

Александр Блок

Александр Александрович Блок

Том 5. Очерки, статьи, речи (Собрание сочинений в девяти томах #5)

Настоящее собрание сочинений А. Блока в восьми томах является наиболее полным из всех ранее вышедших. Задача его — представить все разделы обширного литературного наследия поэта, — не только его художественные произведения (лирику, поэмы, драматургию), но также литературную критику и публицистику, дневники и записные книжки, письма.

В пятый том собрания сочинений вошли очерки, статьи, речи, рецензии, отчеты, заявления и письма в редакцию, ответы на анкеты, приложения.

<http://ruslit.traumlibrary.net>

Содержание

Творчество Вячеслава Иванова	0011
Краски и слова	0020
Педант о поэте	0030
Михаил Александрович Бакунин	0040
Поэзия заговоров и заклинаний	0048
Безвременье	0107
Девушка розовой калитки и муравьиный царь	0139
Драматический театр В.Ф. Коммиссаржевской	0162
О реалистах	0169
О лирике	0229
Творчество Фёдора Сологуба	0286
О драме	0292
«Пробуждение весны»	0349
«Пеллеас и Мелизанда»	0354
О современной критике	0365
Литературные итоги 1907 года	0376
Три вопроса	0383
О театре	0397
Письма о поэзии	0467
1. «Холодные слова»	0467
2. «Пламенный круг»	0483
3. «Сети» Кузмина	0492
4. Стихи Бунина	0504

5. Два Аякса	0510
Солнце над Россией	0515
Вечера «Искусств»	0520
Генрих Ибсен	0530
Народ и Интеллигенция	0548
Вопросы, вопросы и вопросы	0568
1. Обновление Религиозно-философских собраний в Петербурге	0568
2. Собеседование любителей интеллигентного слова	0578
3. Трудное положение обозревателя	0585
4. «Дифференциация»	0589
5. Тройка	0595
Ирония	0597
Стихия и культура	0606
Мережковский	0625
Душа писателя	0638
Бальмонт	0647
Дитя Гоголя	0654
Горький о Мессине	0661
Молнии искусства	0670
#1	0670
Предисловие	0670
Маски на улице	0676
Немые свидетели	0679
Вечер в Сиене	0689
Взгляд египтянки	0693
Призрак Рима и Monte Luca	0697

(Wirballen)	0707
Противоречия	0710
Вера Фёдоровна Коммиссаржевская	0725
Памяти В.Ф. Коммиссаржевской	0729
Памяти Врубеля	0736
О современном состоянии русского символизма	0743
Литературный разговор	0765
<Ответ Мережковскому>	0773
Рыцарь-монах	0780
От Ибсена к Стринбергу	0796
Памяти Августа Стриндберга	0811
Памяти К.В. Бравича	0823
Искусство и газета	0828
Непонимание или нежелание понять?	0841
Пламень	0846
Судьба Аполлона Григорьева	0853
Рецензии	0911
«Героини» Овидия	0911
«Близость второго пришествия Спасителя»	0912
Андрей Белый. Симфония (2-я, Драматическая)	0915
А.Е. Зарин. Спирит	0917
Е.И. «Просветы» и Настроения. Иван Абрамов. В культурном скиту	0918
К.Д. Бальмонт. Будем как солнце. Только любовь	0921

Федор Смородский. Новые мотивы	0926
А. Ягодин. Из древнего Рима	0928
Валерий Брюсов. Urbi Et Orbi <Первая рецензия>	0929
К.Д. Бальмонт. Горные вершины	0934
Вячеслав Иванов. Прозрачность	0941
Валерий Брюсов. «Urbi Et Orbi» <Вторая рецензия>	0945
К.Д. Бальмонт. Собрание стихов	0955
Виктор Гофман. Книга вступлений	0968
Сборник товарищества «Знание» за 1904 год	0971
Рашильд. Подпочвенные воды (Le Dessous)	0982
Виктор Стражев. Opuscula	0989
П. Соловьева (Allegro). Иней	0992
Академик А.Н. Веселовский. В.А. Жуковский	0999
Н.К. Козмин. О переводной и оригинальной литературе конца XVIII и начала XIX века в связи с поэзией В.А. Жуковского	1016
Апулей. Амур и Психея. Публий Овидий Назон. Наука любви	1019
К. Бальмонт. Литургия красоты	1025
Мирэ. Жизнь	1031
«Зеленый сборник»	1034
Арвид Эрнефельт. Три судьбы	1037
Леонид Семенов. Собрание стихотворений	

1041

Н. М. Минский. Религия будущего
(философские разговоры) 1048

А.Л. Миропольский. Ведьма. Лествица . . . 1058

Валерий Брюсов. Stephanos. Венок <Первая
рецензия> 1063

«Свободная совесть» 1073

Subastien Charles Leconte. Le Sang De Muduse
1083

Валерий Брюсов. Stephanos. Венок <Вторая
рецензия> 1090

Эдгар По. Собрание сочинений 1094

К.Д. Бальмонт. Фейные сказки 1097

Ник. Т-О. Тихие песни 1099

Артур Шницлер. Полное собрание сочинений
. 1103

В.В. Сиповский. История русской словесности . .
1106

«Tristia» 1110

Эмиль Верхарн. Стихи о современности
<Первая рецензия> 1113

«Свободная совесть» 1119

Эмиль Верхарн. Стихи о современности
<Вторая рецензия> 1127

Д. Мережковский. Вечные спутники. Пушкин . .
1130

А.Г. Горнфельд. Муки слова 1133

Валерий Брюсов. Земная ось 1135

Эмиль Верхарн. Монастырь	1145
<Пятнадцать новых поэтов...>	1151
Сергей Городецкий. Русь	1158
М. Пришвин. У стен града невидимого . . .	1161
М. Премиров. Немые дали	1162
Сергей Кречетов. Летучий Голландец	1165
Н. Тимковский. Повести и рассказы	1167
«Взмахи». Орган молодых. Павел Сухотин. Астры	1169
А. Бурнакин. Трагические антитезы	1170
Константин Шрейбер. Тихие кануны	1171
Д.С. Мережковский. Собрание стихов (1883–1910)	1173
Рецензии для литературно-театральной комиссии государственных театров (1917)	1175
Отчеты, заявления и письма в редакцию. Ответы на анкеты	1198
Новое общество художников	1198
<Заявление, помещенное в журнале «Золотое руно»>	1201
Письмо в редакцию <журнала «Весы»> . . .	1202
Письмо в редакцию <газеты «Свободные мысли»>	1204
<О Льве Толстом>	1205
<Ответ на анкету «Над чем работают писатели?»>	1206
<Ответ на анкету о лучших литературных	

произведениях 1913 года>	1206
Следует ли авторам отвечать Критике? . .	1207
<Заявление в редакции «Биржевых ведомостей» и «Театральной Газеты»> . . .	1210
Письмо в редакцию <газеты «Биржевые ведомости»>	1211
К избирателям	1212
Приложения	1215
Заметки и наброски	1215
Из первых редакций	1220

**Александр Александрович
Блок
Собрание сочинений в
деяти томах
Том 5. Очерки, статьи, речи**

Творчество Вячеслава Иванова

Вячеслав Иванов — совершенно отдельное явление в современной поэзии. Будучи по-этом самоценным, изумительно претворив в себе длинную цепь литературных влияний, — он вместе с тем, по некоторым свойствам своего дара, представляет трудности для понимания. Как бы сознавая свое исключительное положение очень сложного поэта, Вяч. Иванов стал теоретиком символизма. Ряд его статей напечатан в журнале «Весы». Вяч. Иванов как поэт и теоретик явился в переходную эпоху литературы. Одна из таких же переходных эпох нашла яркое воплощение в древнем «александризме».

Александрийские поэты ученые отличались, между прочим, крайней отчужденностью от толпы; эта черта близка современной поэзии всего мира; а общность некоторых других признаков заставляла уже русскую критику обращать внимание на указанное сходство. Это делалось с целью приумень-

шить значение современной литературы; делалось теми, кто вечно «робеет перед дедами», тоскует о старине, а, в сущности, испытывает «taedium vitae»[1], не понимая того, что происходит на глазах. В истории нет эпохи более жуткой, чем александрийская; сплав откровений всех племен готовился в недрах земли; земля была как жертвенник.

*Блажен, кто посетил сей мир
В его минуты роковые:
Его призвали всеблагие
Как собеседника на пир, —*

говорил Тютчев. Во времена затаенного мятежа, лишь усугубляющего тишину, в которой надлежало родиться Слову, — литература (сама — слово) могла ли не сгорать внутренним огнем?

Это сгорание было тонкое, почти не приметное. Все были служителями мятежа: но одни купались в крови дворцовых переворотов, другие — «знали тайну тишины»; эти последние уединились с белыми, томными Музами, смотрящими куда то вдаль «продолговатыми бесцветными очами», как Джиоконда Винчи. Приютившись в жуткой тени колос-

сального музея, они предавались странной забаве: детской игре, сказали бы мы, если бы не чувствовали рядом носящуюся весть о смерти. Они сумели достичь мудрой здравости среди малоздравых «изобретений бессмертия», среди исследования тайн египетской герменевтики; огружаясь в мучительные глубины, они создали стройные свои стихи. Мы слышим в них веселые слезы над утраченной всемирностью искусства.

Гомера исследовали, ему подражали — напрасно. Что то предвечернее было в чистых филологах, которых рок истории заставил забыть свое родовое имя — «nomen gentile». В этом «стане погибающих за великое дело любви» была предсмертная красота, или предвоскресная разлука с родными началами; избыток души героя, который бросается с крутизны в море, залитое кровью всемирного утреннего солнца.

Мы близки к их эпохе. Мы должны взглянуть любовно на роковой раскол «поэта и черни». Никто уж не станет подражать народной поэзии, как тогда подражали Гомеру. Мы сознали, что «род» не властен и наступило

раздолье «вида» и «индивида». Быть может, это раздолье охвачено сумерками, как тогда, в Александрии, за два три века перед явлением Всемирного Слова. «Мы, позднее племя, мечтаем... о „большом искусстве“, призванном сменить единственно доступное нам малое, личное, случайное, рассчитанное на постижение и мирозерцание немногих, оторванных и отъединенных»[2]. Необходима спокойная внутренняя мера, тонкое и мудрое прозрение, чтобы не отчаиваться. Именно этим оружием обладает Вяч. Иванов, выступая на защиту прав современного поэта быть символистом. Вот сущность его статьи по поводу пушкинского ямба — о расколе между «гением и толпой»[3].

Раскол совершился в момент, когда гений «не опознал себя». Сократ не послушался тайного голоса, повелевшего ему «заниматься музыкой». Яд был поднесен ему за «измену стихии народной — духу музыки и духу мифа». Гений перестает быть учителем. Ему «нечего дать толпе, потому что для новых откровений (а говорить ему дано только новое) дух влечет его сначала уединиться с его бо-

ГОМ» — в пустыню.

У нас еще Пушкин проронил: «Procul este profani»[4]. Лермонтов роптал. Тютчев совсем умолк для толпы. Явились «чувства и мечты», которые мог «заглушить наружный шум, дневные ослепить лучи». Наступило безмолвие, «страдание отъединенности», во искупление «гордости Поэта»!

Страдание не убило «звуков сладких и молитв». Поэт — проклятый толпою, раскольник — живет «укрепительным подвигом умного деланья». Без подвига — раскол бездушен. В нем — великий соблазн современности: бегущий от смерти сам умирает в пути, и вот мы видим призрак бегства; в действительности — это только труп в застывшей позе бегуна.

Тайное «умное деланье», которым крепнут поэты, покинувшие родную народную стихию, — это вопрошание, прислушивание к чуть внятному ответу, «что для других неуловим»; вопрошающий должен обладать тем единственным словом заклинания, которое еще не стало «ложью». И вот — слово становится «только указанием, только намеком,

ТОЛЬКО СИМВОЛОМ».

Символ — «некая изначальная форма и категория», «искони заложенная народом в душу его певцов». Символ «неадекватен внешнему слову». Он «многолик, многозначаш и всегда темен в последней глубине». «Символ имеет душу и внутреннее развитие, он живет и перерождается». Путь символов — путь по забытым следам, на котором вспоминается «юность мира». Это — путь познания, как воспоминания (Платон). Поэт, идущий по пути символизма, есть бессознательный орган народного воспоминания. «По мере того как бледнеют и исчезают следы поздних воздействий его стеснявшей среды, яснее и определяется в изначальном напечатлении его „наследье родовое“». Так искупается отчуждение поэта от народной стихии: страдательный путь символизма есть «погружение в стихию фольклора», где «поэт» и «чернь» вновь познают друг друга. «Поэт» становится народным, «чернь» — народом при свете всеобщего мифа.

«Минует срок отъединения. Мы идем тропой символа к мифу. Большое искусство — ис-

кусство мифотворческое... К символу миф относится, как дуб к желудю».

Миф есть «образное раскрытие имманентной истины духовного самоутверждения народного и вселенского». Миф есть раскрытие воплощения — таков вывод Вячеслава Иванова. Он знаменателен.

Современный художник бродяга, ушедший из дома тех, кто казался своими, еще не приставший к истинно своим, — приютился в пещере. «Немногое извне (пещеры) доступно было взору; но чрез то звезды я видел ясными и крупными необычно», — говорит Дант. Эти слова Вяч. Иванов избрал эпиграфом «Кормчих звезд». Звезды — единственные водители; они определяют служение, обещают беспредельную свободу в час, когда постыла стихийная свобода поэта, сказавшего: «Плывем... Куда ж нам плыть?» «Невнятный язык», темная частность символа — мучительно необходимая ступень к солнечной музыке, к светлomu всеобщему мифу.

Так определяет теория историческое право современного поэта говорить, не приспособляясь ко всеобщему пониманию. Мы уже ис-

пытали соблазны этого давно предчувствованного положения; мы пережили ту пору, когда право начинало становиться обязанностью. Однако до сих пор многие считают не сразу понятное — нелепым. Вяч. Иванов не увеличит их числа. Его творчество не бросает ни одной подачи и, при всей своей тяжести и трудности, не напрашивается на пародию. Оно спокойно и уверенно, часто почти теоретично. Оно сознательно и уравновешенно до того, что часто трудно понять, как мраморный стих вместил тончайшие прозрения. Оно — плод труда не менее, чем вдохновения. Поэт, вооруженный тонкой техникой, широкой образованностью, и вместе — глубоко новый художник — останавливает на себе пристальное и любовное внимание.

Эта личная, замкнутая поэзия тихо звенит в эпохи мятежа. Она оттеняет ярость пожаров. Она ставит вехи, указывая, что путь — пройден. Она — тихая подруга тяжелых дней и чистая служительница мистики, о которой говорит Вяч. Иванов:

В ясном сиянии дня незримы бледные звезды:

*Долу таинственной тъма — ярче
светила небес.*

Краски и слова

Думая о школьных понятиях современной литературы, я представляю себе большую равнину, на которую накинута, как покрывало, низко спустившийся, тяжелый небесный свод. Там и сям на равнине торчат сухие деревья, которые бессильно приподнимают священную ткань неба, заставляют ее холмиться, а местами даже прорывают ее, — и тогда уже предстают во всей своей тощей, неживой наготе.

Таковыми деревьями, уходящими вдаль, большей частью совсем сухими, кажутся мне школьные понятия — орудия художественной критики. Им иногда искусственно прививают новые ветки, но ничто не оживит гниющего ствола.

Среди этих истуканов самый первый план загроможден теперь понятием «символизм» [5]. Его холили, прививали ему и зелень и просто плесень, но ствол его смехотворен, изломан веками, дуплист и сух. А главное, он испортил небесную ткань и продырявил ее. Критика очень много толкует о «школах»

символизма, наклеивает на художника ярлычок: «символист»; критика охаживает художника со всех сторон и обдергивает на нем платье; а иногда она занимается делом совсем уж некультурным, извинимым разве во времена глубокой древности: если платье не лезет на художника, она обрубает ему ноги, руки, или — что уж вовсе неприлично — голову.

Распоряжаясь так, критика хочет угнаться за творчеством. Но она, по существу своему, — противоположный полюс творчества. В лучшем случае, ей удастся ухватить поэта за фалду и на бегу сунуть ему в карман ярлычок: «символист».

Так было бы всего естественнее. Но иногда случается обратное: сам художник раскрывает свои объятия критике и восторженно кричит ей навстречу: «Хочу быть символистом!» Тут он, по ошибке, сам попадает в ту рамку, где должна поместиться впоследствии его фотографическая карточка.

Чаще всего, почему-то, это случается с художниками слова. Реже ловкой критике удастся изловить живописца. Я думаю, это про-

исходит оттого, что писателям принято обладать всеми свойствами взрослых людей; а ведь эти свойства вовсе не только положительные: рядом со здравостью суждений, умеренным скептицизмом, чувством «такта» и системы — попадаются среди них усталость, скованность, немудрость. Взрослые люди обыкновенно не мудры и не просты.

Что касается живописцев, то на них в «общественном» отношении давно рукой махнули. С них уж и не требуют «отзывчивости на запросы современности» и даже вообще требуют так мало, что сами они часто забывают о необходимости «общего развития» и превращаются в маляров и богомазов.

Зато лучшие из них мудро пользуются одиночеством. Искусство красок и линий позволяет всегда помнить о близости к реальной природе и никогда не дает погрузиться в схему, откуда нет сил выбраться писателю. Живопись учит смотреть и видеть (это вещи разные и редко совпадающие). Благодаря этому живопись сохраняет живым и нетронутым то чувство, которым отличаются дети.

Словесные впечатления более чужды де-

тям, чем зрительные. Детям приятно нарисовать все, что можно; а чего нельзя — того и не надо. У детей слово подчиняется рисунку, играет вторую роль.

Ласковая и яркая краска сохраняет художнику детскую восприимчивость; а взрослые писатели «жадно берегут в душе остаток чувства». Пожелав сберечь свое драгоценное время, они заменили медленный рисунок быстрым словом; но — ослепли, оступили к зрительным восприятиям. Говорят, слов больше, чем красок; но, может быть, достаточно для изящного писателя, для поэта — только таких слов, которые соответствуют краскам. Ведь это — словарь удивительно пестрый, выразительный и гармонический. Например, следующее стихотворение молодого поэта Сергея Городецкого кажется мне совершенным по красочности и конкретности словаря:

Зной

*Не воздух, а золото,
Жидкое золото
Пролито в мир.
Скован без молота,
Жидкого золота*

Не движется мир.

*Высокое озеро,
Синее озеро,
Молча лежит.
Зелено-косматое,
Спячкой измятое,
В воду глядит.*

*Белые волосы,
Длинные волосы
Небо прядет.
Небо без голоса,
Звонкого голоса.
Молча прядет.[6]*

Все можно нарисовать — воздух, озеро, камыш и небо. Все понятия конкретны, и их достаточно для выражения первозданности идеи, блеснувшей сразу. А для развития идеи в будущем могут явиться способы более тонкие, чем готовые слова.

Душа писателя — испорченная душа. Вот писатель увидел картину Бёклина «Лесная тишина». Девушка на единороге смотрит в даль между стволами деревьев. Для критика и писателя — взгляд девушки и единорога

непрерывно «символически». О нем можно сказать много умных и красивых слов. Может быть, это — большая литературная заслуга, но неисправимая вина перед живописью: это значит — внести в свободную игру красок и линий свое грубое, изнурительное понимание; все равно что толстый дядюшка — пришел в детскую, одного племянника игриво пощекотал, другого похлопал жилистой рукой по пушистой щеке, третьему помог складывать кубики. Смотришь — разорил всю игру, и одичалые племянники уже дуются в углу.

