таки трудится—то носить почту, то ловить рыбу, и все ждетъ, все мечтаетъ о томъ, что пустятъ опять въ ходъ „Сахарню“, и онъ снова будетъ зарабатывать тринадцать рублей въ мѣсяць, снова будетъ жить какъ хозяинъ и будетъ пить въ праздники холодное пиво, холодное и чистое, какъ золото!

Маланка, жена Андрея, и по своей вѣншиности, и по своему характеру—полная противоположность мужу: маленькая, сухая, истомленная также тяжелой панской работой, она все еще полна энергіи, она горитъ жаждой труда. Ее терзаетъ неудовлетворенный инстинктъ земледѣльца. О, какъ она жаждетъ этой работы, какъ любитъ она святую, черную землю! Последнія силы свои съ радостью положила-бы она на то, чтобы обрабатывать ее, ходить подлѣ нея, хоть не для себя, а для своей единственной дочери. Пусть пропадетъ ея жизнь, но пусть же удастся хоть жизнь ея дочери, чтобы ей, Гафійкѣ, не довелось растратить своихъ молодыхъ лѣтъ „въ паймахъ“, чтобы зажила она хозяйкой, какъ живутъ же другіе.

Вотъ дѣй въ чемъ единственное желаніе Маланки. Она съ радостью проститъ людямъ свою безрадостную, несчастную жизнь, но дайте жить ея ребенку, только ему.

А земли нѣтъ! И нѣтъ ни малѣйшей надежды пріобрѣсти ее. Жители „халупки“ едва борются съ голодомъ. Но жить вѣдь хочется и червяку, ползающему въ землѣ. Безъ земли для Маланки нѣтъ жизни:—она совершенно не приспособлена ни къ какому другому труду. И вотъ голодъ, и жажда счастья для своего ребенка, и неудовлетворенный инстинктъ земледѣльца порождаютъ въ головѣ несчастной женщины, такой суровой, трудолюбивой, серьезной, ягучій миражъ: землю дадутъ, должны дать! Не могутъ-же погибать люди безъ земли!

Такъ живутъ бокъ о бокъ эти супруги, снѣдаемые своими безплодными мечтами.

Маланка ненавидитъ фабричную работу, потому что ясно видитъ всю безпочвенность мечтаній Андрея: она хочетъ принудить его къ тяжелой работѣ, но Андрей уже физически неспособенъ къ ней. Не смотря на всю свою склонность къ мечтамъ, онъ, съ своей стороны, ясно видитъ всю несбыточность сказочныхъ фантазій Маланки: онъ знаетъ, что земли не откуда ждать, что никто не дастъ ее имъ.

Взаимно каждый изъ нихъ ненавидитъ мечты другого, сознавая ихъ безплодность, и каждый изъ нихъ съ надеждой отчаянія раздуваетъ и разогрѣваетъ собственные мечты. При всякомъ удобномъ случаѣ, они съ какимъ-то зудящимъ злорадствомъ готовы бросить одинъ другому злобныя насмѣшки надъ несбыточностью мечтаній каждаго изъ нихъ. Голодъ и отчаяніе превращаютъ этихъ людей въ остервенѣвшихся звѣрей. Но и въ ихъ безрадостной жизни есть одна свѣтлая точка,—ихъ донечка Гафійка. Всю гордость свою, все несбывшіяся мечты своей жизни переложили они въ это единственное дитя и страстно ждуть ея счастья.

Но голодъ приближается... ни фабрики, ни земли...

Хома Гудзь, панскій пастухъ, нѣсколько разъ предлагаетъ имъ нанять дочь и тѣмъ спасти себя отъ голода, но возмущенные этимъ предложеніемъ Маланка и Андрей съ гнѣвомъ отвергаютъ его. Однако время идетъ... Последняя тайная надежда Маланки отдать Гафійку за хозяйскаго сына замужъ—рушится: Марка, передового парубка, котораго тайно любитъ Гафійка, арестуютъ.

Голодъ уже вливается снѣжными пальцами въ этихъ обезпеченныхъ людей. Что будетъ дальше,—авторъ не говоритъ, но по всему видно, что Гафійка пойдетъ въ наѣмы и понесетъ ту горькую, безнадежную участь, отъ которой такъ страстно стремилась уберечь ее бѣдная мать!

Вся повість написана съ такою глибокою любовью, такая рѣдко когда воодушевляеть человѣческое слово. Какъ безконечно жалки эти сборы Маланкою зеренъ и сѣмянъ, яко-бы для будущаго хозяйства, словно мечты о радости, о жизни большого, обреченнаго на смерть. Какой горькой проціей звучить все сие на возвращенія съ живыхъ подумертвыхъ отъ усталости Маланки и Гафійки.

Не все-жъ горе, бывали і радости! —говорить авторъ (23). Після довгого літнього дня, коли сонце сідає, а роспечена земля новолі скидає з себе золоті шати, коли на бліде, втомлене днемъ небо з'являються крадькома, несміливо зорі, въ останньому промінні сонця справляє гринца мушва, а дивно м'якко золоторежеве повітря приймає оддаль бузкові тони і робить простори ще глибшими, ще ширшими,—Маланка з Гафійкою ідуть курною дорогою і хоч мають утомлене тіло, але разом і приємне почуття скінченного дня. Вони несуть до дому сичене як і земля тіло, а в складкахъ одѣжи нахонди стиглого колоса. Не розмовляють. Ідуть мовчки, помахуючи серпами“.

Они устали до потери сознанія. Измученная Маланка варить ужины и ежеминутно засыпаетъ, стоя на вогахъ. Наконецъ, окончена и эта работа.

„Тожки треба пошала-а-а... помити. Такі поги важки, мов у чоботях... а голова-ж, голова... ледве на в'язах, сдержись... Ну... прешіт... На присьбі краще. Ти спишь, Гафійко? Подушкку взяла-б... ну спи так дитино, коли заснула. Ой, кісточки-ж мої, кісточки болючі. Ой мої рученьки, ніжечки мої... Іже еси на небесі... хліб наш насущний... А-а-а! Зорі дивляться з неба... жаби крикають до сону. Блакитна баня спускається все нижче і нижче... Налигає на тіло, гнітить повікі. Так солодко, спокійно... Не встав-би на суд страшний, не звівся-б і до долі... А небо все нижче, тай нижче... нестить, обіймає... Зорі доскочуть, немов цілують... Душа роспустилась в блакиті, тіло прилігло до присьби і таке, як віск на вогні... Нема нічого... небуття... повне небуття!

Хиба-ж не радости! (25).

Какъ жалки эти приготовленія къ приходу воображаемыхъ сватовъ, это тоскливое, напряженное ожиданіе въ бѣдной, безмолвной хатѣ... И эта злоба, и тайная зависть матери ко всѣмъ дѣвушкамъ, нашедшимъ свою долю... Какъ больно отдаются въ сердца читателя послѣднія, разбивающіяся мечты Маланкины о Гафійкиномъ замужествѣ.

Бѣдную, безземельную Гафійку никто не торопится брать.

„Нудна тривога, мов дерево з насіння, росла в Малапчійській душі“ (29).

Но она все еще ждала и недоумывала, почему никто не сватаетъ ей славную, работающую, красивую дочь? Иногда она раздраженно набрасывается на Гафійку, считая ее виновницею этого несчастія.

„Але, помітивши сльози в Гафійчиних очах, вона замовкла, жаль сповняв її серце і видівав довгим зітханням... Вона вже знала, яка доля чекала її дитину. Доведеться їй тонтати материну стежку... Ой доведеться!

З пошкорою, обваженою чорними думами головою вона прислухалася до останніх згуків затихаючої в селі весільної музики, з якими гаснули її останні надії, останні сподівання“...

Какимъ холодомъ вѣетъ отъ страшной сцены голода, когда истомленный голодовкой Андрей варитъ для себя громаднago липа, вмѣсто того, чтобы продать его панамъ и, склонивши надъ котелкомъ красное лице, съ широко раздувающимися ноздрями, съ животной жадностью втягиваетъ въ себя запахъ горячей пищи!