Душа писателя поневоле заждалась среди абстракций, загрустила в лаборатории слов. Тем временем перед слепым взором ее бесконечно преломлялась цветовая радуга. И разве не выход для писателя — понимание зрительных впечатлений, умение смотреть? Действие света и цвета освободительно. Оно улегчает душу, рождает прекрасную мысль. Так — сдержанный и воспитанный европеец, попавший в страну, где окрестность свободно цветет и голые дикари пляшут на солнце, — должен непременно оживиться и, хоть внутрен-

но, заплясать, если он еще не совсем разложился.

Сказанное не унижает писательства. Напротив, приходится наблюдать обратное: живопись охотно подает руку литературе, и художники пишут книги (Россетти, Гогэн); но литераторы обыкновенно чванятся перед живописью и не пишут картин. Скажут, что живописи надо учиться: но, во-первых, иногда лучше нарисовать несколько детских каракуль, чем написать очень объемистый труд; а во-вторых, чувствовал же какую-то освободительность рисунка, например, Пушкин, когда рисовал не однажды какой-то пленительный женский профиль. А ведь он не учился рисовать. Но он был ребенок.

Прекрасен своеобразный, ломающийся стиль художников. Они обращаются со словами как дети; не злоупотребляют ими, всегда кратки. Они предпочитают конкретные понятия, переложимые на краски и линии (часто основы предложения — существительное и глагол — совпадают, первое — с краской, второй — с линией). Оттого они могут передать простым и детским, а потому — новым и све-

жим, языком те старинные жалобы, которые писатель таит в душе: ему нужно еще искать их словесных выражений; и вот он их ищет и уже забывает боль самую благородную, и она уже гниет в его душе, без того обремененной, как не сорванный вовремя, пышный цветок.

Живопись учит детству. Она учит смеяться над слишком глубокомысленной критикой. Она научает просто узнавать красное, зеленое, белое.

Вот — простая русская церковь на шоссе-ной дороге. Нет ничего наивнее и вечнее ее архитектуры, расположения. Воображению, орудующему словами, представляются бесчисленные наслоения истории, религии, всех тяжелых событий, которые пережила русская церковь на проезжей дороге. Воображение поэта ищет пищи вдоль всех дорог, отовсюду собирает мед, не первый попавшийся храм воплощает в стихах.

Но я не хочу быть тружеником — шмелем в бархатной неуклюжей шубе. Этот первый попавшийся храм пусть будет весь моим и единственным, как другой и третий. Тогда я должен уметь взглянуть на него; и, облюбо-

вав и приласкав взором, нарисовать, хоть для других непонятно, но по-своему, чтобы потом узнать в рисунке и храм и себя: вот это — левая паперть, а это — крест с тонкой цепочкой и полумесяцем, а это — пригорок, на котором я сидел и царапал.

Только часто прикасаясь взором к природе, отдаваясь свободно зримому и яркому простору, можно стряхивать с себя гнет боязни слов, расплывчатой и неуверенной мысли. Живопись не боится слов. Она говорит: «Я — сама природа». А писатель говорит кисло и вяло: «Я должен преобразить мертвую материю».

Но это — неправда. Прежде всего, неправда в самой вялости и отвлеченности формулы; а главное, что живая и населенная многими породами существ природа мстит пренебрегающим ее далями и ее красками — не символическими и не мистическими, а изумительными в своей простоте. Кому еще неизвестны иные существа, населяющие леса, поля и болотца (а таких неосведомленных, я знаю, много), — тот должен учиться смотреть.

Когда научится — сами собой упадут и без топора сухие стволы. Тогда уж небеса больше не будут продырявлены. Глубокомысленные игрушки критических дядей дети забросят в самый дальний угол, да и повыше — на печку.

1905

Педант о поэте

Н. *Котляревский. М.Ю. Лермонтов. Личность поэта и его произведения. Второе издание. 1905.*

Лермонтов — писатель, которому не повезло ни в количестве монографий, ни в истинной любви потомства: исследователи немножко дичатся Лермонтова, он многим не по зубам; для «большой публики» Лермонтов долгое время был (отчасти и есть) только крутящим усы армейским слагателем страстных романсов. «Свинец в груди и жажда мести» принимались как девиз плохенького бреттерства и «армейщины» дурного тона. На это есть свои глубокие причины, и одна из них в том, что Лермонтов, рассматриваемый сквозь известные очки, почти весь может быть понят именно так, не иначе. С этой точки зрения Лермонтов подобен гадательной книге или упоению карточной игры; он может быть принят как праздное, убивающее душу «суеверие» или такой же праздный и засасывающий, как «среда», «большой шлем».

Только литература последних лет многими потоками своими стремится опять к Лермонтову как к источнику. его чтут и порывисто, и горячо, и безмолвно, и трепетно. На звуки Лермонтова откликалась самая «ночная» душа русской поэзии — Тютчев, откликалась как-то глухо, томимая тем же бессмертием, причастностью к той же тайне. Ей эти звуки были «страшны, как память *детских лет*», как «страшны песни про *родимый хаос*». «Пушкин и Лермонтов» — слышим мы все сознательней, а прежде повторялось то же, но бессознательно: «если не Лермонтов, то Пушкин» — и обратно. Два магических слова — «собственные имена» русской истории и народа русского — становятся лозунгами двух станом русской литературы, русской мистической действительности. Прислушиваясь к боевым словам этих двух, все еще враждебных, станом, мы все яснее слышим, что дело идет о чем-то больше жизни и смерти — о космосе и хаосе, о поселении вечно-радостной Гармонии (супруги Кадмоса — Космоса, основателя городов) на месте пустынном, окаянном и хладном, — ее, этого вечного образа лермон-

товской любви.

Чем реже на устах, — тем чаще в душе: Лермонтов и Пушкин — образы «предустановленные», загадка русской жизни и литературы. Достоевский провещал о Пушкине — и смолкнувшие слова его покоятся в душе. О Лермонтове еще почти *нет слов* — молчание и молчание. Тут возможны два пути: путь творческой критики, подобной критике г. Мережковского, или путь беспощадного анатомического рассечения — метод, которого держатся хирурги: они *не вправе* в минуту операции помыслить о чем-либо, кроме разложенного перед ними болящего тела.

Этот последний метод кладется в основу всех литературных «исследований»; он называется «литературно-историческим» и состоит в строжайшем наблюдении мельчайших фактов, в исследовании кропотливом, которое было бы *преступно перед жизнью*, если бы не единственно оно устанавливало голую, фактическую, на первый взгляд ничего не говорящую, но *необходимую* правду.

Перед исследователем, пользующимся таким методом, закрыты *все* перспективы пре-

красного, его влечет к себе мертвый скелет; но этот скелет обещает в будущем одеться плотью и кровью. Такова и непривлекательная, «черная» работа каменщика, строящего низенький фундамент под дворец царей или под сокровищницу народного искусства.

Почвы для исследования Лермонтова нет — биография нищенская. Остается «провидеть» Лермонтова. Но еще лик его темен, отдаленен и жуток. Хочется бесконечного *беспристрастия*, — пусть умных и тонких, но бесплотных догадок, чтобы не «потревожить милый прах» Когда роют клад, прежде разбирают смысл *шифра*, который укажет место клада, потом «семь раз отмеривают» — и уж зато раз навсегда безошибочно «отрезают» кусок земли, в которой покоится клад. Лермонтовский клад стоит упорных трудов.

«Автор настоящей книги, — читаем мы в предисловии профессора Котляревского, — не имел в виду дать всестороннюю оценку творчества Лермонтова (еще бы!); он сосредоточил свое внимание лишь на той руководящей мысли, на которой покоились все думы поэта, и на том господствующем чувстве, из которо-

го вытекало его неизменно грустное настроение» (стр. 2).

Это уже расхолаживает: неужели найдены «руководящая мысль» и «господствующее чувство» — то, о чем так страшно еще мечтать?

Перед нами открывается длинный ряд однообразных рассуждений, напоминающих по тону учителя русской словесности в старшем классе гимназии, к тому же скорее женской. Читаешь и изумляешься, откуда эти рассуждения в наше время, когда все «плоскости» начинают холмиться, когда все приходит в движение? Да и выносит ли уже наше время рассуждения «без искры Божией», не требует ли оно хоть одной видимости полета, свободы и какой бы то ни было новизны? На протяжении более трехсот страниц нет почти фразы, над которой можно было бы задуматься, не чувствуя, что она перемалывает в сотый раз все пережитое и передуманное многими поколениями — до такой степени уже перемолотое, что оно вошло даже в учебники *средней школы*, обязанные по существу своему «знакомить» только с тем, что установлено

большинством, что применено к пониманию большинства.

Из биографической части книги мы узнаем немногим больше, а иногда и меньше, чем заключается в самых кратких биографиях при «собраниях сочинений». Гораздо большая по объему часть посвящена разговорам о «творчестве». Здесь, на первом месте, при разборе юношеских творений Лермонтова, г-на Котляревского «поражает в них несоответствие между поэтическим вымыслом автора и внешними фактами его жизни» (стр. 29). Казалось бы, здесь нет ровно ничего поразительного, и причина к тому ясна, как день: Лермонтов был поэт. Но г. Котляревский выставляет свои причины: «меланхолический темперамент», «однообразную и огражденную со всех сторон жизнь», «сильную склонность к рефлексии» и к «преувеличению собственных ощущений». Вообще г. Котляревский не слишком склонен верить показаниям самого Лермонтова: если верить ему, говорит он скептически, то он впервые влюбился, имея десять лет от роду (стр. 37). К страстям Лермонтова профессор Котляревский отно-

сится уж совсем скептически: он сетует, что Лермонтов решился «несколько упростить задачу бытия в виду ее трудности», когда поэт говорит, что «в женском сердце хотел сыскать отраду бытия» (36). Конечно, такие замечания делают честь игривому остроумию профессора. Но беспощадность его к Лермонтову все растет.

Оказывается, что Лермонтов «был очень нескромен, когда говорил о своем призвании» (46), что он «придумал, а не выстрадал картину» своих юношеских мучений, отчего она и носит на себе «следы деланности и вычурности» (47), что его юношеские «драматические опыты не имеют достаточных художественных красот, которые позволили бы нам наслаждаться ими как памятниками искусства» (115), что Лермонтов «избежал бы многих мучений, если бы вовремя попал в молодой кружок любителей и служителей литературы» (139), вместо светского общества, — и т. д., и т. д. В одном месте г. Котляревский решает наконец высказать Лермонтову горькие слова одного из его героев: «Друг мой! ты строишь химеры в своем воображении и да-

есть им черный цвет для большего романтизма!». «И мы будем правы, но лишь *отчасти*», — прибавляет профессор.

Все эти «отчасти» — уступки и снисходительные оговорки — пестрят книгу г. Котляревского, который решил во что бы то ни стало не увлекаться объектом своего исследования и сохранять должное спокойствие и строгость. Однако сам Лермонтов начинает упираться и противоречить своему строгому судье по мере того, как растет количество цитат. Получается двойственность: с одной стороны длинные тирады профессора Котляревского, с другой — стихи поэта Лермонтова, — и дуэт получается нестройный: будто шум леса смешивается с голосом чрево вещателя.

По книге г. Котляревского выходит, что Лермонтов всю жизнь старался разрешить вопрос, заданный ему профессором Котляревским, да так и не мог. Несколько раз «жизнь учила его обуздывать свою мечту и теснее и теснее связывать поэзию с действительностью» (стр. 100), он пытался «побороть в себе свою эгоистическую мрачность» и возродиться, — но опускался все ниже, даже... о,

ужас! — до степени любовных стихов! «Любовная интрига очень занимала Лермонтова, если судить по количеству любовных стихов, написанных им в последние годы его жизни. Он писал их искренно (!) и в увлечении, и они вылились в удивительно художественной форме. Для нас, конечно, эти стихи важны не по их художественной ценности (интересно бы узнать, что хотел сказать г. Котляревский этими двумя прямо противоположными фразами?), а по тому печальному настроению, которое в них проглядывает».

Так и не удалось Лермонтову с его беспочвенными мечтаниями о «создании своей мечты»,

*С глазами, полными лазурного огня,
С улыбкой розовой, как молодого дня
За роцей первое сиянье, —*

так и не удалось ему разрешить ни одного «ни житейского, ни отвлеченного» вопроса в «положительном и определенном» смысле.

На стр. 210 своей книги профессор Котляревский внезапно обмолвился одной фразой,

будто с неба звезду схватил: «...истина заключалась в бессменной тревоге духа самого Лермонтова». Эта роковая обмолвка уничтожает все остальное исследование. Что же значат теперь все эти сравнения Онегина с Печоринным (за них, впрочем, любой преподаватель поставит пять) или бесконечные рассуждения о русской жизни, поэзии и критике?

Будем надеяться, что болтовня профессора Котляревского — последний пережиток печальных дней русской школьной системы — вялой, неумелой и несвободной, плоды которой у всех на глазах.

1906

Михаил Александрович Бакунин

Тридцать лет прошло со смерти «апостола анархии» — Бакунина. Тридцать лет шеренга чиновников в черных сюртуках старалась заслонить от наших взоров тот костер, на котором сам он сжег свою жизнь. Костер был сложен из сырых поленьев, проплывших по многоводным русским рекам; трещали и плакали поленья, и дым шел коромыслом; наконец взвился огонь, и чиновники сами заплакали, стали плясать и корчиться: греть нечего, остались только кожа да кости, да и стореть боятся. Чиновники плюются и корчатся, а мы читаем Бакунина и слушаем свист огня.

Имя «Бакунин» — не потухающий, может быть еще не расплавившийся, костер. Страстные споры вокруг этого костра — да будут они так же пламенны и высоки, чтобы сторела мелкая рознь! Бедная литература о Бакунине растет: в первый же год «свободы» вышло уже пять отдельных книжек; правда, пока

больше охаживают Бакунина, процеживают классические слова Герцена о нем, а «полного собрания» еще долго ждать. Из трех очерков о Бакунине, вышедших в этом году, наиболее яркое впечатление производит очерк г. Андерсона («Борцы освободительного движения. М.А. Бакунин», СПб.). Автор сумел отметить то вечное, что очищает и облагораживает всякий запыленный факт, поднимая его на воздух, предавая его солнечным лучам. Очерк Андерсона написан литературнее двух других. Драгоманов — серьезный исследователь, известный знаток Бакунина, — и не задавался, впрочем, общими целями; он рассматривает Бакунина как политического деятеля по преимуществу третий автор г. Кульчицкий («М.А. Бакунин его идеи и детальность» СПб.), пишет отрывочно, политиканствует и кое о чем умалчивает, считая Бакунина «прежде всего — человеком дела».

Бакунин — одно из замечательнейших распутий русской жизни. Кажется, только она одна способна огораживать мир такими произведениями. Целая туча острейших противоречий громоздится в одной душе: «волна и ка-

мень, стихи и проза, лед и пламень» — из всего этого Бакунину не хватало разве стихов — в смысле гармонии; он и не пел никогда, а, если можно так выразиться, вопил на всю Европу, или «ревел, как белуга», грандиозно и безобразно, чисто по-русски. Сидела в нем какая-то пьяная бесшабашность русских кабаков: способный к деятельности самой кипучей, к предприятиям, которые могут привидеться разве во сне или за чтением Купера, — Бакунин был вместе с тем ленивый и сырой человек — вечно в поту, с огромным телом, с львиной гривой, с припухшими веками, похожими на собачьи, как часто бывает у русских дворян. В нем уживалась доброта и крайне неудобная в общежитии широта отношений к денежной собственности друзей — с глубоким и холодным эгоизмом. Как будто струсив перед пустой дуэлью (с им же оскорбленным Катковым), Бакунин немедленно поставил на карту все: жизнь свою и жизнь сотен людей, Дрезденскую Мадонну и случайную жену, дружбу и доверие доброго губернатора и матушку Россию, прикидывая к ней все окраины и все славянские земли. Только

гениальный забулдыга мог так шутить и играть с огнем. Подняв своими руками восстания в Праге и Дрездене, Бакунин просидел девять лет в тюрьмах — немецких, австрийских и русских, месяцами был прикован цепью к стене, бежал из сибирской ссылки и, объехав весь земной шар в качестве — сначала узника, потом — ссыльного и, наконец, — торжествующего беглеца, остановился недалеко от исходного пункта своего путешествия — в Лондоне.

Здесь, с первых же дней, с энергией ничуть не ослабевшей, Бакунин стал действовать в прежнем направлении. Кто только не знал его и не отдавал ему должного! Все, начиная с императора Николая, который сказал о нем: «Он умный и хороший малый, но опасный человек, его надобно держать взаперти», — и до какого-то захудалого итальянского мужика, который не разлучался с ним в последние годы и прятал шестидесятилетнего анархиста в сено после неудачного Болонского восстания.

О Бакунине можно писать сказку. Его личность окружена невылазными анекдотами,

легендами, сценами, уморительными, трогательными или драматическими. Есть случаи из Рокамболя и Дюма, например история снаряжения корабля с оружием для Польши — уютной посудины с командой из каких-то добровольных головорезов, польских офицеров, солдат всех национальностей — до кафров и малайцев включительно, — доктора, типографа и двух аптекарей. Интересно, что в части своей посудины Бакунину удалось заинтересовать брата шведского короля, шведских министров и влиятельных лиц; и все-таки дело кончилось ничем: всеславянский Арго оказался старой калошей и был растрепан шквалом, напрасно стараясь приткнуться то к немецким, то к шведским берегам. Половина команды пошла ко дну, а оружие забрал шведский фрегат. Писал Бакунин много, но большей части своих писаний не кончил; они и до сих пор в рукописях. Бакунин противоречил себе постоянно, но, конечно, «без злого умысла». То же хочется думать о «сомнительных» поступках его, около которых спорят и горячатся, склоняясь то к осуждению, то к оправданию. Если Катков, близко зная Баку-

нина, не мог быть хладнокровным и отказывал ему даже в искренности, — то мы, уж наверное, можем забыть мелкие факты этой жизни во имя ее искупительного огня. Да и человек Бакунин был не житейский, — и это не всегда в похвалу ему: то, что доставляло легкие средства освобождения от всякого комфорта, тормозящего деятельность, — тоже приводило к схеме и отвлеченности; отвлеченность вела к противоречиям, давала возможность наскоро соединять несоединимое.

Искать Бога и отрицать его; быть отчаянным «нигилистом» и верить в свою деятельность так, как верили, вероятно, Александр Македонский или Наполеон; презирать все установившиеся порядки, начиная от государственного строя и общественных укладов и кончая крышей собственного жилища, пищей, одеждой, сном, — все это было для Бакунина не словом, а делом. Как это ни странно, — образ его чем-то напоминает образ Владимира Соловьева. Удивительно, что это сходство простирается еще дальше — куда-то в глубь семьи. Мне приходилось слышать немало семейных воспоминаний о Соловьеве

и Бакуanine; в тех и других звучит одна, быть может, музыка — музыка старых русских семей, совсем умолкающая теперь в молодых рамоликах и брюзжащих дегенератах.

Можно ли брать с Бакунина пример для жизни? Конечно, нет. Нет, по тому одному, что такие люди только рождаются. Такая необычайная последовательность и гармония противоречий не даются никакими упражнениями. Но эта «синтетичность» все-таки как-то дразнит наши половинчатые, расколотые души. Их расколото то сознание, которого не было у Бакунина. Он над гегелевской тезой и антитезой возвел скоропалительный, но великолепный синтез, великолепный потому, что им он жил, мыслил, страдал, творил. Перед нами — новое море «тез» и «антитез». Займем огня у Бакунина! Только в огне расплавится скорбь, только молнией разрешится буря: «Воздух полон, чреват бурями! и потому мы зовем наших ослепленных братьев: покайтесь, покайтесь, царство Божие близко! — Мы говорим позитивистам: откройте ваши духовные глаза, оставьте мертвым хоронить своих мертвецов и убедитесь наконец, что ду-

ха, вечно юного, вечно новорожденного, нечего искать в упавших развалинах... Позвольте же нам довериться вечному духу, который только потому разрушает и уничтожает, что он есть неисчерпаемый и вечно творящий источник всякой жизни. Страсть к разрушению есть вместе и творческая страсть».