Въ послѣднихъ заключительныхъ строкахъ разсказа, авторъ подымается до высочайшаго лиризма, рѣчь его приобретаетъ силу музыки и уже одними созвучіями своими, тихими, замирающими, приводитъ насъ въ глубоко-грустное настроеніе, а слова западаютъ въ сердце, какъ капли слезъ!...

„Тьмяно в халупці. Цідять морок маленькі вікна, хмуряться вохкі кутки, гнітять низька стеля і плаче закурене серце. З цім безконечним рухом, з цім безушним спаданням дрібних крапель пливають і згадки. Як краплі ці,—упали і загинули в болоті дні життя, молоді сили, молоді надії. Все пішло на других, на сильвінних, на счастливійних, немов так і треба...

Немов так і треба!.

Всѣ сцены и діалоги разсказа написаны съ тѣмъ-же чувствомъ и съ той-же силой, и чѣмъ грубѣе сцена, тѣмъ больше она отзывается въ сердцѣ читателя, потому что дѣйствующіи лица разсказа такъ вѣрны себѣ, такъ правдивы, что за ихъ образами читателю чутся живое страданіе, доведенное до этой злобы людей. Авторъ сумѣлъ проникнуть въ самую суть духовнаго міра этихъ людей, и они, по первому взгляду такіе грубые, отталкивающіе, стали такъ близки, такъ понятны и такъ дороги намъ.

Остановимся хотя-бы на Гудзь. Кто это такой? Грубое, пьяное, изстуженное существо! Его жажеть только дикое, казалось-бы вполне бессмысленное, желаніе всеобщаго уничтоженія. Типъ своеобразнаго анархиста. А между тѣмъ, когда мы вслушиваемся въ его озлобленныя рѣчи и представимъ себѣ всю его жизнь, мы поймемъ, что другимъ Гудзь и не могъ сдѣлаться, что его злобу взростила въ немъ его жизнь, и въ душѣ встаетъ озлобленіе не противъ Гудзы, а противъ тѣхъ формъ жизни, которыя обуславливаютъ подобныя явленія, которыя отымають у человѣка не только здоровье, силу, радость, но и способность смотрѣть на міръ разумными глазами, чувствовать въ своей душѣ хотя-бы примиренную печаль.

Почти тоже можно сказать и объ Андрѣ.

Разсматривая его дѣятельность объективно, что можемъ мы сказать о немъ? Пѣшій, пустой человѣкъ, вмѣсто того, чтобы паянаться въ экономію, онъ занимается безплодными мечтаніями о фабричной работѣ, да о стаканѣ холоднаго пива и пробавляется лишь охотой, да рыбной ловлей. Но когда мы познакомимся съ Андреемъ, мы видимъ, что и его винить не за что: онъ вѣдь много отработалъ на своемъ вѣку! Тяжелая работа на чужомъ полѣ уже выдавила изъ него всѣ лучшіе соки. Конечно, Андрей—еще недрихлый старецъ, и благоразумнѣе было-бы вмѣсто безплодныхъ мечтаній проявить больше энергій и такимъ образомъ охранить отъ голода и себя, и свою семью. Но въ томъ-то и горе, что человѣку отнущено природой лишь нѣкоторое количество энергій, больше котораго онъ не можетъ добыть изъ себя. Можно путемъ упражненія развить въ себѣ тѣ или иные душевныя силы, но измѣнить темпераментъ трудно, если и не вполне невозможно, такъ какъ темпераментъ человѣка зависитъ отъ глубокихъ физиологическихъ причинъ.

Эти несчастія, которыя человѣкъ съ самаго дня своего рожденія носитъ самъ въ себѣ, подобно древне-греческому року, составляютъ истинную трагедію жизни.

Маланка—антитеза Андрею. Въ ея маленькомъ, сухомъ тѣлѣ заложена неисчерпаемая сила энергій, она готова трудиться до полного изнеможенія, но ей не къ чему приложить своихъ силъ: она способна только къ крестьянскому земледѣльческому труду. Безъ сомнѣнія Маланка согласилась-бы взять и всякую иную работу, чтобы защитить свою донечку отъ голода,—но иной работы она не знаетъ. Гдѣ искать ее? Куда идти?

Жизнь создала для нея эту трагедію. Но почему благоразумную Маланку приводить въ смертельный ужасъ — она мыслит о возможности отдать Гафійку „в пайми“? Дѣвушка не терпѣла-бы по крайней мѣрѣ голода, заработала-бы что-нибудь... Все это такъ, но Маланка чувствуетъ, что, вступивъ на эту дорожку, дочь ея уже обречетъ себя навсегда на безпріютную холодную жизнь. Она ужъ не дожидется никогда своего теплаго уголка, она уже не выйдетъ замужъ за „хозяйского сына“, — а въ этомъ, по мнѣнію Маланки, единственное и послѣднее спасеніе.

И вотъ отчаяніе, безнадежное будущее порождаютъ въ душѣ ея страстныя, жгучія, неутѣшныя мечты о землѣ, какъ порождастъ жгучая жажда видѣнія воды у палимыхъ зноемъ путниковъ странной пустыни.

Къ упомянутымъ выше достоинствамъ творчества Коцюбинскаго надо прибавить еще одно, — соблюденіе художественной мѣры. Ни при изображеніи положительныхъ, ни при изображеніи отрицательныхъ типовъ, Коцюбинскій не переступаетъ границъ жизненной правды. Хотя-бы изображаемое лицо являлось носителемъ излюбленныхъ идей автора, — онъ не станетъ ступать для него свѣтлыхъ красокъ, онъ рисуетъ его такимъ, какимъ оно можетъ быть въ жизни.

Въ данномъ случаѣ это сказывается въ изображеніи Гафійки. Гафійка свѣтлый типъ деревенской дѣвушки. Она любитъ Марка, который судя по недосказаннымъ рѣчамъ дѣйствующихъ лицъ, является пропагандаторомъ и борцемъ за свободу: она любитъ его и его идеи, но схватываетъ она ихъ по столько, насколько можетъ ихъ воспринять ее неразвитой мозгъ. Когда отецъ обрушивается на Марка за его свободолобивыя мысли, Гафійка не можетъ защитить его. Какъ покорное цытя, она, конечно, не смѣетъ и возражать отцу, да если-бы осмѣлилась, то, пожалуй, не многое сумѣла-бы она и сказать отцу.

Въ граціозной сценкѣ Гафійки съ пернатыми собесѣдниками высказывается вся дѣвушка. Марко въ глазахъ ея — воплощенный идеалъ: онъ уменъ, онъ смѣлъ какъ орелъ, онъ добра хочетъ людямъ, онъ любитъ всехъ. Она передаетъ курамъ то, что уразумѣла изъ рѣчей Марка, и такимъ естественнымъ простымъ языкомъ. Никакихъ высокопарныхъ тирадъ въ здѣсь, ни въ сценѣ съ отцомъ, ни тогда даже, когда Гафійка видитъ, какъ арестуютъ Марка. Какъ робкая травка тишится на встрѣчу солнцу, такъ восторженулася и душа Гафійки и потянулася къ лучшей, свѣтлой жизни, но все это только и осталось мечтой. Арес-

стовали Марка. Горе Гафійки было глубоко. Она никому не сказала ни слова, только бѣднѣла, чернѣла... и покорно исполняла всѣ требованія матери...

И хотя Гафійка въ своей рѣчи, обращенной къ курамъ и говорить, что ни за что не выйдетъ ни за кого другого замужъ, но читатель не увѣренъ въ томъ, что слезы и требованія матери не были-бы исполнены Гафійкой. Бѣдное, доброе дитя остается естественнымъ во всѣхъ проявленіяхъ своей жизни. Да и что могла-бы сдѣлать Гафійка безъ Марка. Какъ хмѣль, вьющійся вверхъ только по тычинкѣ, Гафійка должна еще имѣть крѣпкую опору, безъ нея она еще не можетъ бороться съ жизнью.