Это говорит молодой Бакунин, но то же повторит и старый. Вот почему имя его смотрит на нас из истории рядом с многошумными именами. Хорошо узнать Бакунина, страстно и пристально взглянуть в его глаза. на лицо, успокоенное только смертью: бури изборозили его. «Бакунин во многом виноват и грешен, — писал Белинский, — но в нем есть нечто, что перевешивает все его недостатки, — это вечно движущееся начало, лежащее в глубине его духа». Переведем эти старые, «гуманные» слова на вечно новый язык. Скажем: *огонь*.

Октябрь 1906

Поэзия заговоров и заклинаний

То, что было живой необходимостью для первобытного человека, современные люди должны воссоздавать окольными путями образов. Непостижимо для нас древняя душа ощущает как единое и цельное все то, что мы сознаем как различное и враждебное друг другу. Современное сознание различает понятия: жизнь, знание, религия, тайна, поэзия; для предков наших все это — одно, у них нет строгих понятий. Для нас — самая глубокая бездна лежит между человеком и природой; у них — согласие с природой исконно и безмолвно; и мысли о неравенстве быть не могло. Человек ощущал природу так, как теперь он ощущает лишь равных себе людей; он различал в ней добрые и злые влияния, пел, молился и говорил с нею, просил, требовал, укорял, любил и ненавидел ее, величался и унижался перед ней; словом, это было постоянное ощущение любовного единения с ней — без сомнения и без удивления, с простыми и

естественными ответами па вопросы, которые природа задавала человеку. Она, так же как он, двигалась и жила, кормила его как мать-нянька, и за это он относился к ней как сын-повелитель. Он подчинялся ей, когда чувствовал свою слабость; она подчиняла его себе, когда чувствовала свою силу. Их отношения принимали формы ежедневного обихода. Она как бы играла перед ним в ясные дни и задумывалась в темные ночи; он жил с нею в тесном союзе, чувствуя душу этого близкого ему существа с ее постоянными таинственными изменениями и яркими красками.

Только постигнув древнюю душу и узнав ее отношения к природе, мы можем вступить в темную область гаданий и заклинаний, в которых больше всего сохранилась древняя сущность чужого для нас ощущения мира. Современному уму всякое заклинание должно казаться порождением народной темноты: во всех своих частях оно для него нелепо и странно. Так некогда относилась к нему и наука. Сахаров[7] излагал заговоры отчасти с нравоучительной целью — чтобы остеречь от обмана; но даже точная наука убедилась, те-

перь в практической применимости заклинаний, после того как был открыт факт внушения. Сверх того, заговоры, а с ними вся область народной магии и обрядности, оказались тою рудой, где блещет золото неподдельной поэзии; тем золотом, которое обеспечивает и книжную «бумажную» поэзию — вплоть до наших дней. Вот почему заговоры приобрели психологический, исторический и эстетический интерес и тщательно собираются и исследуются.

Мы должны воссоздать ту внешнюю обстановку и те душевные переживания, среди которых могли возникнуть заговоры и заклинания; для этого необходимо вступить в лес народных поверий и суеверий и привыкнуть к причудливым и странным существам, которые потянутся к нам из-за каждого куста, с каждого сучка и со дна лесного ручья. Древний человек живет, как в лесу, в мире, исполненном существ — добрых и злых, воплощенных, и призрачных. Каждая былинка — стихия, и каждая стихия смотрит на него своим взором, обладает особым лицом и нравом, как и он. Подобно человеку, она преследует

какие-то цели и обладает волей, душа ее сильна или слаба, темна или светла. Она требует пищи и сна, говорит человеческим языком. Водяной зол и капризен — он назло затопляет низины и пускает ко дну корабли. Русалка, бросаясь на купающуюся девушку, спрашивает: «Полынь или петрушка?» Услышав ответ: «Полынь!», русалка убегает с криком: «Сама ты сгинь!» Но когда девушка отвечает: «Петрушка!», русалка весело кричит: «Ах ты, моя душка!» — и щекочет девушку до смерти (это поверье в ходу и у великороссов и у малороссов). Ветер переносит болезни и вести. В Западной Руси, Литве и Польше есть поверье, что мор — это ветер: моровая женщина совывает руку в окно или в дверь избы и намахивает смерть красным платком. Но любовь и смерть одинаково таинственны там, где жизнь проста; потому девушка насыляет любовь, когда машет рукавами, по малороссийской песне:

*Иде дивка дорогою, чохлами ма-
хае,
А за нею казаченко важенько зди-
хае,*

*Ой, перестань дивченонько чохла-
ми махать,
Ой, хай же я перестану важенько
здихать!*

В этом ветре, который крутится на дорогах, завивая снежные столбы, водится нечистая сила. Человек, застигнутый вихрем в дороге, садится, крестясь, на землю. В вихревых столбах ведьмы и черти устраивают поганые пляски и свадьбы; их можно разогнать, если бросить нож в середину вихря: он втыкается в землю, — и поднявший его увидит, что нож окровавлен. Такой нож, «окровавленный вихрем», необходим для чар и заклятий любви, его широким лезвием осторожно вырезают следы, оставленные молодницей на снегу. Так, обходя круг сказаний о вихре, мы возвращаемся к исходной точке и видим, что в зачарованном кольце жизни народной души, которая до сих пор осталась первобытной, необычайно близко стоят мор, смерть, любовь — темные, дьявольские силы.

В хаосе природы, среди повсюду протянутых нитей, которые прядут девы Судьбы, нужно быть поминутно настороже; все стихии

требуют особого отношения к себе, со всеми приходится вступать в какой-то договор, потому что все имеет образ и подобие человека, живет бок о бок с ним не только в поле, в роще и в пути, но и в бревенчатых стенах избы. Травы, цветы, птицы возбуждают к себе заботу и любовь; известно, что народ бережет голубей; они называются «ангелами божьими» в одной казанской легенде. «Есть трава именем Архангел», — говорит народный травник. В белорусском травнике с необычайной нежностью описывается трава «тихоня»: «растет окала зелени, листочки маленькие рядышкым, рядышкым, твяточик сининький. Растет окала земли, стелитца у разные сторыны». Иногда такие описания совсем благоговейны, трава в описании лечебника представляется как хрупкое живое существо: «трава везде растет по пожням и по межникам и по потокам; листье расстилается по земле. Кругом листков рubeжки, а из нее на середине стволик, тощий, прекрасен, а цвет у него желт; и как отцветет, то пух станет тапочкою, а как пух сойдет со стволиков, то станут плешки; а в корне и в листу и в стволике, как

сорвешь, в них беленько». — Какое-то непонятное сочувствие рождается даже к страшному чудовищу — змею; этот огненный летун летал по ночам на деревни и портил баб; но вот он умер и безвреден, и сейчас же становится своим, надо его похоронить. Такая странная запись сделана в одной деревушке Смоленской губернии: близ деревни окошел змей-чудовище и лежал, распространяя зловоние. По совету знахаря, мальчики и девочки запрягли в тележечки петушков и курочек и возили землю на могилку змея, пока не засыпали его совсем. Рядом с этими домашними, обиходными известиями есть сведения о каких-то исполинских существах, внушающих к себе уважение своей величиной и отдаленностью: вся земля покоится на китах. Где-то обитают огромные Индрик-зверь и Стратим-птица. Все это настолько несомненно, что, например, не возникает даже вопроса, в действительности ли существуют такие киты, но только один вопрос: чем они питаются. Ответ: три больших кита и тридцать малых, на которых стоит земля, «находя на райское благоухание», берут от него десятую часть и

«оттого сыты бывают». Чаще всего возникают вопросы, откуда что пошло, что естественно в быту, проникнутом идеями рода, говорит А.Н. Веселовский[8]. На эти вопросы отвечают бесчисленные *legendes des origines* — рассказы о происхождении. В финской руне о Сампо, волшебной мельнице, символе аграрного благоденствия, поется о том, как создалось это чудо, и как раздобыли его. Самый известный пример вопросов о происхождении — стих о Голубиной книге[9]. Есть как будто и более пытливые вопросы, но ответы на них получаются совсем уже странные, книжные, и удивительно, как могут удовлетворяться такими ответами. Отчего завелась темная сила? Запись, сделанная в Смоленской губернии, отвечает: женка народила Адаму такую ораву детей, что он посоветился показать их богу; их было «дужа много», и, обернувшись назад, он не нашел их, — все они стали темной силой. Объяснение поистине неудовлетворительное. Очевидно, вопросы о тайнах мира вовсе не носили и не носят в народе характера страдальческой пыливости, так свойственной нам. Без всякого надрыва они принимают

простой, с их точки зрения, ответ, в меру понимания. То, что превышает эту меру, навсегда остается тайной. В этом отношении к миру, живущему в народе и до сей поры, нужно искать ту психологическую среду, которая произвела поэзию заклинаний.

Мирьась с тайнами окружающего мира, народ признает за отдельными людьми вещее знание этих тайн. Это — колдуны, кудесники, знахари, ведуны, ворожеи, ведьмы; и их почитают и боятся за то, что они находятся в неразрывном договоре с темной силой, знают слово, сущность вещей, понимают, как обратить эти вещи на вред или на пользу, и потому отделены от простых людей недоступной чертой. Чтобы выведать тайну природы, нужно продать душу чорту, потому настоящие знахари редки. В Белоруссии, где число знахарей очень велико — в каждой деревне есть свой знахарь или знахарка, — все-таки очень мало самых страшных, «природных ведьмаков». Большая часть — «ведьмаки навученные», каждый из них знает лишь небольшое число заговоров от болезней. Но и для того, чтобы стать простым знахарем, нужны стран-

ные, чрезвычайные средства. В Смоленской губернии записаны рассказы о том, как баба должна была «прозреть», чтобы сделаться знахаркою, и как леший учил девку знахарству и «усяму пырядку», — отчего завелись лесовые, водяные, полевые и домовые. Чаще всего колдовские приемы переходят из рода в род; умирающий знахарь передает свое знание другому.

Знахарь живет одиноко. У него есть особые приметы: мутный взор, свинцово-серое лицо, сросшиеся брови. Он говорит хрипло и мало, постоянно что-то шепчет, любит выпить. Земля не принимает его после смерти, если он ежегодно не говел. В таком случае он бродит «упырем» по земле и пьет по ночам людскую кровь, во избежание чего в Малороссии гроб такого умершего посыпают «маком-видюком». Свойства ведьм еще страшнее: они умеют летать и обладают чрезвычайной физической силой; на теле у них дьявольские пятна, руки от плеч и ноги от колен — синие, налитые кровью, измученные.

Всего больше кудеснических поверий сохранилось на севере, среди лютой и недоступ-

ной природы. Много преданий перешло от чудских племен, — они были известны своими волшебными познаниями. Северные знахари отличаются злобой, они насылают порчу и изуроченье. На юге, напротив, много затейливых и забавных рассказов. Заклинания стали доступны нам благодаря своему утилитарному характеру, — огромное число их вошло в область народной медицины; потому самое богатое собрание примет, оберегов, причитаний, заговоров и отреченных молитв находится в лечебниках и травниках. Эти травники были и чисто русские, приходили и из Греции. Первый источник их — «отреченные книги», впоследствии включены еще заговоры, приметы и выписки из старинного чернокнижия. Не мудрено, что списки лечебников очень многочисленны, они входили в обиход, доставляли ежедневную помощь, спасали тело от болезней и душу от колдовских чар. Все рецепты имели таинственный характер: «Змеиная голова: зубами ее наколоть на руке, и будут; от того шишки — не годен будешь в солдаты; а после потереть канфарой, то (шишек) не будет». Уже здесь, несмотря на

бытовое происхождение, чувствуется лесное и дикое отношение к службе — оно живет в народе и до сих пор. Еще таинственной рецепты с указаниями, как рыть клады, собирать траву Тирличь под Иванов день на Лысой горе у Днепра или отыскивать какой-то «святой корень» «на добрые дела», — чтобы стать невидимкой: если найдешь большой муравейник, от которого идут двенадцать дорог, раскопай и облей его водой, и наткнешься на дыру в земле. Копай глубже и увидишь царя муравьев па багровом или синем камне. Облей его кипящей водой, и он упадет с камня, а ты копай опять и обхвати камень платом. Он спросит: «Нашел ли?», а ты молчи и камень держи во рту и платом потирайся. «Ты, небо-отец, ты, земля-мать, ты, корень свят, благослови себя взять на добрые дела, на добро».

Итак, рецепты и заговоры совершенно однородны, и вот почему они помещены в одних и тех же рукописях. Есть также особые тетрадки, где помещены только заговоры. Такие тетрадки иногда попадают в руки собирателей и ученых. В них — масса грамматиче-

ских ошибок, местами даже потерян смысл фраз; очевидно, они (тетрадки) были очень распространены и переписывались столько раз, что под конец сами переписчики многого не понимали. Кроме того, заговоры встречаются и в судных делах, но все эти источники относятся к позднему времени — не ранее XVII века.

Больше всего сохранилось заговоров у великороссов. На севере можно встретить массу тетрадок с оберегами, отказами, подходами, шепотками, прикосами. Там — в народе, с угрюмой, ночной душой, сохранились тайны чар. На юге, напротив, заговорами владеют большей частью только знахари, держат их в тайне и изустно передают своим преемникам. В Малороссии мало тетрадок с заговорами, притом же владеют ими не крестьяне, а помещики, мещане, казаки. Большой частью южные заклинания кратки, на севере — они длинней и обстоятельней.

Те преследования, которые христианские церковь и государство всюду и всегда применяли и применяют к народной старине — к ее верованьям, обычаям, обрядам и поэзии, —

коснулись и заклинаний и их носителей. С первых веков христианства соборные постановления осуждали сношения с чародеями и магами. Бесконечные процессы ведьм перешли далеко за черту средних веков. На Западе сложились целые демонологические системы, что вызвало инквизиционные преследования колдунов. Там считались с чортом, а у славян скорее с природой; славяне смотрели на чародеев как на людей исключительно вещей, и потому, например, в Польше имя чорта почти не встречается в судных делах. Здесь, несмотря на существование инквизиции (с XIV столетия), колдовство преследуется гораздо слабее. На Руси знахарство испытывает гонение скорее со стороны церкви и государства, а не со стороны народа. Известный факт народного преследования ведьм, за которых заступился гуманный митрополит Серапион, совершенно пропадает среди бесчисленных постановлений соборов и строгих законов Петра относительно чародейства.

Чем же объяснить эти упорные гонения, воздвигаемые на одиноких западных магов, приютившихся и монастыре, городе, селении,

и на простоватых русских знахарей и баб-шептух, пришедших из лесу в крайнюю избу нищей деревни? Конечно, это «христианская» культура борется с последними остатками «язычества». Место умершего бога Пана заменил униженный, гонимый маг и знахарь, которого уже не открыто, но втихомолку посещают люди, прося его заступничества перед темными силами природы; эту природу он царственно заколдовал и тем подчинил себе. В селах девушки водят хороводы, тешатся играми, поют песни; задаются темные загадки, толкуются сны, плачут над покойником, копают клады, вынимают следы; но все лучи этих радостей, горестей, утех и песен народных — незримо скрещиваются, как бы переплетаются, в одном лице колдуна... Он — таинственный носитель тех чар, которыми очарован быт народа; и такой очарованный быт становится каким-то иным, не обыденным, он светится магическим светом и страшен другому, ежедневному быту — своею противоположностью ему. Обряды, песни, хороводы, заговоры сближают людей с природой, заставляют понимать ее ночной язык, подража-

ют ее движению. Тесная связь с природой становится новой религией, где нет границ вере в силу слова, в могущество песни, в очарование пляски. Эти силы повелевают природой, подчиняют ее себе, нарушают ее законы, своею волей сковывают ее волю. Опьяненный такою верой сам делается на миг колдуном и тем самым становится вне условий обихода. Это страшно для спокойствия домашнего очага, для здоровой правовой нормы, для обычая, который обтрепался и потерял смысл, протянувшись сквозь столетия, для церковного догмата, который требует слепой веры и запрещает испытывать тайну. Колдун — самодовлеющий законодатель своего мира; он создал этот мир и очаровал его, смешав и сопоставив те обыденные предметы, которыми вот сейчас пользовался другой — здоровый государственный или церковный законник, создающий разумно, среди бела дня, нормы вещного, государственного, церковного права. И предметы, такие очевидные и мертвые при свете дневного разума, стали — иными, засияли и затуманились. От новых сочетаний их и новых граней, которыми они никогда

прежде не были повернуты, протянулись как бы светящиеся отравленные иглы они — грозят отравить и разрушить тот — старый, благополучный, умный быт своими необычными и странными остриями. Вот почему во все века так боятся магии — этой игры с огнем, испытующей, жуткие тайны. Кудесник-закондатель перевертывает календарь, вместо церковных праздников он отмечает иные благоприятные дни для чудес — дни легкие и черные; он создает условия для успешности всех начинаний — и эти условия — иные, чем правовые или нравственные нормы; между тем они так же строго формальны, как эти нормы: так, заговор должен быть произносим с совершенной точностью, так же следует исполнять обряд; зубы у заговаривающего должны быть все целы; передать силу заговора можно только младшему летами; некоторые заговоры нужно произносить под связанными ветвями березки, над следом; другие — натошак, на пороге, в чистом поле, лицом к востоку, на ущерб луны. Власть кудесника так велика, что в любой момент он может выбить из бытовой колеи, причинить добро или

зло — простым действием, которое в руках у него приобретает силу: у галицких русинов знахарь втыкает нож по рукоятку под порог первых дверей хаты; тогда зачарованный, схваченный вихрем, носится по воздуху до тех пор, пока заклинатель не вытянет потихоньку из-под порога воткнутый нож. Но всего страшнее чары при исполнении религиозных обрядов; задумавший на «безголовье» врага ставит в церкви свечу пламенем вниз или постится в скоромный день. И таких предписаний, — исходящих как бы от самой природы и от знающего тайны ее знахаря, строгих и точных, совершенно напоминающих по форме своей нормы любого права и, однако, столь отличных от них по существу, — так много записано и рассеяно в устном предании, что приходится считаться с этим древним и вечно юным правом, отводить ему почетное место, помнить, что забывать и изгонять народную обрядность — значит навсегда отказаться понять и узнать народ.

Профессиональный заклинатель или тот, кого тоска, отчаянье, любовь, беда приобщив-

ли к природе, кому необычные обстоятельства внушили дар заклинаний, — обращаются к природе, стремясь испытать ее, прося, чтобы она поведала свои тайны. Такое обращение напоминает молитву, но не тождественно с нею. Молитва, говорит Е.В. Аничков [10], предполагает известное религиозное состояние сознания, по крайней мере в молитве обращаются к известному лицу — подателю благодати. В молитвенной формуле вся сила сосредоточивается на упоминании имени и свойства этого лица. В заклинательной формуле, наоборот, весь интерес сосредоточен на выражении желания (по-немецки Wunsch значит и желание и заклятие). Имена божеств, упоминаемые в ней, изменяются, но сама формула остается неизменной; так например, у старообрядцев сохранилось много «двоеверных» заговоров, где упоминаются архангелы, святые, пророки; но имена их расположены на полустертой канве языческой мифологии, и сами заговоры сходны вплоть до отдельных выражений с чисто языческими заклинательными формулами и молитвами. Когда-то наука, в лице мифологической шко-

лы, считала заговоры остатками молитв, обращенных к стихийным божествам. Так, например, заговор на остановление руды (крови), по мнению Афанасьева,[11] относился к богу-громовнику, как властителю небесной влаги — крови, истекающей из ран, наносимых стрелами Перуна облачным демонам. Точно так же Потебня считал заговоры «выветрившимися языческими молитвами», но впоследствии отказался от этого мнения: «в заговорах, — говорит он, — может вовсе не заключаться представление о божестве. Чары и до сих пор могут не иметь отношения к небесным и мировым явлениям. Заговоры и чары, видимо стоящие вне сферы богопочитания, созданные даже вчера и сегодня, могут быть по своему характеру более первобытны, чем заведомо древние — со следами языческого божества»[12]. По словам Е. В. Аничкова, «в народном сознании заклинание и молитва хотя и сосуществуют, но довольно отчетливо различаются»[13]. Так, например, в белорусских молитвенных песнях христианского бога просят допустить до «заклинания» весны.

Как бы то ни было, заклинания и молитвы

часто неразделимы. Содержание иных коротких песен колеблется между заговором и молитвой; среди молитв, признаваемых за такие самим народом, вдруг читается (у белорусов) вечерняя молитва со следами заговора:

*Ходзила Мария
Коля синя моря,
А на тым жа мори
Латыр-камень,
А на тым же камни
Золотый престол...*

Во Владимирской губернии, вместо молитвы «Богородица Дева», читается иногда народный стих заклинательного свойства, заимствованный, по-видимому, из апокрифов о Богородице и крестном древе;

*Пресвятая Богородица,
Где спала, почивала?
В городе Ерусалиме,
За божьим престолом,
Где Исус Христос
Несет сосуды:
Кровь и руда льется
И снется (?) и вьется.
Кто эту молитву знает,
Трижды в день читает, —*

*Спасен бывает. —
Первое дерево кипарисово,
Второе дерево истина,
Третье дерево вишнево. —
От воды и от потопу,
От огня — от пламя,
От лихова человека,
От напрасной смерти.*

Психология народных обрядов коренится в религиозном миросозерцании. Заклинающий человек властен над природой, она служит только ему; оттого он сам чувствует себя богом. Это подтверждается массой фактов, собранных о людях-богах. Состояние сознания заклинающего природу, по словам Е. В. Аничкова, еще не религия, но то смутное мировоззрение, в котором таились уже зачатки религии. Заклинание — это древнейшая форма религиозного сознания[14].

Приемы обрядов-заклинаний, а отсюда и всех народных обрядов, можно сблизить с магией, как позитивной наукой. Этим объясняется твердая вера в силу чар и осуществимость заклинаний. Заклинатель всю силу свою сосредоточивает на желании, становит-

ся как бы воплощением воли. Эта воля превращается в отдельную стихию, которая борется или вступает в дружественный договор с природой — другою стихией. Это — демоническое слияние двух самостоятельных воледействий; две хаотические силы встречаются и смешиваются в злом объятии. Самое отношение к миру теряется, человек действует заодно и как одно с миром, сознание завлакивается туманом; час заклęcia становится часом оргии; на нашем маловыразительном языке мы могли бы назвать этот час — гениальным прозрением, в котором стерлись грани между песней, музыкой, словом и движением, жизнью, религией и поэзией. В этот миг, созданный сплетением стихий, в глухую ночь, не озаренную еще солнцем сознания, раскрывается, как ночной цветок, обреченный к утру на гибель, то странное явление, которого мы уже не можем представить себе: слово и дело становятся неразличимы и тождественны, субъект и объект, кудесник и природа испытывают сладость полного единства. Мировая кровь и мировая плоть празднуют брачную ночь, пока еще не снизошел на них злой и

светлый дух, чтобы раздробить и разъединить их.

Только так можно объяснить совершенно непонятную для нас, но очевидную и простую для древней души веру в слово. Очевидно, при известной обстановке, в день легкий или черный, слово становится делом, обе стихии равноценны, могут заменять друг друга; за магическим действием и за магическим словом — одинаково лежит стихия темной воли, а где-то еще глубже, в глухом мраке, теплится душа кудесника, обнявшаяся с душой природы. В таком же духе пытается объяснить атмосферу заклинаний и наука. «Вера в возможность достижения внешней цели посредством субъективного процесса сравнения и изобретения, — говорит Потебня, — предполагает низкую степень различимости изображаемого и изображения»[15]. Для того чтобы вызвать силу, заставить природу действовать и двигаться, это действие и движение изображают символически. «Встану», «пойду», «умоюсь» — так часто начинаются заговоры, и, очевидно, так делалось когда-то; с такими словами заклинатель входит в настроение,

вспоминает первоначальную обстановку, при которой соткался заговор; но, очевидно, ему нет нужды воспроизводить эти действия, довольно простого слова; притом же это слово и не всегда выполнимо: «Оболокусь я оболочком, обычусь частыми звездами», — говорит заклинатель; и вот он — уже маг, плывущий в облаке, опоясанный Млечным Путем, наводящий чары и насылающий страхи. Потому первобытная душа не различает чисто словесных заговоров от обрядовых действий и заклинаний, как различаем их мы, основываясь на мертвых осколках и текстах, которые, но самому существу своему, никогда не могут вылиться и застыть в определенных формах, но представляют из себя туманные, зыблемые озера образов, вечно новые, создаваемые вновь и вновь, с приливами и отливами, очарованные влиянием неверной и бледной луны. Чаровать можно чем угодно — взглядом, топотом, зельями, подвесками, талисманами, амулетами, ладанками и просто заговором, — и все это будет обрядовым действием. Для нас, не посвященных в простое таинство души заклинателя — в его власть над словом, превра-

щающую слово в дело, — это может быть смешно только потому, что мы забыли народную душу, а может быть, истинную душу вообще; для непосвященного с простою душой, более гармоничной, менее охлажденной рассудком, чем наша, — такое таинство страшно; перед ним — не мертвый текст, с гордостью записанный со слов деревенского грамотея, а живые, лесные слова; не догматический пред-рассудок, но суеверная сказка, а творческий обряд, страшная быль, которая вот сейчас вырастет перед ним, заколдует его, даст или отнимет благополучие или, еще страшнее, опутает его неизвестными чарами, если того пожелает всемогущий кудесник.

Знахарь напрягает всю свою волю, требует, чтобы произошло то, что им замыслено. Для того чтобы вызвать желанную демоническую силу, он творит обряд или рассказывает о действиях природы. Это — две необходимых части всякого заговора — пожелание обряд — так называемая эпическая часть. Основная форма заговора, говорит Л. Н. Веселовский[16], была двучленная, стихотворная или смешанная с прозаическими партиями; в первом

члене параллели — призывалось божество, демоническая сила на помощь человеку; когда-то это божество или демон совершили чудесное исцеление, спасли или оградили; какое-нибудь действие их напоминалось типически; во втором члене — являлся человек, жаждущий такого же чуда, спасения, повторения сверхъестественного акта. Разумеется, эта двучленность подвергалась изменениям, во втором члене эпическая канва уступала место лирическому моменту моления, но образность восполнялась обрядом, который сопровождал реальным действием произнесение заклинательной формулы. Иногда может остаться одно пожелание, иногда — только изображение символа. Веселовский называет это «одночленным параллелизмом» (в противоположность «двучленному»). Есть формулы, где развита только эпическая часть, например следующий заговор от крови: «Три сестрицы прядут шелк; выпрядайте его, на землю не роняйте, с земли не поднимайте, у раба божия крови не бывать». В других формулах в эпическую часть переносится человек как объект совершающегося действия, на-

пример — заговоре от жабы: «У горыди Русалими на рике Ирдани стаить древа купарес; на том древе сядить птица арёл, шипить и тирибить кахтями и нахтями, и пад щиками, и пад зябрами у раба божия жабу». Такую одночленную формулу легко развернуть и возвести к двучленной: в городе Иерусалиме орел сидит на дереве и теребит немочь-жабу; так бы истребилась немочь у раба божия, и т. д. Один из мотивов эпической части, по словам Веселовского, — упомянутые выше *legendes des origines* (откуда что пошло; заклиная железо, огонь, медведя, рассказывают о их происхождении. Эпическая часть заговора естественно выделилась из его состава — старогерманская заклинательная формула (*spel*) обособилась к значению поучения, побасенки, сказки[17].

Часто, но далеко не всегда, заговор кончается замыканием; в русских заклинаниях оно встречается чаще, чем в иностранных. Есть готовые формы для него: «слово мое крепко», «замок моим словам», «как у замков смычи крепки, так мои слова метки» или просто еврейское «аминь». Ключом и замком замыка-

ются враждебные силы: хозяин обходит свое стадо, наговаривая: «Замыкаю я (имя) сим булатным замком серым волкам уста от моего табуна». Такое же мистическое значение имеют узлы; с их помощью лечат от бородавок; страх нападает на того, кто заметит в поле закрученные узлом колосья: их спутала нечистая сила.

Современная наука располагает многими текстами, заговоров. Их делят обыкновенно, по цели, которую они преследуют, на заговоры, касающиеся любви и брака, болезней и здоровья, частного быта и общественных отношений, отношений к природе и к сверхъестественным существам. Такого деления держатся известные собиратели заговоров, великорусских — Л. Майков[18] из малороссийских — П. Ефименко[19]. Матерьял, состоящий из неподвижных текстов, производит на первый взгляд однообразное впечатление уже по тому одному, что на всем пространстве России часто повторяются одни и те же заговоры. Изменяются только языковая окраска да иногда образы — сообразно с темпераментом народа, с духом его, с климатом.

Сверх того, в сборниках преобладают обиходные и самые однообразные заговоры. В целом они производят впечатление какого-то домашнего руководства для лечения болезней, для хозяйства, для ремесла. Может показаться, что искать поэзии в таких сборниках — то же, что искать ее в медицинском учебнике, в своде правительственных распоряжений, в лучшем случае — в рыночном «толкователе снов», который попадает в лавочке у каждого букиниста.

На самом деле это не так. Заклинания и обряды действительно имеют чисто практический смысл. Они всегда целесообразны, направлены во вред или на пользу. Но понятие пользы в нашем быту совершенно утратило свое первоначальное значение. Для нас польза связана обыкновенно если не с неприятным, то, во всяком случае, с безразличным в эстетическом отношении; красота и полезность пребывают во вражде; убить эту вражду не удастся никакой художественной промышленности, если утрачен ключ к древнему отношению этих двух враждебных стихий; но было время, когда польза не смотрела пусты-

ми очами в очи красоте; тогда не существовало отрицательного понятия «утилитаризма», который хочет уничтожить все, не согласное с ним; и первый враг его, конечно, красота, такая одинокая, такая чуждая для многих современных людей.

В первобытной душе — польза и красота занимают одинаково почетные места. Они находятся в единстве и согласии между собою; союз их определим словами: прекрасное — полезно, полезное — прекрасно. Это и есть тот единственный истинный союз, который запрещает творить кумиры и который распался в сознании интеллигентного большинства, так что, по слову Вл. Соловьева, «кумир красоты стал так же бездушен, как кумир пользы»[20]. Разрыва этого религиозного союза избежал «темный» народ. Вот почему он — наивно, с нашей точки зрения, — творит магические обряды, одинаково заговаривает зубную боль и тоску, успех в торговле и любовь. Для него заговор — не рецепт, а заповедь, не догматический, и положительный совет врача, проповедника, священника, а таинственное указание самой природы как по-

ступать, чтобы достигнуть цели; это желание достигать не так назойливо, серо и торопливо, как наше желание вылечиться от зубной боли, от жабы, от ячменя; для простого человека оно торжественно, ярко и очистительно, это — обрядовое желание; для нас — болезнь и всякая житейская практика играют служебную роль; для простой души священны — и самый процесс лечения, и заботы об урожае, и о печении хлеба, и о рыбной ловле. Над нашей душой царствует неистовая игра случая; народная «истовая» душа спокойно связана с медлительной и темной судьбой; она источает свою глубокую и широкую поэзию, чуждую наших творческих «взрываний ключей»[21], наших болей и вскриков; для нее прекрасны и житейские заботы и мечты о любви, высоки и болезнь и здоровье и тела и души. Народная поэзия ничему в мире не чужда. Она — прямо противоположна романтической поэзии, потому что не знает качественных разделений прекрасного и безобразного, высокого и низкого. Она как бы всё освящает своим прикосновением. Но количественного разделения не может не быть. Слова не так музыкальны, об-

ряды более примитивны — там, где речь идет о домашнем обиходе. Чем ближе становится человек к стихиям, тем зычнее его голос, тем ритмичнее — слова. Когда он приобщается самой темной и страшной стихии — стихии любви, — тогда его заклинание становится поэмой тоски и страсти, полновесным золотым вызовом, который он бросает темной силе в синюю ночь. Полюбивший и пожелавший чар и чудес любви становится сам кудесником и художником. Он произносит те творческие слова, которые мы находим теперь обессиленными и выцветшими на бледных страницах книг.

Раз красота совпадает с пользой в первобытном сознании, — ясно, что это не наша красота и не наша польза. Наша красота робка и уединенна, наша польза жестка и груба. Наша индивидуальная поэзия — только слово, и, не спрашиваясь его советов, мы рядом, но не заодно с нею, делаем пресловутые полезные дела. Первобытная гармония согласует эти слова и дела; слова становятся действием. Сила, устрояющая их согласие, — творческая сила ритма. Она поднимает слово на

хребте музыкальной волны, и ритмическое слово заостряется, как стрела, летящая прямо в цель и певучая; стрела, опущенная в колдовское зелье, приобретает магическую силу и безмерное могущество. Искусство действенных заклинаний — всем нужное, всенародное искусство; это полезное первобытное искусство дает человеку средства для борьбы за существование. Оно входит в жизнь и способствует ее расцвету. Для того чтобы вылечить болезнь, хорошо работать, быть счастливым в домашней и хозяйственной жизни, на охоте, в борьбе с недругом, в любви — нужен ритм, который составляет сущность заклинания. Заклинатель бесстрашен, он не боится никакого бога, потому что он сам — бог; «стану не благословясь, стану не перекрестясь», — говорит он в минуту высшего напряжения воли. Заклинатель свободен в своей темной и двойственной стихии, его душа цветет, слово звучит и будит спящие силы. Ритмическое заклинание гипнотизирует, внушает, принуждает. В ритме, — говорит Е. В. Аничков, — коренится та побеждающая и зиждущая сила человека, которая делает его самым мощным

и властным из всех животных... Мы можем спросить вместе с Ницше: «Да и было ли для древнего суеверного людского племени что-либо более полезное, чем ритм». С его помощью все можно было сделать: магически помочь работе, принудить бога явиться, приблизиться и выслушать, можно было исправить будущее по своей воле, освободить свою душу от какой-нибудь ненормальности, и не только собственную душу, но и душу злейшего из демонов; — без стиха человек был ничто, со стихом он становился богом[22]. Мы пойдем по лестнице заклинаний, начиная с первой ступени. На ней мы встречаем ту маленькую поэзию, где обряд заключается в сдывании, оплевываньи, шептаньи, наговариваньи на воду, показываньи кукиша. Обряд сопровождают маленькими словами, и все дело касается заурядной болезни, ляганья коровы, торговли. Заговоры от зубной боли очень распространены и очень однообразны. В средней России наговаривают на воду: «Четыре сестрицы, Захарий да Макарий, сестра Дарья да Марья, да сестра Ульянья, сами говорили, чтоб у раба божия (имя) щеки не пухли, зубы

не болели век по веку, от ныне до веку. тем моим словом ключ и замок; ключ в воду, а замок в гору». Упоминают и безобидного, нестрашного «священномученика Антипу, зубного целителя». В Орловской губернии говорят: «Князь молодой, рог золотой, был ли ты на том свете?» — «Был». — «Видал ли ты мертвых?» — «Видал». — «Болят ли у них зубы?» — «Нет, не болят». — «Дай бог, чтоб и у меня, раба божия (имя), никогда не болели». Такая же разговорная форма бывает еще более развита в заговорах от зубной боли: «Во имя отца и сына и святого духа, аминь. Стану я, раб божий (имя), благословясь и пойду перекрестясь; выйду в чистое поле, в широко раздолье. В чистом поле, в широком раздолье лежит белой камень Латырь. Под тем белым камнем лежит убогий Лазарь. То я, раб божий (имя), спрошу убогого Лазаря: „Не болят ли у тебя зубы, не щемит ли щеки, не ломит кости?“ И ответ держит убогий Лазарь: „Не болят у меня зубы, не щемит щеки, не ломит кости“. „Так бы у меня, раба божия (имя), не болели бы зубы, не щемили щеки, не ломило бы кости — в день при солнце, ночью при меся-

це, на утренней зари, на вечерней зари, на всяк день, на всяк час, на всякое время. Тем моим словам будь ключ и замок. Во имя отца и сына и святого духа, аминь“.

Месяц — князь молодой и Лазарь, лежащий под белым камнем в чистом поле, — как будто нечаянно попали в эти заговоры, которые произносятся шопотом и скороговорной; также по-домашнему, негромко звучат другие заговоры от заурадных болезней: от ячменя смочив указательный палец слюной и помазав больной глаз, трижды произносятся: „Господи благослови! Солнце на запад, день на исход, сучок на глазу на извод, сам пропадет, как чело (устье печи) почернеет. Ключ и замок словам моим“; или — плюнув трижды и показав больному глазу кукиш, трижды шепчут: „Ячмень, ячмень, на тебе кукиш; что хочешь, то купишь; купи себе топорок, руби себя поперек!“ В заговорах от крови постоянно упоминается девица и шелк: знахарь сжимает рану и трижды говорит, не переводя духу: „На море Океане, на острове Буяне, девица красным толком шила; шить не стала, руда перестала“. „От звиху“ белорусы наговарива-

ют: „Ехала святая прачистая на сивом коне чараз золотой мост; конь споткнувсь, сустав зъвихнувсь; конь устав, сустав на мести став“. Когда ребенок не может уснуть и кричит, — заговаривают каких-то Крикс, Плакс и Щеко-туна. В Великороссии просят зарю взять у ребенка, у которого „полуношница“ (бессонница), — полнощника и щеко-туна из белого тела». Чтоб ребенок не кричал, наговаривают: «Заря Дарья, Заря Марья, Заря Катерина, Заря Маремьяна, Заря Войска, Заря Крикса, возьмите свой крик. Крик, крик, поди на Окиян-море...» В Холмогорах (Архангельской губернии) выносят ребенка на заре на улицу и говорят трижды: «Зоря-зоряница! Возьми бессонницу, безутомонницу, а дай нам сон-угомон». В Малороссии ребенка несут в курятник, приговаривая: «Нате вам ночныци, оддайте нам сонныци». Страшнее всех болезней — горячка, огневица, и заговаривают ее зато не шутливыми, а тяжелыми словами. «Стану я, раб божий (имя рек), благословясь и пойду перекрестясь во сине море; на синем море лежит бел горяч камень, на этом камне стоит божий престол, на этом престоле сидит

пресвятая мать, в белых рученьках держит белого лебедя, обрывает, общипывает у лебедя белое перо; как отскакнуло, отпрыгнуло белое перо, так отскокните, отпрыгните, отпряните от раба божия (имя рек), родимые огневицы и родимые горячки, с буйной головушки, с ясных очей, с черных бровей, с белого тельца, с ретивого сердца, с черной с печени, с белого легкого, с рученок, с ноженек. С ветру пришла — на ветер пойди; с воды пришла — на воду пойди; с лесу пришла — на лес пойди отныне и до века». Из заговора видно, что в течение болезни, может быть в жару и бреду, являются какие-то существа, которые обступают, давят и душат больного. Также нападают на него лихорадки — «трясовницы», дочери Иродовы; имена их ясно обозначают фазисы болезни: Огнея, Гнетя, Знобя, Ломея, Пухлея, Скорохода, Трясуха, Дрожуха, Говоруха, Лепчя, Сухота и Невея. Домашнему быту уделено много места в заговорах. Это — целая история хозяйства, домашних и полевых забот земледельца, скорее — картины тихой жизни, а не молитвы и не песни о ней. Заговаривают корову, чтобы не лягалась; наговаривают на во-