Разсматривая вышеприведенныя произведенія Коцюбинскаго, мы старались показать, что авторъ ихъ глубоко проникаетъ въ психологію изображаемыхъ имъ лицъ, что ему свойственъ не только фізіологическій, но и психологическій методъ. Фізіологическій методъ, если можно такъ выразиться, чрезвычайно краснорѣчивъ и удобенъ для сообщенія читателю чувствъ и глубокихъ потрясеній героевъ, но онъ не можетъ передать намъ всѣхъ развитій зарождающихся мыслей и чувствъ, которыя часто получаютъ начало отъ ничтожнаго толчка. Коцюбинскій тончайшимъ образомъ анализируетъ психологію своихъ героевъ. Ихъ поступки, ихъ чувства и—главное—ихъ образъ мыслей вполнѣ соответствуютъ физическимъ и психическимъ даннымъ извѣстной личности и уровню среды, въ которой живетъ и дѣйствуетъ она. Прибавивши къ этому художественную мѣру,—мы говоримъ о произведеніяхъ, отнесенныхъ нами ко второй категоріи, всегда и вездѣ соблюдаемую авторомъ, —мы поймемъ, почему герои Коцюбинскаго такъ живы и такъ правдивы.

Какъ истинный талантъ, онъ никогда не опускается въ этихъ произведеніяхъ до тенденціозности, онъ только группируетъ и концентрируетъ извѣстныя явленія, разбросанныя въ жизни и часто недоступныя нашему наблюденію. Не нарушая художественной и жизненной правды, его герои говорятъ сами за себя, и безъ помощи сѹфлера будятъ въ читатель мысли и чувства, которыя пробудила въ авторѣ сама жизнь.

X.

„Въ каждомъ новомъ поэтѣ, говоритъ въ одной изъ своихъ статей Брандесъ, насъ прежде всего интересуютъ вопросы: что новаго принесъ онъ съ собой въ свѣтъ?“

Слишкомъ широкое требованіе: трудно создать что-либо новое. Да и не въ этомъ вопросъ. Но если поэтъ въ свое творчество не внеситъ ничего кромѣ изображенія жизни, хотя-бы самаго художественнаго, то онъ дѣйствительно не можетъ быть названъ истиннымъ талантомъ.

Въ пестрыхъ явленіяхъ жизни, въ шумъ убѣгающихъ дней, человѣческій разумъ ищетъ какого-то обобщенія, какой-то руководящей идеи. Талантъ не можетъ быть чуждъ этому стремленію: онъ видитъ дальнѣе и чувствуетъ глубже, чѣмъ заурядный человѣкъ. Всякая неправда жизни будитъ въ немъ глубокіе вопросы. Къ сожалѣнію, далеко не всѣ произведенія Коцюбинскаго отличаются глубиной замысла, но въ лучшихъ изъ нихъ видѣнъ слѣдъ глубокой думы.

Въ заключеніи одного изъ своихъ первыхъ разсказовъ Коцюбинскій восклицаетъ: „Чи-ж скоро дійдемо ми гармоніі і в людському життю?“ Должно-быть эта мысль не разъ обѣивала писателя.

Оглядываясь назадъ, на разсмотрѣнныя нами произведенія его, мы видимъ въ нихъ одну доминирующую идею. Картины жизни, которыя воспроизводитъ передъ нами Коцюбинскій, изображаютъ и людей, страдающихъ пассивностью, и людей, одаренныхъ якобы злой волей, которые своими поступками разбиваютъ жизнь окружающихъ; и людей тѣхъ, которые своей инертностью губятъ и свою жизнь и жизнь близкихъ имъ людей. И странное дѣло! Всѣ эти личности изображены авторомъ правдиво, во всей ихъ непривлекательной наготѣ, а между тѣмъ они не вызываютъ въ насъ осужденія. Мы не видимъ сознательной злой воли человѣка, а рядъ жизненныхъ условий, подъ вліяніемъ которыхъ складываются въ человѣкѣ тѣ или иные черты. Мы видимъ людей, заброшенныхъ въ чуждую имъ среду, обреченныхъ нести трудъ, не соответствующій ихъ психическимъ даннымъ, ожесточающей, обезцвѣчивающей душу. Мы видимъ людей, не слышавшихъ отъ самаго своего рожденія ни единого ласковаго слова, знающихъ только брань, проклятія, холодъ, голодъ, нищету... людей, измученныхъ непосильной работой. Въ самую глубину сердца этихъ бѣдныхъ людей вводитъ насъ авторъ, и мы проникаемся его мыслями: нѣтъ виновныхъ, есть только несчастные.