ду, которой потом обмывают вымя: «Господи боже, благослови! Как основана земля на трех китах, на трех китищах, как с места на место земля не шевелится, так бы любимая скотинушка с места не шевелилась; не дай ей, господи, ни ножного ляганья, ни хвостового маханья, ни рогового боданья. Стоп горой, а дои рекой: озеро сметаны, река молока. Ключ и замок словам моим». Длинными, спокойными словами заговаривают скот от хищников в поле, делают оборону скоту. Заговаривают оружие, вора, чтоб не влез в избу, пчел, чтобы лучше роились. Наговаривают на мед и тем медом велят умываться на счастье в торговле. «Как пчелы ярые роятся да слетаются, так бы к тем торговым людям купцы сходились». Идут судиться или хлопотать по своим делам — произносят заговоры на подход к властям, на умилоствление судей, чтобы «оттерпеться от пытки». Свадебная пора окружена целой сетью заговоров, таких же обиходных, за которыми чувствуется желание успокоения и мирной супружеской жизни. Девушка приговаривает себе жениха в церкви, в праздник Покрова: «Мати пресвятая богородица,

покрой землю снежком, а меня женишком». Следуют заговоры перед тем, как засылать сваху, при проводах жениха и невесты, от порчи свадьбы в дороге. Мир и тишина нарушаются злыми людьми, которые хотят поселить раздор между новобрачными и призывают «сорок-сороков — сатанинскую силу»; стерегут недруга, точат широкий нож в снежной пыли. «Создан мне, господи, — говорит злой человек, — главу железную, очи медные, язык серебряный, сердце булату крепкого, ноги волка рысучего; а недругу ненавистнику моему создай, господи, щеки местные, язык овечей, ум телечей, сердце заячье». От порчи и «призора» можно отговориться: «Есть славное синее море, есть на славном синем море синей остров, есть на синем острове синей камень, на том синем камени сидит синен человек, у синего человека синей лук бестетивной, синяя стрела без перья, и отстреливает синей человек синим луком бестетивным, синей стрелой без перья, притчи и призеры, и уроки, переломы и грыжища всякие, падежи и удары, и пострелы, всякую нечисть». Дальше рассказывается о таком же серебряном мо-

ре, острове, камне, и человеку с луком, и о сказочной Мугай-птице; они также отстреливаются от притчей и призеров. Всего легче испортить человека, сделав его пьяницей, для этого берут червей из пустых винных бочек, сушат их и потом кладут в вино, а над вином читают: «Морской глубины царь, пронеси ретиво сердце раба (имя) от песков сыпучих, от камней горючих; заведись в нем гнездо оперунное. Птица Намырь взалкалася, во утробе его взыгралася, в зелии, в вине воскупалася, а опившая душа встрепыхталася, аминь». От этой — самой злой и таинственной — порчи, от темной силы запоя, которой не видно и не слышно, которая настагает внезапно и приносит в дом напряженными словами; часть их очевидно, непонятна для самого заклинающего; в них слышен голос отчаянья: «Ты, небо, слышишь, ты, небо, видишь, что я хочу делать над телом раба (имя рек). Тело Маерка печень тезе. Звезды вы ясные, сойдите в чашу брачную; а в моей чаше вода из-за горного студенца. Месяц ты красный, зайди в мою клеть; а в моей клети ни дна, ни покрышки. Солнышко ты привольное, взойди

на мой двор; а на моем дворе ни людей, ни зверей. Звезды, уймите раба божия (имя рек) от вина, месяц, отврати раба (имя рек) от вина; солнышко, усмири раба (имя рек) от вина. Слово мое крепко!»

Выходя из дому, человек свободнее дышит, смотрит на поля и на леса, слушает голоса их. По древнему обычаю, он испытывает силы в кулачной борьбе и заговаривает свои силы: «Стану я, раб божий, благословясь, пойду перекрестясь из избы в двери, из ворот в ворота, в чистое поле в восток, в восточную сторону, к окияну-мору, и на том святом окияне-море стоит стар мастер, муж святого окияна-моря, сырой дуб креповастый; и рубит тот старый мастер муж своим булатным топором сырой дуб, и как с того сырого дуба щепка летит, та-кожде бы и от меня (имярек) валился на сыру землю борец, добрый молодец, по всякий день и по всякий час. Аминь. Трижды. И тем замок моим словам, ключ в море, замок в небе, отныне и до века». Рыбная ловля располагается к благодущию: в Архангельской губернии; для того чтобы на удочку попалась большая рыба, ловят маленькую, секут ее и приго-

варивают: «Пошли отца, пошли мать, пошли тетку, пошли дядю...» Всего вольнее — на охоте, среди леса; на Севере очень длинные заговоры на ловлю горностаев, векш, настойчиво заговаривают бег зайца. Островник заговаривает зеленую дубраву: «Хожу я, раб (такой-то), вокруг острова (такого-то) по крутым оврагам, буеракам, смотрю я чрез все леса: дуб, березу, осину, липу, клен, ель, жимолость, орешину; по всем сучьям и ветвям, по всем листьям и цветам, а было в моей дуброве по жи-ву, по добру и по здорову, а в мою бы зелену дуброву не заходил ни зверь, ни гад, ни лих человек, ни ведьма, ни леший, ни домовый, ни водяной, ни вихрь. А был бы я боль-шой-набольшой; а было бы все у меня во по-слушании. А был бы я цел и невредим». Бли-зость к хлебным полям, к туману и ветру, к дождям и грозам заставляет петь все громче. Есть заговоры совсем как нежные лириче-ские песни: «Ой, вылынь, вылынь, гоголю! вынеси лето за собою, вынеси лето, летечко и зеленее житечко, хрещатенький барвиночек и запашненький василечек!» Так «закликают весну» в Малороссии; заговаривают мороз,

грозу, вихрь, засуху; просят, «щоб хмара разойшлась»: «Бей, дзвоне, бей, хмару разбей! Нехай хмара на Татаре, сонечко на хрестяне! Бей, дзвоне, бей, хмару розбей». Рядом с этим песенным весельем, которое возбуждает рабочую силу, приходится открещиваться и заговариваться от темных сил, которые всюду присутствуют, и прежде всего от обыкновенного чорта. Заговор-молитва от чорта произносится и теперь: «Ангел мой, хранитель мой! сохрани мою душу, укрепи мое сердце на всяк день, на всяк час, на всякую минуту. Поутру встаю, росой умываюсь, пеленой утираюсь Спасова пречистова образа. Враг-сатана, отшатнись от меня на сто верст — на тысячу, на мне есть крест господень! На том кресте написаны Лука, и Марк, и Никита-мученик: за Христа мучаются, за нас богу молятся. Пречистые замки ключами заперты, замками запечатаны, ныне и присно и во веки веков, аминь». Приходится выживать и домового и кикимору и отгонять русалок. Огненный змей-летун, портящий девок, называется иногда «перелестником». Та, кого он любит, должна носить при себе лук, зелья Тирличь и

«тою», лечиться соком трав «тояда», «деляна» и «трояна» и произносить, когда падает звезда: «Баран третяк голову зломив, да и ты!» Иногда «перелестник» является в женском образе Летавицы и чарует волшебными прелестями. Для отогнания русалок есть заповедные слова и странные колдовские песни, состоящие из непонятных слов:

*Ау, ау, шихарда кавда!
Шивда, вноза, мотта, миногам,
Калауди, инди, якуташма биташ,
Окутоми ми нуффан, зидима...*

Но человек — сам-друг с природой. Он может привыкнуть и к ее маленьким зловерным бесенятам, которые вертятся тут же, в избе, у ног, в борозде, оставленной сохой, на ближней опушке. Он заговаривает их так же, как легкую болезнь или домашнюю удачу. Ему легко привыкнуть ко всему этому обиходу, созданному его темной, первобытной душой вокруг очага. А там, где поселяется привычка, блеск поэзии затуманивается, притупляется ее острие. И потому истинные перлы первобытной поэзии сверкают там, где неожиданное, непривычное событие падает

на голову человека, возбуждает его гневом, тоской или любовью, распирает стены избы, лишает почвы под ногами и поднимает еще выше холодное, предутреннее небо. Здесь играет свободная и живая поэзия: сын покидает мать, девушка бросает милого. Мать как будто видит с вещей тоскою каждую былинку в мире, знает все, что может стрястись с родным сыном. Заговор матери от тоски по сыне показывает, что самые темные люди, наши предки и тот странный народ, который забыт нами, но окружает нас кольцом неразрывным и требует от нас памяти о себе и дел для себя, — также могут выбиться из колеи домашней жизни, буржуазных забот, бабьих причитаний и душевной боязни каких-то дрянных серых чертенят. В заговоре как бы растут и расправляются какие-то крылья, от него веет широким и туманным полем, дремучим лесом и тем богатым домом, из которого ушел сын на чужую сторону. Чтобы предохранить свое дитяtko от обмороченья и узорочанья, мать произносит золотые слова: «Пошла я в чисто поле, взяла чашу брачную, вынула свечу обручальную, достала плат венчальный,

почерпнула воды из загорного студенца; стала я среди леса дремучего, очертилась чертою проверочною и возговорила зычным голосом. Заговариваю я своего ненаглядного дитятку (такого-то) над чашею брачною, над свежею водою, над платом венчальным, над свечою обручальною. Умываю я своего дитятку во чистое личико, утираю платом венчальным его уста сахарные, очи ясные, чело думное, ланиты красные, освещаю свечою обручальною его становой кафтан, его осанку соболиную, его подпоясь узорчатую, его коты шитые, его кудри русые, его лицо молодецкое, его поступь борзую. Будь ты, мое дитятко ненаглядное, светлее солнышка ясного, милее вешнего дня, светлее ключевой воды, белее ярого воска, крепче камня горючего Алатыря. Отвожу я от тебя чорта страшного, отгоняю вихоря бурного, отдаляю от лешего одноглазого, от чужого домового, от злого водяного, от ведьмы Киевской, от злой сестры ее Муромской, от моргуньи-русалки, от треклятыя бабы-яги, от летучего змея огненного, отмахиваю от ворона вешего, от вороны-каркуньн, защищаю от кащея-ядуна, от хитрого чернокнижника, от за-

говорного кудесника, от ярого волхва, от слепого знахаря, от старухи-ведуньи, а будь ты, мое дитяtko, моим словом крепким в ноци и в полуноци, в часу и в получасьи, в пути и дороженьке, во сне и наяву укрыт от силы вражией, от нечистых духов, сбережен от смерти напрасный, от горя, от беды, сохранен на воде от потопления, укрыт в огне от сгорания. А придет час твой смертный, и ты вспомяни, мое дитяtko, про нашу любовь ласковую, про наш хлеб-соль роскошный; обернись на родину славную, ударь ей челом седмерижды семь, распростиись с родными и кровными, припади к сырой земле и засни сном сладким, непробудным». И это еще — не весь заговор.

Тот, кто узнал любовь, помнит о смерти. Душа его расцветает, она способна впитать в себя все цвета и звуки, дышать многообразием мира, причаститься мировому Причастию. Влюбленная душа — самая зрячая и чуткая, она как бы видит вдаль и вширь, и нет предела ее познанию мировых кудес. Это — душа кудесника, и влюбленный сам становится кудесником. Вот почему любовь, как высшая

тайна, — родная стихия заклинаний отсюда они появляются, вырастая, как цветы из бездны. Даже в тех бедных текстах заговоров, которые лежат перед нами и в которых больше не играет жизнь и не звучит влюбленный голос, мы можем услышать широкую, многострунную музыку — от нежных лирических мелодий до настоящей яростной страсти, обращающей сердце заклинателя в красный уголь. Есть простые и тихие «приворотные» песни-заклинания:

*Как хмель пьется около кола
по солнцу,*

*Так бы вилась, обнималась
около меня раба божия (имя).
Смоленские девушки говорят:
Зари мое ясны,
Зари мое красны,
Палудённыи
И палуношныи,
Придятся!*

*Как у печи ат синю жарка
Чтоб я была жалка.*

Па етый час, па ету минуту

Есть более длинные любовные заговоры — присушки, отсушки, отстуды. В Архангель-

ской губернии читается: «Встану я, раб божий, благословясь, пойду перекрестясь из дверей в двери, из дверей в ворота, в чистое поле; стану на запад хребтом, на восток лицом, позрю, посмотрю на ясное небо; со ясна неба летит огненна стрела; той стреле помолюсь, покорюсь и спрошу ее: „Куда полетела, огненна стрела?“ — „В темные леса, в зыбучие болота, в сырое кореньё!“ — „О ты, огненна стрела, воротись и полетай, куда я тебя пошлю: есть на святой Руси красна девица (имярек), полетай ей в ретивое сердце, в черную печень, в горячую кровь, в становую жилу, в сахарные уста, в ясные очи, в черные брови, чтобы она тосковала, горевала весь день, при солнце, на утренней заре, при младом месяце, на ветре-холоде, на прибылых днях и на убылых Днях, отныне и до века“». Таких заговоров много, только желания влюбленного принимают все новые и новые формы. «Плени-тесь, ее мысли, — говорит он. — И казался бы я ей милее отца и матери, милее всего рода и племени, милее красного солнца и милее всех частых звезд, милее травы, милее воды, милее соли, милее детей, милее всех земных

вещей, милее братьев и сестер, милее милых товарищей, милее милых подруг, милее всего света вольного». Любовник заговаривает, чтоб любила, чтоб горело ее сердце, чтоб тосковала, как тоскуют животные, чтоб «целовала, обнимала и блуд творила». «И пойду я, раб, за белой брагой, за девичьей красотой», — точно поется в одном заклинании. Колдун-влюбленный предает себя в руки темных демонов, играет с огнем: у семидесяти семи братьев, сидящих на столбе, он просит «стрелу, которая всех пыльчее и летчее, чтобы стрелить девицу в левую титьку, легкие и печень». Он кланяется «толстой бабе, сатаниной угоднице», чтобы разожгла сердце девице. Молит о том, чтобы двенадцать сестер-трясавиц распилили белый камень Алатырь и вынесли из него на девицу «палящий и гулящий огонь», чтоб Огненный Змей зажжет красную девицу. Под камнем Алатырем лежат «три тоски тоскучие, три рыды рыдучие» — их насылает влюбленный на девушку: «бросалась бы тоска в ночное окошко, в полуденное окошко, в денное окошко». Огненные мучения призывают на ту, которая не

сдается на любовь: «Упокой, господи, душу, в тело живущую, у рабы твоея (имярек). Боли, ее сердце, гори, ее совесть, терпи, ее ярая кровь, ярая плоть, легкое, печень, мозги. Мозжитесь, ее кости; томитесь, ее мысли, и день, и ночь, и в глухую полночь, и в ясный полдень, и в каждый час, и в каждую минуту обо мне, рабе божием (имярек). Вложи ей, господи, огненную искру в сердце, в легкие, в печень, в пот и в кровь, в кости, в жилы, в мозг, в мысли, в слух, в зрение, обоняние и в осязание, в волосы, в руки, в ноги-тоску, и сухоту, и муку; жалость, печаль, и заботу, и попечение обо мне, рабе (имярек)». Кладется земной поклон.

В следственном дело XVIII века найдено совершенно демоническое любовное заклинание[23]. В нем слышен голос настоящего чародейства; имена каких-то темных бесов, призываемых на помощь, изобличают высшее напряжение любовной тоски: «Во имя сатаны, и судьи его демона, почтенного демона пилатата игемона, встану я, добрый молодец, и пойду я, добрый молодец, ни путем, ни дорогою, заячьим следом, собачьим набегом, и

вступлю на злобное место, и посмотрю в чистое поле в западную сторону под сыру-матерую землю... Гой еси ты, государь сатана! Пошли ко мне на помощь, рабу своему, часть бесов и дьяволов, Зеследер, Пореастон, Коржан, Ардух, Купалолака — с огнями горящими... Не могла бы она без меня ни жить, ни быть, ни есть, ни пить, как белая рыба без воды, мертвое тело без души, младенец без матери... Мои слова полны и наговорны, как великое океан-море, крепки и лепки, крепчае и лепчае клею карлуку и тверже и плотнее булату и камению... Положу я ключ и замок самому сатане под его золот престол, а когда престол его разрушится, тогда и дело сие объявитца».

Мы достигли верхней ступени лестницы заклинаний и смотрим на пройденный путь. Нам бросаются в глаза постоянные непонятные образы: всюду говорится о каком-то камне Алатыре; повторяются какие-то отзвучавшие имена — имена лихорадок, которые можно встретить в самых разнообразных заклинаниях (и от болезни и от любви). Иные заговоры расшиты, как по канве, по этим темным именам, от которых веет апокрифом, ле-

гендой, пергаментом. О них только нам остается сказать.

Источники некоторых заговоров можно восстановить только книжным путем. Сравнение текстов открывает поразительное сходство заклинаний, чародейских приемов, психологий у всех народов. Это объясняется не только общностью суеверной психологии, но заимствованием. Многие наши заговоры не национального происхождения; одни прошли длинный путь с Востока, через Византию, другие возвратились с Запада, через Польшу. Общая родина их — Вавилон и Ассирия. Один из интереснейших примеров длинного путешествия заклинаний — заговоры от лихорадки, исследованные А. Н. Веселовским [24] и И. Д. Мансветовым [25].

Заклинатели Халдеи вызывали астральных демонов, число которых колебалось между двенадцатью и семью. В христианской культуре эти духи-демоны превратились в злых лихорадок; это случилось под влиянием представлений средневековой церкви об Иродиаде, считавшейся орудием дьявола. Иродиада — плясунья — злая жена. На средневеко-

вых миниатюрах она изображалась танцующей и кувыркающей на пиру Ирода, как скоморох. По малороссийскому поверью, из трупа Иродиады выросло дьявольское зелье — табак тютюн. Лихорадка-трясавица, заставляющая человека корчиться и дрожать, была сблизена с исступленной пляской Иродиады; по каталонскому поверью, у Ирода — несколько дочерей плясовиц; по староболгарскому (богомильского попа Иеремии) и русскому заговору, трясавицы — дочери Ирода [26]. В заговорах от лихорадок, называемых «Молитва св. Сисиния», рассказывается, как к святому, стоящему на морском берегу, вышли из моря «семь простовласых дев»; по молитве святого, явившиеся архангелы избили этих дев; число и имена лихорадок и архангелов непостоянно: лихорадок бывает двенадцать, вместо Сисиния — Сихаил и Михаил, имена архангелов — Урил, Рафаил, Варахель, Рагуил, Афанаил, Тоил. Место действия — то у Мамврийского дуба, то на Фаворской горе. Источник заговора — византийская полулегенда, полужаклинание, где говорится о святом Сисинии, гонящемся за демонической Гилло, у

которой двенадцать имен: «волосы у ней до пят, глаза как огонь, из пасти и от всего тела исходило пламя; она шла, сильно блеща, безобразная видом». Двенадцать имен превратились в двенадцать существ. Под влиянием представления о гонимых и скитающихся дочерях Ирода получилось русское синкретическое заклинание, где какой-то святой преследует дочерей Ирода — трясавиц.

Другие заговоры пестрят именами темных демонов и светлых сил. Мы уже встретились с «царем морской глубины», который в другом месте называется прямо «царь Няптун», так что заимствование несомненно. Постоянное призывание светил и зари, имена зари — Дарья, Мария, Маремьяна, Амтимария (кажется, просто описка, вместо: махи Мария), какие-то Ариды, Мариды и Макариды — находили себе шаткое мифологическое или лингвистическое объяснение; точно так же более точных или простых психологических разъяснений требуют образы хмеля и браги, олицетворение тоски, призывания огня, грозы, ветра. Интереснее и красивее всего объяснение камня Алатыря, данное Веселовским[27].

Этот Алатырь, Латырь или Алатр-камень белый, горючий, светлый, синий, серебряный — светится в центре массы заклиний и обладает чудотворной силой. Лежит он на море Окияне, на острове Буяне, который мифологи считали страной вечного лета под камнем лежат три доски, под досками — три тоски. «На Воздвиженье, — рассказывают крестьяне, — змеи собираются в кучу, в ямы, пещеры, яры на городищах, и там является белый, светлый камень, который змеи лизут и изливают весь». Таковы темные сказания о таинственном камне. Рассказ о том месте, где он лежит, можно найти в новгородской былинне: Василий Буслаев, бахвалясь в Ерусалиме, пихал ногой череп (голову Адама); череп этот лежит не доезжая камня Латыря и соборной церкви на Фаворе. Скача через бел-горюч камень Латырь — тот самый, на котором преобразился Иисус Христос, новгородский революционер сломил себе голову — убился до смерти. Изучая западные легенды и показания русских путешественников, Веселовский сближает заповедный камень Алатырь с алтарем: народная фантазия, говорит он, нашла

символический центр сказаний — алтарный камень, алтарь, на котором впервые была принесена бескровная жертва, установлено высшее таинство христианства.

Октябрь 1906 г.

Безвременье

1. Очаг

Был на свете самый чистый и светлый праздник. Он был воспоминанием о золотом веке, высшей точкой того чувства, которое теперь уже на исходе, — чувства домашнего очага.

Праздник Рождества был светел в русских семьях, как елочные свечки, и чист, как смола. На первом плане было большое зеленое дерево и веселые дети; даже взрослые, не умудренные весельем, меньше скучали, ютясь около стен. И все плясало — и дети, и догорающие огоньки свечек.

Именно так чувствуя этот праздник, эту непоколебимость домашнего очага, законность нравов добрых и светлых, — Достоевский писал (в «Дневнике писателя», 1876 г.) рассказ «Мальчик у Христа на елке». Когда замерзающий мальчик увидал с улицы, сквозь большое стекло, елку и, хорошенькую девочку и услышал музыку, — это было для него каким-то райским видением; как будто в смертном сне ему привиделась новая и светлая

жизнь. Что светлее этой сияющей залы, тонких девических рук и музыки сквозь стекло?

Так. Но и Достоевский уже предчувствовал иное: затыкая уши, торопясь закрыться руками в ужасе от того, что можно услышать и увидеть, он все-таки слышал быструю крадущуюся поступь и видел липкое и отвратительное серое животное. Отсюда — его вечная торопливость, его надрывы, его «Золотой век в кармане». Нам уже не хочется этого Золотого века, — слишком он смахивает на сильную лекарственную дозу, которой доктор хочет предупредить страшный исход болезни. Но и лекарственная трава Золотого века не помогла, большое серое животное уже вползло в дверь, нюхало, осматривалось, и не успел доктор оглянуться, как оно уже стало заигрывать со всеми членами семьи, дружить с ними и заражать их. Скоро оно разлеглось у очага, как дома, заполнило интеллигентные квартиры, дома, улицы, города. Все окуталось смрадной паутиной; и тогда стало ясно, как из добрых и чистых нравов русской семьи выросла необъятная серая паучиха скуки.

Стало как-то до торжественности тихо, по-

тому что и голоса человеческие как будто запутались в паутине. Орала до потери голоса только писатели, но действия уже не оказали. Их перестали слушать; они не унимались; тогда придумали новое средство: стали звать их «декадентами», что в те времена было почти нецензурно и равнялось сумасшествию.

Паучиха, разрастаясь, принимала небывалые размеры: уютные *interieur*, бывшие когда-то предметом любви художников и домашних забот, цветником добрых нравов, — стали как «вечность» Достоевского, как «деревенская баня с пауками по углам». В будуарах, кабинетах, в тишине детских спаленок теплилось заразительное сладострастие. Пока ветер пел свои тонкие песенки в печной трубе, жирная паучиха теплила сладострастные лампадки у мирного очага простых и добрых людей.

За всей эстетической возней, за нестройными криками отщепенцев, заклеянных именем «декадентов», можно было услышать биение здорового пульса, желание жить красивой и стройной жизнью, так, чтобы паучиха уползла за тридевять земель. Но сами дека-

денты были заражены паучьим ядом. Вместе с тем у их читателей появились признаки полной заразы.

Люди стали жить странной, совсем чуждой человечеству жизнью. Прежде думали, что жизнь должна быть свободной, красивой, религиозной, творческой. Природа, искусство, литература — были на первом плане. Теперь развилась порода людей, совершенно перевернувших эти понятия и тем не менее считающихся здоровыми. Они стали суетливы и бледнолицы. У них умерли страсти, — и природа стала чужда и непонятна для них. Они стали посвящать все свое время государственной службе — и перестали понимать искусства. Музы стали невыносимы для них. Они утратили понемногу, идя путями томления, сначала Бога, потом мир, наконец — самих себя. Как бы циркулем они стали вычерчивать какой-то механический круг собственной жизни, в котором разместились, теснясь и давя друг друга, все чувства, склонности, привязанности. Этот заранее вычерченный круг стал зваться жизнью нормального человека. Круг разбухал и двигался на длинных

тонких ножках; тогда постороннему наблюдателю становилось ясно, что это ползает паучиха, а в теле паучихи сидит заживо съеденный ею нормальный человек.

Сидя там, он обзаводится домком, плодится — и все дела свои сопровождает странными и смешными гримасами, так что совсем уже посторонний зритель, наблюдающий объективно и сравнивающий, как, например, художник, — может видеть презабавную картину: мир зеленый и цветущий, а на лоне его — пузатые пауки-города, сосущие окружающую растительность, испускающие гул, чад и зловоние. В прозрачном теле их сидят такие же пузатые человечки, только поменьше: сидят, жуют, строчат, и потом едут на уморительных дрожках отдыхать и дышать чистым воздухом в самое зловонное место.

Внутренность одного паучьего жилья воспроизведена в рассказе Леонида Андреева «Ангелочек». Я говорю об этом рассказе потому, что он наглядно совпадает с «Мальчиком у Христа на елке» Достоевского. Тому мальчику, который смотрел сквозь большое стекло, елка и торжество домашнего очага казались

жизнью новой и светлой, праздником и раем. Мальчик Сашка у Андреева не видал елки и не слушал музыки сквозь стекло. Его просто затащили на елку, насильно ввели в праздничный рай. Что же было в новом раю?

Там было положительно нехорошо. Была мисс, которая учила детей лицемерию, была красивая изолгавшаяся дама и бессмысленный лысый господин; словом, все было так, как водится во многих порядочных семьях, — просто мирно и скверно. Была «вечность», «баня с пауками по углам», тишина пошлости, свойственная большинству семейных очагов.

Все это было бы только скверно, не больше и не меньше, если бы писатель, описавший все это, не бросил одной крикливой фразы, разрушающей тишину пошлости. Без этой фразы нечего было бы обличать, и все осталось бы на своем месте.

Дело в том, что уже в этом старом рассказе («Ангелочек» написан в 1899 году) звучит нота, роковым образом сблизившая «реалиста» Андреева с «проклятыми» декадентами. Это — нота безумия, непосредственно вытека-

ющая из пошлости, из паучьего затишья. Мало того, это — нота, тянущаяся сквозь всю русскую литературу XIX века, ставшая к концу его только надорванной, пронзительней и потому — слышнее. В ней звучит безмерное отчаянье, потому что в ней причина розни писателей и публики, в ней выражает писатель свой страх за безумие себя и мира, и она-то именно еще долго останется непонятой теми, кто тянет ее во имя своей неподвижной святости, не желая знать, что будет, когда она внезапно оборвется. Будет злая тишина, оставившиеся глаза, смерть, сумасшествие, отчаянье.

Эта нота слышна в одной фразе рассказа Андреева. Он рассказывает, что когда хозяйские дети, в ожидании елки, стреляли пробкой в носы друг другу, *девочки смеялись, прижимая обе руки к груди и перегибаясь*. Это такая обычная, такая мелкая черта, что, казалось бы, не стоило замечать ее. Но в одной этой фразе я слышу трепет, объяснимый только образно.

Передо мною картина: на ней изображена только девочка-подросток, стоящая в позе,

описанной Андреевым. Она перегнулась, и, значит, лицо ее рисуется в форме треугольника, вершиной обращенного вниз; она смеется; значит, под щелками смеющихся глаз ее легли морщинки, чуждые лицу, точно старческие морщинки около молодых глаз; и руки ее прижаты к груди, точно она придерживает ими тонкую кисею, под которой очнулось мутное, уже не девическое тело. Это напоминает свидригайловский сон о девочке в цветах, безумные врубелевские портреты женщин в белом с треугольными головами. Но это — одна и та же жирная паучиха тклет паутину сладострастия.

Я не придумываю, развивая содержание андреевской позы. Быть может, сам писатель чувствовал его, хотя бы и бессознательно. Стоит вспомнить, как все рассказы его горят безумием; в сущности, все это один рассказ, где изображены с постепенностью и сдержанностью огромного таланта все стадии перехода от тишины пошлой обыденщины к сумасшествию. В нашем рассказе легко, но уже несомненно намечен этот самый переход.

Сашка снял с райской елки одного только

ангелочка, чтобы не страшен и сладок был путь, сужденный всем таким Сашкам, и ушел из рая в холодную ночь, в глухой переулок, за перегородку к пьяному отцу. Там к нему не приставала дама, господин не предлагал поместить в ремесленное училище, девочки не смеялись, перегибаясь. Отец с Сашкой заснули блаженным сном, а ангелочек растаял в отдушине печки.

И в окно уже «пробивался синеватый свет начинающегося дня».

Что же делать? Что же делать? Нет больше домашнего очага. Необозримый липкий паук поселился на месте святом и безмятежном, которое было символом Золотого Века. Чистые нравы, спокойные улыбки, тихие вечера — все заткано паутиной, и самое время остановилось. Радость остыла, потухли очаги. Времени больше нет. Двери открыты на вьюжную площадь.

2. С площади на «луг зеленый» [28]

Но и на площади торжествует паучиха.

Мы живем в эпоху распахнувшихся на площадь дверей, отпылавших очагов, потухших окон. Мне часто кажется, что наше об-

щее поприще — давно знакомый мне пустой рынок на петербургской площади, где особенно хищно воет вьюга вокруг запертых на ночь ставен. Чуть мигают фонари, пустыня и безлюдие; только на нескольких перекрестках словно вихорь проносит пьяное веселье, хохот, красные юбки; сквозь непроглядную ночную вьюгу женщины в красном пронесли шумную радость, не знавшую, где найти уют. Но больная, увечная их радость скалит зубы и машет красным тряпьем; улыбаются румяные лица с подмалеванными опрокинутыми глазами, в которых отразился пьяный, приплясывающий мертвец — город. Смерть зовет взглянуть на свои обнаженные язвы и хохочет промозгло, как будто вдали тревожно бьют в барабан.

Наша действительность проходит в красном свете. Дни все громче от криков, от машущих красных флагов; вечером город, задремавший на минуту, окровавлен зарей. Ночью красное поет на платьях, на щеках, на губах продажных женщин рынка. Только бледное утро гонит последнюю краску с испытых лиц.

Так мчится в бешеной истерике все, чем

мы живем и в чем видим смысл своей жизни. Зажженные со всех концов, мы кружимся в воздухе, как несчастные маски, застигнутые врасплох мстительным шутком у Эдгара По. Но мы, дети своего века, боремся с этим головокружением. Какая-то дьявольская живучесть помогает нам гореть и не сгорать.

Среди нас появляются бродяги. Праздные и бездомные шатуны встречаются на городских площадях. Можно подумать, что они навсегда оторваны от человечества, обречены на смерть. Но бездомность и оторванность их — только видимость. Они вышли, и на время у них «в пути погасли очи»; но они знают веянье тишины.

На сквозняках безлюдных улиц эти бродяги точно распяты у стен. Они встречаются глазами, и каждый мерит чужой взгляд своим, и еще не видит дна, не видит, где приютилась обнищавшая душа человеческая. Только одежды взвиваются в лохмотьях снежной пыли. Кажется, эти люди, как призраки, поднимутся вместе с бурей в черную пропасть неба, точно полетят на крыльях. Голос вьюги вывел их из паучьих жилищ, лишил тишины

очага, напел им в уши, — и они поняли песню о вечном круженье — песню, сулящую полет. В глубинах неба открылся звездный узор; его разрывают снежные хлопья, мчатся, слепя глаза.

*Там, в ночной завывающей стуже,
В поле звезд отыскал я кольцо.
Вот лицо возникает из кружесв,
Возникает из кружесв лицо.*

*Вот плывут ее вьюжные трели,
Звезды светлые шлейфом влача,
И взлетающий бубен метели,
Бубенцами призывно брэнча.*

*С легким треском рассыпался ве-
ер,
Разверзающий звездную мечь,
Но в глазах, обращенных на север,
Мне холодному — жгучая весть.*

*И, над мигом свивая покровы,
Вся окутана звездами вьюг,
Уплываешь ты в сумрак снего-
вым,
Мой от века загаданный друг.*

Исчезает лицо, и опять кутается в снежное

кружево, и опять возникает мечтой о бесконечной равнине. Мелькнувший взор, взор цыганки, чей бубен звенит, чей голос сливается с песнями вьюги, зовет в путь бесконечный. Горе тому, кто заглядится в стеклянный астральный взор. Он обречен на игру случайностей, на вечное кружение среди хлопьев, улетающих во мрак. Он застынет в ликованиях вьюги, и не будет исхода из великой радости над великой пустотой.

Но вьюга знает избранных. Ее ласки понятны шатунам, распятым у заборов. Вьюга, распевая, несет их, кружит и взмывает крылья лохмотий. И вот уже во мраке нет ни улиц, ни площадей. Все исчезло: хрип далеких барабанов, хохот рынка, зияющие дыры потухших окон. Пустыня полей и еле заметный шоссе-ный путь. Города больше нет. Голос вьюги распевает в телеграфных столбах.

Простота линий, простота одиночества за городом. В бегстве из дому утрачено чувство собственного очага, своей души, отдельной и колючей. В бегстве из города утрачена сложная мера этой когда-то гордой души, которой она мерила окружающее. И взор, утративший

память о прямых линиях города, расточился в пространстве.

Существа, вышедшие из города, — бродяги, нищие духом. Привычный, далеко убегающий, струящийся по равнинам каменный путь и, словно приросшее к нему, без него немислимое, согнутое вперед очертание человека с палкой и узелком.

*За мною грохочущий город
На склоне палящего дня...*

(А. Белый)

Днем и ночью, в октябрьскую стужу и в летний жар, бредут здесь русские люди — без дружбы и любви, без возраста — потомки богатырей.

*Привязанность, молодость,
дружба, —
Исчезли, рассеялись сном...*

(А. Белый)

Нет конца и края шоссе́йным путям, где они тащатся, отдыхают и снова идут. Неприметливому взору покажется, что эти «горемыки» — сырые, обреченные, изгнанные, что

они не знают, где приклонить голову, потому что одежды их в лохмотьях, а лица обезображены голодной тоской.

Но они — блаженные существа. Добровольно сиротейя и обрекая себя на вечный путь, они идут куда глядят глаза. И глядят они прямо перед собой, на каменный путь по бескрайним равнинам России. Они как бы состоят из одного зренья, точно шелестят по российским дорогам одни глаза — угли, провожатаи в открытую даль. Дороги вьются, и тянутся, и опять возвращаются, и одно многотысячное око России бредет и опять возвращается, неизвестно откуда берется и не зависит от времени и дел людских. Уже и города почти сметены путями. Как неуклонные стрелы, пронзают их дороги, улицы превращаются в шоссейные пути.

На равнинах, по краям дорог, в зеленях или в сугробах, тлеют, гниют, обращаются в прах барские усадьбы с мрамором, с амурами, с золотом и слоновою костью, с высокими оградами вокруг столетних липовых парков, с шестиярусными скульптурными иконостасами в барских церквах. Вокруг заброшенных

домов, все шире, уже забегая в спутанные куртины — прежние клумбы нежных цветов, — разрастаются торговые села, зеленеют вывески казенной винной лавки, растут серо-красные постоянные дворы. Все это, наскоро возведенное, утлое, деревянное, — больше не заграждает даль. И сини дали, и низки тучи, и круты овраги, и сведены леса, застилавшие равнины, — и уже нечему умирать и нечему воскресать. Это быт гибнет, сменяется безбытностью.

Шоссейными путями нищей России идут, ковыляют, тащатся такие же нищие с узлами и палками, неизвестно откуда, неизвестно куда. Их лица осунулись, и выкатившиеся глаза с красной орбитой щупают даль. Бесцельно и праздно идут вереницами. Все ясно для них и просто, как высокое небо над головой, как груды щебня и пласты родной глины по краям шоссе. Они обнищали так же, как великий простор, который обнажился вокруг них.

Это — священное шествие, стройная пляска праздной тысячеокой России, которой уже нечего терять; всю плоть свою она подарила миру и вот, свободно бросив руки на ветер,

пустилась в пляс по всему своему бесцельному, непридуманному раздолью.

Открытая даль. Пляшет Россия под звуки длинной и унылой песни о безбытности, о протекающих мигах, о пробегающих полосатых верстах. Где-то вдали заливаются голос или колокольчик, и еще дальше как рукавом машут рябины, все осыпанные красными ягодами. Нет ни времен, ни пространств на этом просторе. Однообразны канавы, заборы, избы, казенные винные лавки, не знающий, как быть со своим просторным весельем, народ, будто удалой запевало, выводящий из хоровода девушку в красном сарафане. Лицо девушки вместе смеется и плачет. И рябина машет рукавом. И странные люди приплясывают по щербню вдоль торговых сел. Времени больше нет.

Вот русская действительность — всюду, куда ни оглянешься, — даль, синева и щемящая тоска неисполнимых желаний. Когда же наступит вечер и туманы оденут окрестность, — даль станет еще прекраснее и еще недостижимее. Думается, все, чему в этой дали суждено было сбыться, — уже сбылось. Не к чему

стремиться, потому что все уже достигнуто; на всем лежит печать свершений. Крест поставлен и на душе, которая, вечно стремясь, каждый миг знает пределы свои.

Это бесцельное стремление всадника на усталом коне, заблудившегося ночью среди болот. Баюкает мерная поступь коня, и конь свершает круги; и, неизменно возвращаясь на то же и то же место, всадник не знает об этом, потому что нет сил различить однообразную поверхность болота. И пока ночь мирно свивает и развивает концы своих волос-вервий, — мерно качается и кружится всадник. Глаза его, закинутые вверх, видят на своде небесном одну только большую зеленую звезду. И звезда движется вместе с конем. Оторвав от звезды долгий взор свой, всадник видит молочный туман с фиолетовым просветом. Точно гигантский небывалый цветок — Ночная Фиалка — смотрит в очи ему гигантским круглым взором невесты. И красота в этом взоре, и отчаянье, и счастье, какого никто на земле не знал, ибо узнавший это счастье будет вечно кружить и кружить по болотам от кочки до кочки, в фиолетовом

тумане, под большой зеленой звездой.

3. Русская литература

Литературы великих мировых эпох таят в себе присутствие чего-то страшного, то приближающегося, то опять отходящего, наконец разражающегося смерчем где-то совсем близко, так близко, что, кажется, почва уходит из-под ног: столб крутящейся пыли вырывает воронки в земле и уносит вверх окружающие цветы и травы. Тогда кажется, что близок конец и не может более существовать литература. Она сметена смерчем, разразившимся в душе писателя.

Так кажется иногда в наше время; но это обманчиво. То, что имеет подобие смерча, есть только дикий вопль души одинокой, на миг повисшей над бесплодьями русских болот. Прощумит этот крутящийся столб из пыли, крови и болотной воды, и оставит за собой все то же бесплодие, и где-нибудь далеко упадет и иссякнет, так что никто и не узнает об этом.

А над трясинной мирно качается голубой цветик — большой глазок, открытый невинно и... сентиментально.

Смерчи всегда витали и витают над русской литературой. Так было всегда, когда душа писателя блуждала около тайны преобразования, превращения. И, может быть, ни одна литература не пережила в этой трепетной точке стольких прозрений и стольких бессилии, как русская.

Передо мной вырастают два демона, ведущие под руки третьего — слепого и могучего, пребывающего под страхом вечной пытки. Это — Лермонтов, Гоголь и Достоевский.