Несчастные, незнающіе чувства сытости и сладкаго покоя, несчастные, не знающіе ни ласки, ни любви. Но есть среди нихъ еще болѣе несчастные люди, тѣ, которые уже и не могутъ *исти-*

тань ни жалости, ни любви, которымъ недоступна даже печаль, — а знакомы лишь ненависть, зависть, злоба, — чувства, опустошающія и убивающія душу.

Самымъ яркимъ представителемъ такихъ насынковъ чело-вѣчества является у Коцюбинскаго Гудзь, стихійный анархистъ. Его неразвитой мозгъ не можетъ придумать ничего положительнаго, но существующій строй возбуждаетъ въ немъ дикую злобу, и онъ готовъ все сжечь, всехъ уничтожить, всехъ погубить!

И авторъ сумѣлъ такъ освѣтить намъ образъ озвѣрѣвшаго чело-вѣка, что не это проявленіе безсмысленной злобы, а тотъ фактъ, что Гудзь уже не *можетъ* стремиться ни къ чему иному, какъ только къ звѣрской, разрушительной работѣ, — приговываетъ наше вниманіе.

Въ томъ, что онъ уже не *можетъ* испытывать лучшихъ движеній чело-вѣческой души, заключается весь ужасъ жизни, порождающей подобныя явленія.

Съ такой чисто материнской любовью относится Коцюбинскій къ людемъ, и эта всепронзающая любовь обуславливаетъ основной тонъ настроенія его, — печальный, но примиренный. Ему чужды гнѣвъ бичующаго пророка, острый сарказмъ сатирика, пронія пессимиста. Тихая ласковая печаль витаетъ надъ каждымъ произведеніемъ его. Возьмемъ-ли мы заключеніе большаго разсказа „На віру“, или разсказа „Фата-Моргана“, или даже заключительныя строки крайне неудачнаго разсказа „По людскому“ — всюду вѣетъ та-же тихая, примиренная печаль, тотъ-же призывъ къ любви и жалости чело-вѣка къ чело-вѣку.

„Навкруги було так гарно, так радісно. У чистій і мікній, як луно коханки, блакиті, в могутній хвилі життя, що ледве виявлялось таємним трепотінням соків, в теплому й занаешному диханню весни було так багато радості, почувалась така повна гармонія... Чи-ж скоро діждемо гармонії і в людському житті? вилата надо мною думка“.

Случайные гости мертвaго міра мы не можемъ упорядочить гармонію его, но гармонія чело-вѣческой жизни зависитъ отъ насъ самихъ. *Alles Jergen lixen ist nur ain Glaixnis*. Страданіе чело-вѣка.

Откуда пришли мы? Куда идемъ? Зачѣмъ существуемъ? Въ ітѣмой безднѣ міра кто зажжетъ бѣное сердце чело-вѣка?

Этихъ вопросовъ не суждено намъ разрѣшить.

Жалкіе и одинокіе среди бездушной природы, идутъ безпопечные ряды чело-вѣчества, приближаясь къ могиламъ, чтобы стать наконецъ лицомъ къ лицу съ холодной тайной небытія...

Единственное, что может придать смысл человеческой жизни,—это мысль о такомъ-же близкомъ страдающемъ существѣ—любовь къ человѣку.

Въ погонѣ за житейскимъ успѣхомъ, за торжествомъ своей идеи, люди часто заглушаютъ въ себѣ голосъ сердца и становятся глухи къ страданію другихъ. Книга Коцюбинскаго будить въ насъ это чувство. Жалость, любовь и всепрощеніе,—вотъ что несетъ она съ собою въ міръ. Она вводитъ насъ въ кругъ обездоленныхъ сиротъ жизни, она пріобщаетъ насъ къ ихъ страданію, и теплѣе становится сердце человѣка и отзывчивѣе душа.

PG
3948
K6Z86

Staryts'ka-Cherniakhivs'ka,
Liudmyla Mykhailivna
M.M. Kotrubiiskii

PLEASE DO NOT REMOVE
SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO
LIBRARY