Лермонтов восходил на горный кряж и, кутаясь в плащ из тумана, смотрел с улыбкой вещей скуки на образы мира, витающие у ног его. И проплывали перед ним в тумане ледяных игол самые тайные и знойные образы: любовница, брошенная и все еще прекрасная, в черных шелках, в «таинственной холодной полумаске». Проплывая в туман, она видела сны о нем, но не о том, что стоит в плаще на горном кряже, а о том, кто в гусарском мундире крутит ус около шелков ее и нашептывает ей сладкие речи. И призрак с вершины с прерзительной улыбкой напоминал ей о прежней любви.

Но любовница и двойник исчезали, крутясь, во мгле туманной и возвращались опять, кутаясь в лед и холод, вечно готовясь заискриться, зацвести небесными розами, и снова падая во мглу. А демон, стоящий на крутизне, вечно пребывает в сладком и страстном ужасе: расцветет ли «улыбкой розовой» ледяной призрак?

В ущельях, у ног его, дольний мир вел азартную карточную игру; мир проносился, одержимый, безумный, воплощенный на страдание. А он, стоя над бездной, никогда не воплотил ничего и с вещей скукой носил в себе одно знание:

*Я знал, что голова, любимая тобою,
С моей груди на плаху не падет.*

На горном кряже застал его случай, но изменил ли он себе? «На лице его играла спокойная и почти веселая улыбка... Пуля пробила сердце и легкие...» Кому? Тому ли, кто смотрел с крутизны на мировое колесо? Или тому, двойнику, кто в гусарском мундире, крутя ус, проносился в безднах и шептал

сладкие речи женщине в черных шелках?

*И снился мне сияющий огнями
Вечерний пир в родимой стороне...
...И снилась ей долина Дагестана;
Знакомый труп лежал в долине
той...*

В этом сцеплении снов и видений ничего уже не различить — все «заколдовано»; но ясно одно, что где-то в горах и доньне! пребывает неподвижный демон, распростертый со скалы на скалу, в магическом лиловом свете.

Другой колдун также не воплощал ничего. Гоголь зарывался в необозримые ковыли степей украинских, где нога человеческая не ступала и никогда не нарушалась тишина. Только Днепр тянул серебряную ленту свою, да пел однообразный, как степные цикады, колокольчик, да мать-казачка билась о стремя сына, пропадающего в тех же необозримых ковылях.

Небо и степь вбирали, поглощали все звуки, там, где востроносый колдун выводил из земли, треснувшей под зноем, казака, на страх и потеху есаулу: «приподняв иконы вверх, есаул готовился сказать краткую мо-

литву... как вдруг закричали, перепугавшись, игравшие на земле дети, а вслед за ними попятился народ, и все показывали со страхом пальцами на стоявшего посреди их казака. Кто он таков, никто не знал. Но он уже протанцевал на славу казачка и уже успел насмешить обступившую его толпу. Когда же есаул поднял иконы, вдруг все лицо казака переменялось: нос вырос и наклонился на сторону, вместо карих запрыгали зеленые очи, губы засинели, подбородок задрожал и заострился, как копьё, изо рта выбежал клык, из-за головы поднялся горб, и стал казак — старик». Так выпроводили казака, не узнав в нем колдуна и забавника Гоголя, у которого и нос наклонился на сторону, и подбородок заострился, как копьё. А колдун появился уже на Карпатах: «вдруг стало видимо далеко во все концы света... Тут показалось новое диво: облака слетели с самой высокой горы, на вершине ее показался во всей рыцарской сбруе человек на коне с закрытыми очами, и так виден, как бы стоял вблизи» («Страшная месть»). Это были шутки колдуна, который лежал себе в ковылях и думал одну долгую думу. А мгновен-

ные видения его, призраки невоплощенные тревожно бродили по белу свету.

Третий был слеп. Оттого он забрел на конец света, где, в сущности, нет ничего, кроме болот с чахлыми камышами, переходящими в длинное серое море. Он основался там, где

*...крайняя заводь глухая,
Край лиманов и топей речных,
И над взморьем клубится, взды-
хая,
Дым паров и снарядов стальных.
(И. Коневской)*

Кто-то уверил его, что там будто бы находится столица России, что туда стянулись интересы империи, что оттуда правят ее судьбами. Под стук извозчичьих дрожек, катающих бледных существ взад и вперед по болоту, под звуки фабричных гудков, в дыму торчащих из мглы труб, — слепец расхлебывал вино петербургских туманов. Он был послан в мир на страдание и воплотился. Он мечтал о Боге, о России, о восстановлении мировой справедливости, о защите униженных и оскорбленных и о воплощении мечты своей. Он верил и

ждал, чтобы рассвело. И вот перед героем его, перед ему подобными, действительно рассвело, на повороте темной лестницы, в глубине каменных ворот самое страшное лицо, воплощение хаоса и небытия: лицо Парфена Рогожина. Это был миг ослепительного счастья. И в тот же миг все исчезло, крутясь как смерч. Пришла падучая.

Таков был результат воплощения прежде времени: воплотилось небытие. Вот почему в великой триаде хитрые и мудрые колдуны ведут под руки слепца; Лермонтов и Гоголь ведали приближение этого смерча, этой падучей, но они восходили на вершины или спускались в преисподнюю, качая только двойников своих в сфере падучей; двойники крутились и, разлетаясь прахом, опять возникали в другом месте, когда смерч проносился, опустошая окрестность. А колдуны смотрели с вещей улыбкой на кружение мглы, на вертящийся мир, где были воплощены не они сами, а только их двойники.

Потому же нам окончательно понятен Достоевский только через Лермонтова и Гоголя. Для нас они как бы руководят им, учат слепца

той мудрости, которой он сам не желал. Он очертя голову бросается в туман, летит и падает в падучей; он носит в душе вечную тревогу, надрыв, подступает вплотную к мечте, ищет в ней плоти и крови; они парят, прислушиваясь, осязая туман, но никогда не портят мечты своей, не ища в ней плоти и крови.

Достоевскому снится и вечная гармония; проснувшись, он не обретает ее, горит и сгорает; Гоголь и Лермонтов бессознательно и невоплощенно касаются крылами к вечной гармонии и летят прочь, горя, но не сгорая. Достоевский, как падучая звезда, пролетает в летучих туманах Гоголя и Лермонтова; он хочет преобразить несбыточное, превратить его в бытие, и за это венчается страданием. Они свершают над несбыточным обряд легких прикосновений: коснутся крылами — и опять летят в туман.

Потому два современных писателя, о которых я хочу сказать, более близки к Лермонтову и Гоголю, чем к Достоевскому. От первых перешла к нам мудрость, от второго, может быть, — только опыт его страдания. Они свершают легкие обряды над новой нитью пре-

вращений, протянутой тихим торжествующим лучом. Они крылаты и витают над туманами, не падая в их беспросветную глубь. И потому они узнали ту кристальную тишину, звонкую, как голос золотой свирели. Поет тишина, и цветет она; что нужно, кроме такой тишины, думаем мы, читая их произведения?

Бледный закат и тонкий зеленоватый серп месяца — музыка легких прикосновений у З. Гиппиус. Преображение совершается в глубинах зеркала, в тенистой вечерней комнате, в падении пушистых снежинок. Нет в этой вечно осенней и вечно разлучной дымке мечтаний — никакой несбыточности счастья. Скорее это несбыточность бытия от счастья. Медленно проходят, смотря вперед и поверх мира, тонкие, узкие, гибкие женщины — от Марты («Яблони цветут») до Марий-Май, — давно обрученные, дивящиеся чужому неведенью об обручении с влюбленностью, белой, прозрачной и бескровной в мире, воплощенной за порогом мира, — прежде, потом, всегда. Кажется, шествующим над миром так легко вступить в мир и творить в нем легкие чудеса. В их шествии есть глубина знания о беско-

вечной свободе и какая-то вольная нищета — в узоре слабых, девических рук. Нам кажется, что они идут мимо, не задевая и не тревожа, но они уже среди нас; они несбыточно близки. Мы же узнаем, что одна из них, проходя, задела нас длинным, прозрачным покрывалом.

Неизвестно, откуда приходят они и куда уходят, то изнемогая от своей бесцельной свободы, то побеждая одним мановением мир, плещущийся вокруг них усталой и нежной волной. Он непонятен для них, как и они для него; полудевушкам, полурусалкам — им «ни счастья, ни радости не надо». Они знают одну только невозмутимую Тишину:

*И слышу я, как шепчет тишина
О тайнах красоты невоплощенной,
Лишь неразгаданным мечтанья
полны,
Не жду и не хочу прихода дня.*

Сологуб знает тайну преображения, свершающегося во мгле стихий. Он совершенно одинокий — «бог таинственного мира». Для него существует «я», в котором, преломляясь,

преображается прекрасное: смерть, любовь, красота — и хаотический мир, в котором все стихийно: день и ночь, земля и вода, и море человеческой пошлости. И когда стихии, смутные и неопределенные, выносятся на берега его романа и рассказа, написанного дремучим незапятнанно-чистым языком, равным разве только гоголевскому языку, они становятся его творением, ясным преобразованием. Для Сологуба существует весь мир, вся нелепость скомканных плоскостей и сломанных линий, потому что среди них ему является преобразенное лицо. Он оставляет себе полную радость встречи с этим лицом и, насладившись им, отпускает его обратно — в хаос. Мы же, его читатели, видим это всерадостное лицо только с одной стороны, откуда оно вселяет чувства сострадания, ужаса, уныния, сладострастия. Отсюда — магическое в творчестве Сологуба: он властен показать нам только часть того, что сам видит вполне. Это возможно потому, что полнота его видений всегда лежит далее того, что может быть воплощено в слове. Для Сологуба — Смерть звучит иначе, чем ее обыкновенно воспринима-

ют. Но он позволяет воспринять ее во всяком смысле потому, что он любит всякую свободу, в том числе свободу гражданскую и свободу восприятий. Он позволяет пронзительно жалеть ребенка обиженного, ребенка «с нестерпимой головной болью»; наконец, он позволяет вскрикнуть от сострадания к замученному мальчику, бросившемуся на мостовую с высоты четвертого этажа («Утешение»),

Но вместе с этим, в момент торжества простейших человеческих чувств — боли, жалости, сладострастия — автор мгновенно поворачивает к нам то светящееся радостью лицо, на которое он сам любуется в это мгновение. И тогда, в сиянии риз райских и всеблаженной улыбки, становится ясно, что обида, боль и сама гибельная Смерть — преображены: Смерть есть Красота. Она — легкое прикосновение, мечта о радости сбывающейся, не сбывшейся только в магическом хаосе Недотыкомки-жизни, вертящейся на распутьях. Смерть — сияние звезды Маир, блаженство обрученного с тихой страной Ойле. Смерть — радость успокоения, Невеста — Тишина.

Так современная литература научилась из

колдовства Лермонтова и Гоголя, из падений Достоевского — мудрости глубокой, в которой не видно дна. Смерчи обходят стороной равнину, на которой мы слушаем Тишину. Приложим ухо к земле родной, и близкой: бьется ли еще сердце матери? Нет, тишина прекрасная снизошла, согрелись мы в ее заботливо опущенных крыльях: точно сбылось уже пророчество о Другом Утешителе, ибо нам нечего больше жалеть; мы все отдадим, нам уже ничего не жаль и, как будто, ничего не страшно. Мудры мы, ибо нищи духом; добровольно сиротеем, добровольно возьмем палку и узелок и потащимся по российским равнинам. А разве странник услышит о русской революции, о криках голодных и угнетенных, о столицах, о декадентстве, о правительстве? Нет, потому что широка земля, и высоко небо, и глубока вода, а дела человеческие незаметно пройдут и сменятся другими делами... Странники, мы — услышим одну Тишину.

А что, если вся тишина земная и российская, вся бесцельная свобода и радость наша — соткана из паутины? Если жирная паучиха тклет и тклет паутину нашего счастья,

нашей жизни, нашей действительности, — кто будет рвать паутину?

Самый страшный демон нашептывает нам теперь самые сладкие речи: пусть вечно смотрит сквозь болотный туман прекрасный фиолетовый взор Невесты — Ночной Фиалки. Пусть беззвучно протекает счастье всадника, кружащего на усталом коне по болоту, под большой зеленой звездой.

Да не будет так.

Октябрь 1906

Девушка розовой калитки и муравьиный царь

1

Несколько лет тому назад мне пришлось проводить лето в южной Германии, в Гессен-Нассау. Из пыльного, безнадежного белого курорта в стиле moderne выходишь на высокие холмы, где по большей части торчит серая башня из ноздреватого, выветрившегося камня. Туристы влезают туда, крутят вверху носами, любуясь на виды, и лопочут дикие и ненужные речи об окрестных пейзажах на разноплеменных языках. Правда, страна богатая, тучная страна открывается с горной башни: хлебные пажити, красные крыши частых зажиточных селений, где мельница вертит гигантское колесо. Колесо приводит в движение поршень, тянущийся по полям и холмам, под железнодорожной насыпью на несколько километров. Гуляешь вдоль этого поршня, сядешь и покатаешься на нем, боязливо оглядываясь, чтобы культурные немцы не согнали некультурного русского со своего поршня.

Жарко невыносимо, нивы наливаются, черешни краснеют по краям шоссе, никем не охраняемые, пирамидальные тополя в пыли. А все-таки хорошо (особенно по воспоминанию); точно зеленым Рейном пахнет, да и правда, Рейн недалеко, и, верно, зеленый, в холмистых берегах.

Романтическая страна. В курорте скука — тоже зеленая. Сам «творишь» свою жизнь, свое отчаянное безделье и русскую скуку и лень. Немцы и англичане деловито гуляют в парке и на террасе кургауза с газетами и сигарами. В одиннадцать часов на улицах уже нет ни души, «шпенеры» не громыхают; только русские, самые непокорные и незаконные люди, нарушая курортный режим, гуляют в парке и над озером, где совсем сказочные лебеди и туманы. Ну, конечно, объясняются в любви и целуются на скамейках, пользуясь сном «для здоровья» благоразумных европейцев. Только, к несчастью, и целуются, пожалуй, тоже от безделья и скуки, как-то «авантюрно» и, вернувшись в свою столицу, нежно рассказывают чиновным приятелям о летних приключениях. И свидания над туманным

озером еще больше нагоняют скуку, знаешь, что через месяц-два поплетешься по Невскому под мокрым снегом. И эти любовники тоже поплетутся, он — в Петербурге, а она — в Кишиневе. Скука.

Днем по солнцепеку идешь за город — среди нив. Сначала — салины-градирни, которые приводятся в движение бесконечно длинным поршнем. Это — высокие стены, туго набитые хворостом; под ними — деревянные резервуары, куда, серебристо звякая, без усталости падает жидкая соль. Против салин, задрав ноги и сопя, сидят особы обоего пола с книжками из немецкой библиотеки. Они вдыхают соль ртами и носами и представляют комментарий к тексту: «если соль потеряет свою силу, кто сделает ее соленою». По крайней мере, судя по их позам, лицам, пиджакам и юбкам, думается, что никакая сила в мире не возвратит им их утраченную соль.

От такого зрелища одичалый и здоровый русский (каковым был и я) шарахается в поле. Густо колосится рожь, за нею — сырые стены города и замка, куда я направляю путь. Если наклониться во ржи, чувствуешь себя в Рос-

сии: небо синее, и колосья спутанные, и пробитая среди них тропа. Идешь мимо целебных ключей, где закупоривают бутылки и всюду виднеются надписи: Brunnen[29] такой-то. Шоссе. Красные арки большого железнодорожного моста через зеленую ложбинку, которая одним восклоном своим возносит меня незаметно на большую высоту — сразу на площадь городка, которому несколько сот лет. Кружишь по закоулкам, стучишь по кривым плитам, минуешь гофмановские крылечки перед дверьми с узорной ручкой. Там обитают бритые сказочные тайные советники. От роз даже душно: всюду они — большие и мелкие, колючие, цепкие, бледные, яркие, густо-красные, нежно-желтые и белые, как платье Гретхен. Вдруг натыкаешься на собор на узкой площади и в сотый раз делаешь наивное открытие: романтическая страна. Окна стрельчатые, вышина громадная, только из-за узеньких домиков не видно. В углу у водосточного желоба — груда обломанных фигурок, свалившихся с крыши и тщательно подметенных. Это — те самые химерические уродцы, которые сидят на Notre Dame.

Наконец, вот широкая площадь со старым дворцом и домом бургомистра. В тенистом углу — крошечная калиточка, чуть заметная в серой каменной стене. Привратник впускает в нее и покидает посетителя. Начинается сказка.

2

Калитка распахнулась. Сразу бросается в глаза непомерный горизонт, обрамленный городами, селами, дымками локомотивов, синими рощами, белыми жаркими облаками. Что-то упорно-новое, распирающее грудь, то новое, что всегда дразнит чудесами и заставляет любить даль. Но только ли от дали эта новизна? Нет, я попал в новую страну. Меня окружает узкий и длинный сад, разбитый на валу германского замка. С вала я вижу даль, а за валом сразу срывается земля и стена и открывается зеленый ров, куда страстно, до головокружения, хочется полететь. До сих пор я был в немецком городке, среди немецких полей, рощ и насыпей. Теперь я в стране германской легенды. От того — прежнего, исторического, мертвого — меня отделяет лишь маленькая калитка.

Даже прохладнее. В самый жаркий полдень над садом господствует тень древней стены. Стена эта окрепла от равнинных дуновений. Красный герб древнего владельца впитал в себя всю соль окрестной равнины, и не разобрать уже на нем полустертых латинских слов. Но, конечно, это вечный девиз, и если бы я начертал его на своем щите, то прожил бы долгую жизнь властелина и распри мои с миром были бы такие же свободные и мирные, как этот ветер, освежающий лицо: просто я покорила бы сердца всех златокудрых красавиц, я заточил бы непокорного вассала в сырое подземелье; под игом моим была бы вся окрестная страна; вон та башня, которая торчит на дальней горе, была бы моей дозорной башней. А злодей со сросшимися бровями лежал бы мертвый во рву. И там текла бы прозрачная, злая, непорочная вода.

Все́му, все́му веришь за этой калиткой, обновившей меня по крайней мере на весь день. Верно я стал красив. Чужая красота дохнула на меня. Верно и сердце мое — раскрывающийся розовый бутон. По крайней мере я люблю сейчас и тебя, Германия, как старое

крепкое вино, и тебя, златокудрая немка, чуть заметная на зеленой равнине.

Середина сада вынута и представляет второй неглубокий ров, через который перекинут мостик. Земли и нет как будто. Земля «исчерпана»; очарования мои «неземные», и я хочу говорить как романтик. Со дна лощины поднялись стволы и взбежал кустарник. Плющ все обнял своим забвением. Вокруг лощины идет аллея, действительно «идет» — медленным шагом взбирается — и вот потекла по самому краю стены, постепенно открывая виды, уходя в купы стриженных лип, окружаясь розами и георгинами. Здесь розы бледны, они слишком много любили; здесь георгины — усталые, тень упоила их мутно-лиловые склоненные головы. Нет цветов лучше роз и георгин; как жизнь прекрасна среди таких цветов!

Вот аллея пошла круче; ее дыхание затруднилось, она взбежала куда-то, как живая. Здесь — крайняя точка сада, там — конец: остается только спрыгнуть в зеленый ров, пергнувшись на ту сторону стены, на ветер, в чужую жизнь, прямо в объятия старого город-

ка, который подбежал снизу; городок малый, красноголовый, хищный, жадно заглядывает в старое свое святилище, он готов принять меня в свою «малость».

Аллея кончилась угрозой. На краю стены растопырилась беседка, серый зверь — из неободренных древесных стволов. Там — такое же кресло, такой же столище. Точно сидит в этом кресле нелепый обрубок прошедшего — низколобое существо; точно стоит перед ним на столе толстоногий золотой кубок с древним хмелем. Существо хлебает сладкий напиток, и перо хлопает беспорядочно по шляпе. Оловянные у него глаза. Топорный у него подбородок и уродливый нос. Серое чудище, — и ветер вокруг ходит серый.

Лучше я сохраню мою нежность и возвращусь К моим георгинам, в жилище пажей. Они как будто ныряют в розовых кустах — гибкие и смеющиеся мальчики. Обгоняют друг друга вприпрыжку. Я думаю, каждого по очереди целует владычица замка; она делит между ними свои ночи, пока низколобый господин наблюдает из беседки, всюду ли горят сторожевые огни, не спят ли на валу верные

латники.

От толстого ствола стриженной липы отделилась толстая ветка. В этом месте лежит черная маска, оставленная в одну из безумных германских ночей прошлых столетий. Дырявые и мертвые ее глаза смотрят все еще нежно. Верно, владелица испытала в ней первый восторг. Прохожу, — паж бегаёт где-то в другом конце сада. Право, он ищет кого-то. Как упорно ищет, и сколько столетий, а все еще молод! Он хочет поцеловать госпожу, — где госпожа?

И вот — влюбленной моей думой, расцветшей душою, моим умом, все-таки книжным, я различаю и госпожу. Но она присутствует здесь лишь как видение. Утратила она свою плоть и стала «ewijf-weibliche»[30]. Все в розах ее легкое покрывало, и непробудны ее синие глаза. Паж ищет ее столько столетий, но он не прочел тех книг, которые прочел я. Потому он, глупый, все еще бегаёт по саду, у него губы дрожат от страсти и досады, он уронил свой коротенький плащик, стал совсем тоненький и стройный. Оперный пажик. Никогда он ее не найдет. Разве можно найти там, где все так

увлажнено, пышно, где земля исчерпана, и все в каком-то небесном расцвете, в вечном разделении. Ищи, паж, на то ты не русский, чтобы всегда искать и все не находить. Далекую ищи, но далекая не приблизится. Придет к тебе — тонкая, хорошенькая дочь привратника. Льяные, будут у нее косы, и она музыкальным голосом расскажет тебе, где продаются самые свежие булки к сколько детей у бургомистра. Она покраснеет и опустит шелковые ресницы, и ты примешь ее за далекую, и будешь целовать ее, и откроешь булочную на Burger-strasse[31]. Она будет за прилавком продавать немцу самые лучшие булки и приумножит светленькие пфенниги. Она — тоже розовая, и на кофточке ее приколоты роза, и розой прикрывает она грудь, когда ты возишь ее на бургерские вечеринки. Да, ты счастлив; ты встретил ее в маленькой калитке, и романтическая головка твоя дала ей имя: «Девушка розовой калитки». Вот она уже родила тебе толстенную дочку; вот она стада полнеть от невинного золотистого пива; вот пальчики ее образовали складки вокруг обручального кольца. Но ты все еще зовешь ее:

«Девушка розовой калитки».

А другие пажы все еще бегают по саду и целуются с ветром. И пугает их корявый пьяница, сидящий с кубком в беседке из толстых сучьев и ветра.

3

Весь романтизм в этом. Искони на Западе искали Елену — недостижимую, совершенную красоту. Отсюда все эти войны и кровавые распри с полуфантастическим врагом; эти фигуры верных рыцарей с опущенными забралами и лукавых монахов, у которых бегают глаза и чрезмерно, фантастически упитаны щеки. Потом сверкающие груды отвлеченных идей, философских концепций, националистических упований. И сам сморщенный Кант, водрузивший свой маленький стульчик на холмике, с которого легко обозревать мир феноменов, гармонирующих друг с другом и по дальности расстояния и по слепоте слезящихся глазок тайного советника, — не имеющих в себе ничего ноуменального.

Все отдельно, далеко, «непознаваемо», начиная с исковой идеальной Елены, все удаля-

ющейся в наконец вступившей в раму католической иконы, кончая «вещью в себе», номеном, на котором написано: «Непознаваем, неприкосновенен. Приходите». И приходят очень быстро, потому что всего только «Viertdbtunde»[32] ходьбы до грандиозного кабака современной европейской культуры с плоской крышей, похожей на вывернутую австрийскую фуражку. Гладкий натертый пол и безукоризненные кельнеры. Все далеко, недостижимо, прельстительно своей отдаленностью: немецкая национальность, «вещь в себе», железное туловище Бисмарка с пивным котлом на могучих плечах и нежная романтическая поэзия, Также далеки я идеальны эти старые городки с черепичными крышами, розами, соборами и замками. Бесцельно мучает эта древняя прошедшая красота, не приобщишься ей, не отдашь ей души. Нежнейшее остается чужим. Здесь нет «заветного», потому что «завет» обращен лицом к будущему. Неподвижный рыцарь — Запад — все забыл, заглядевшись из-под забрала на небесные грёзы. Лицо его окаменело, он стал изваянием и вступил уже в ту цельную гар-

монию окружающего, которая так совершенна. Он ищет мертвым взором на многообразной равнине то, чего нет на ней и не будет, И стал он благообразен, как пастор, брит и бледен, И мечтания его ничем не кончатся. Не воплотятся.

*Он себе на шею четки
Вместо шарфа навязал
И с лица стальной решетки
Ни пред кем не поднимал.*

4

Гармонические линии, нежные тона, томные розы, воздушность, мечта о запредельном, искание невозможного. Как невыносимо после этого попасть в Россию, у которой в прошлом такая безобразная история; все эти страницы о московских государях не гнутся, как толстая безобразная парча, покрывавшая боярские брюхи, и хлюпает противная кровь на этих страницах — кровь тяжелая, гнилая, болотная. И зеваются над этими страницами, как боярину на лежанке или в земском соборе. А дальше идут какие-то глупые боги, полувывдумки сентиментальных и народолюби-

вых ученых; какие-то богатыри, которые умеют ругаться, умеют бахвалиться, а лучше всего умеют пьянствовать и расправлять грязные Кулачищи. Как запахнет западной легендой, свежее становится; как обрабатает эту легенду какой-нибудь болгарский поп и привезет в Россию, становится нестерпимо: из легенды вышло не вздыхающее предание, не повесть о любви легкой и бессмертной, а какой-то отвратительный поползень, который окарачь ходит. И вот уже граф Алексеи Толстой, этот аристократ с рыбьим темпераментом, мягкотелый и сентиментальный, имеет возможность вдохновенно изложить русскую былинку, легенду или историю скверным русским языком, выжать из нее окончательно всю западную общечеловеческую прелесть и преподнести осклизлую губку Русского собрания. И нежный Орест Миллер имеет возможность с восхищением выудить русскую пословицу, ибо на Руси — что ни пословица, то пошлость.

С трудом пробираясь во мраке и бездарности российских преданий, чернорабочими тропами, как это делали и делают многие рус-

ские ученые, склонные уводить в книжные тексты и никуда из них не выводить, — мы внезапно натываемся на руду. Поет руда. Над ухом стоит профессор. Слышен его голос: «Ну, это, знаете, неинтересно. Какое-то народное суеверие, продукт народной темноты». Но голос профессора, тщетно призывающий к иным памятникам, заглушает певучая руда. И сразу не разберешь, что поет, о чем поет, только слышно — поет золото. Древняя рукопись гласит: отыщи большой муравейник, от которого идут двенадцать дорог. Раскопай и облей его водою и наткнешься на дыру в земле. Копай на три сажени и увидишь муравьиного царя на багряном или синем камне. Облей его кипящей водою, и он упадет с камня, а ты копай опять, охвати камень платом. Он спросит: «Нашел ли?» А ты продолжай копать молча, камень держи во рту и платом потирайся. «Ты, небо-отец, ты, земля-мать, ты, корень свят, благослови себя взять на добрые дела, на добро».

Что же? Корявый и хитренький мужичонка копается в муравейнике, ищет корешка, которым, верно, будет лечить коровье вымя

или свою больную бабу. Отчего же муравьиный царь так беспокоится, и отчего мужичонка так красиво просит о корешке небо и землю?

Оттого, что у мужичонки — сила нездешняя. И муравьиный царь — тайный его сообщник. А главное, оттого, что мужичонка наверное найдет корешок, на что бы он ему ни был надобен. Ищет, значит найдет. И поет этот таинственный корешок в простой легенде, как настоящая золотая руда. И всего-то на-всега видны только лесная тропа, да развалившийся муравейник, да мужик с лопатой, — а золото поет.

Все различимо, близко, будто уж найдено; вытащит мужик корешок, поплюет на него и уйдет. Все так и прет прямо в глаза, лубочное, аляповатое, разбухшее. Ошеломлены глаза, тошно от найденной уже, не искомой силы. Все реально, мечтам нет места, и неба не видно. Да и стоит ли смотреть на это небо, серое, как мужицкий тулуп, без голубых просветов, без роз небесных, слетающих на землю от германской зари, без тонкого профиля замка над горизонтом. Здесь от края и до края — чахлый

кустарник. Пропадешь в нем, а любишь его смертной любовью; выйдешь в кусты, станешь на болоте. И ничего-то больше не надо. Золото, золото где-то в недрах поет.

Верно, на песни этого золота прилетел от каких-то испанских пределов св. Антоний. Прилетел на камне, да и стал на новгородских болотах. Пришли мужики, увидали, что святой пресветлый стоит, и тут же монастырь поставили.

Западная легенда создана, лежит она в колючих и душистых кустах, в тысячелетних рвах. И Тристан будет в одинокой тоске носиться по морю. И дева будет бесконечно ткать, вышивать пышные узоры, воссоздавая

*Картину боя,
И волны синие, и бор.*

И оплетут душевные, непроницаемые розы могилы влюбленных. Или столетняя старуха, когда-то прекрасная Больдур, встретит, шамкая, на пороге башни прекрасного Пекопена, возвратившегося с дьявольской охоты, как встретила она его в такой красивой, такой пышной и такой упадочной легенде у В. Гюго.

Эта история протянула синий полог, дальний полог, над замком, башней, ржавыми ключами у пояса твоего, золотокудрая! Песенка жизни спета. Навеки не поднять забрала, не опустить на ржавых петлях моста через ров с невинной и злою водой, чтобы по этому мосту ворвалась в мертвый замок веселая и трагическая жизнь.

Бедная русская легенда развивается непрерывно. Она создает жизнь. Сердце простых русских людей — тоже легенда, оно само творит жизнь. Ничего не берут с собою — ни денег, ни исторических воспоминаний — эти русские люди, столько веков уходящие в страны, которые для искателей Елены были от века дикими, варварскими, гиперборейскими странами.

Мы живем в столицах политиканствующих, спорящих об искусстве и пожирающих тысячами тощих коров и ленивых свиней, которых пригоняют к нам дикие люди из глубины дикой России. Вряд ли что другое, кроме мычания этих несчастных коров, доходит до слуха горожан. О тех странах мы ничего не знаем, география и статистика очень затруд-

няют для нас познание этих стран. Из рассказов русских туристов можно иногда выжать какие-то жемчужные зерна, — но кто из них сознавал и видел подземный блеск алмазов! Бессознательно передают они что-то бытовое о том, в чем нет никакого быта.

Я слышал один рассказ: среди печальных топей Новгородской губернии стоит монастырь. Монахи насыпали на дворе горку, уснастили ее игрушечными храмиками, деревцами и поставили маленьких черноризцев из дерева или из олова. Так проводят они свою болотную жизнь: перед глазами всегда этот маленький самодельный Афон, святая гора. «Православны» ли они, тупы ли? Думаю, что нет. Они — люди легенды, какие-то тихие светлоокие люди, каких мы в столице никогда не встретим теперь, не обратим внимания. Среди них — какая-то безумная, нелепая старлица, которая всю жизнь помогает тамошнему попу. И этот поп стал каким-то святым для нее. Она ему и стих сочинила:

*Перед царскими вратам
Славословлю вместе с вами.*

Разве здесь не пахнет опять этим муравьиным царем? Какая-то особая нежность нищеты, неотвлеченное смирение, неустанное стремление к вещественному Афону, как к маленькому корешку под багряным камнем, — и два стиха, сочиненные после долгой жизни в однообразии монастырской тишины и влюбленности. Какая тут история, или православие, или боярская парча? Само время остановилось. Все это — какие-то тихие болотные «светловзоры».

Одного такого светловзора мне удалось встретить. Он вовсе не был даже монахом, и мне не хочется думать, что он вообще был кем-нибудь. Он был человеком. Манера его была простая, мягкая, неуклюжая. Он был самый простой, скромный человек, но отличался от других тем, что провел несколько лет в Сибири, среди тайги, в центре шаманства, и оттого глаза у него были прозрачные и голубые на огрубевшем, очень мужественном лице. Было ясно, что он сохранил свою душу. Он прислушивался с легким удивлением и очень доброжелательно к «литературным» разговорам, которые шумели вокруг, но сам прини-

мал в них мало участия, больше спрашивал с интересом, какого никто из говорящих не испытывал. Было ясно, что он всюду прозревал новизну, даже там, где ее не было. Сама его чистая душа творила эту новизну.

Он стал немножко похож на героя гамсуновского «Пана», когда, пожимаясь и стесняясь, сообщил свои северные впечатления. Выдавая себя за «специалиста» и «материалиста», с какой-то «таежной» скромностью он рассказал, как шаманка назначила ему день, когда он будет в лесу, около ее жилища. Он не поверил, но в тот самый день, сам не сознавая, очутился на тропе, приведшей его к шаманке. И потом он рассказал еще, как всю ночь плясала шаманка, взмахивая бубном, падая в изнеможении, чтобы, отдохнув немного, снова пуститься в свой колдовской пляс.

Нам странно слушать такие рассказы. Слушаешь и думаешь: где-то в тайгах и болотах живут настоящие люди, с человеческим удивлением в глазах; не дикари и не любопытные ученые этнографы, а самые настоящие люди. Верно, это — самые лучшие люди: солнце их

греет, тайга кроет, болото вбирает в свою зелено-бурую даль всю суетность души. Когда-нибудь они придут и заговорят на новом языке. Послушаем. Только пойдем ли свободный язык, возьмем ли из руки их то нежное, северное дитя, которое они бережно и доверчиво принесут нам?

Хочется сказать об этих северных светловзорах, сообщниках муравьиного царя, простыми словами певца тайги — Георгия Чулкова:

*Стоит шест с гагарой,
С убитой вещью гагарой;
Опрокинулось тусклое солнце;
По тайге медведи бродят.*

ПРИХОДИ, ЛЮБОВЬ МОЯ, ПРИХОДИ!

*Я спою о тусклом солнце,
О любви нашей черной,
О щербатом месяце,
Что сожрали голодные водки.*

ПРИХОДИ, ЛЮБОВЬ МОЯ, ПРИХОДИ!

*Я шаманить буду с бубном,
Поцелую раскосые очи
И согрею темные бедра
На медвежьей белой шкуре.*

Приходи, любовь моя, приходи!

Ноябрь 1906

Драматический театр В.Ф. Коммиссаржевской

(Письмо из Петербурга)

Арена, где сходятся современные борцы, с часу на час становится вещественней и реальней. Внутренняя борьба повсюду выплескивается наружу. Индивидуализм переживает кризис. Мы видим лица, все еще пугливые и обособленные, но на них уже написано страстное желание найти на чужих лицах ответ, слиться с другою душой, не теряя ни единого кристалла своей. Все мы оживаем, приветствуем свою обновляющуюся плоть и свой пробуждающийся лик. И, как дикари, приходим в наивный ужас, когда слишком ярко придвигается чужое лицо. Но оно вспыхивает, от него веет духом земным, и ужас смешивается с радостью, когда мы различаем милые мелкие складки, где притаились одинокие мучения тех, прошлых лет.

В такую эпоху должен воскресать театр. Почва для него уже напоена стихийными ливнями вагнеровской музыки, ибсеновской

драмы. Наука и мечта подают друг другу руки, оправдывая и воскрешая первобытную стихию земли — *ритм*, обручающий друг с другом планеты и души земных существ. И вот, пробуждаясь, пугливые и полузрячие, мы спешим на торжища, где ходит ветер и носит людские взоры; и люди, красуясь друг перед другом, смотрятся, влюбляются в различные сияния бесчисленных и бездонных глаз.

Таким торжищем в наше время должен быть театр — колыбель страсти земной. Что реальнее подмосток, с которых живые, ритмические дыхания ветра обвевают лица в темном зале? Мы, наивные, пробуждающиеся дети, не сумели еще преобразить вещества; но не надо нам, привыкшим воспроизводить в душе своей неразрывно гармоничные звуки, цвета и движения, пугаться этих грубых мазков декораций, этого слоя румян, сквозь который светится живая игра глаз; нельзя предаваться утонченным разочарованиям и снова замыкаться в себе, ведь мы сумеем преобразить громоздкий и нелепый механизм современного театра. Будем любить его сначала так, потому что любящий уже ждет от

любимого иного, и ему зримо это иное в сумерках влюбленности. Пусть зал и сцена будут, как жених и невеста: из взаимной игры взоров, из красования друг перед другом рождается любовь. Пусть непрестанно на сцене искусство страстно обручается с тайной, и пусть искры чудес такого обручения залетают в зрительный зал. Пусть каждый уходит из театра влюбленным и верным земле.

Я думаю, такая радость близка сердцу устроителей нового драматического театра в Петербурге. Они не упустили основного принципа — ритма. После первых трех постановок, после того, как режиссер театра В.Э. Мейерхольд высказал свои основные принципы на одной из «сред» В.И. Иванова, после того, что мы видели на первом представлении «Сестры Беатрисы» Метерлинка, — мы можем ждать будущего от этого дела.

Принципы театра В.Ф. Коммиссаржевской несомненно новы. В так называемом «чеховском» театре К.С. Станиславский держит актеров железной рукою, пока не добьется своего, часто — усилиями нескольких десятков репетиций. Актеры движутся по сцене как бы в те-

ни его могучей фигуры, и публика воспринимает автора сквозь призму этого талантливо-го и умного режиссера. Приемы Мейерхольда совершенно иные. Воспринимая автора, он дает актерам общие нити, вырабатывает общий план и затем, ослабляя узду, бросает на произвол сцены отдельные дарования, как сноп искр. Они свободны, могут сжечь корабль пьесы, но могут и воспламенить зрительный зал искрами истинного искусства. Нельзя закрывать глаз на страшную опасность такого предприятия; ведь в этом случае удача и неудача обуславливаются не только отдельными дарованиями труппы: актеры, даровитые сами по себе, могут впасть в разногласицу; и еще двойной риск: новый театр есть вместе с тем школа для актеров; играя, они должны учиться и вырабатывать приемы нового репертуара.

Принимая все это во внимание, мы скорее склонны были отчаяться в новом театре после первых двух постановок. «Гедда Габлер», поставленная для открытия, заставила пережить только печальные волнения: Ибсен не был понят или, по крайней мере, не был во-

площен — ни художником, написавшим декорацию удивительно красивую, но не имеющую ничего общего с Ибсеном; ни режиссером, затруднившим движения актеров деревянной пластикой и узкой сценой; ни самими актерами, которые не поняли, что единственная трагедия Гедды — отсутствие трагедии и пустота мучительно прекрасной души, что гибель ее — законна.

Вторая пьеса («В городе» С. Юшкевича) наивна, нужна для души; и пусть она пробуждает ежедневные слезы сострадания. Пусть это добрая весть о том, что людям больно, что людям трудно, что люди измучены; но это — не искусство, и пластика актеров опять пропала даром. После первых двух представлений было тяжело от внутренней неудачи.

С готовым уже предубеждением мы пошли на «Беатрису» Метерлинка, наперед зная, что цензура исковеркала нежнейшую пьесу, запретив ее название «чудо» на афише, вычеркнув много важных ремарок и самое имя Мадонны, а главное, запретив Мадонне петь и оживать на сцене. Мы знали, что перевод М. Сомова неудовлетворителен, что музыка Ля-

дова не идет к Метерлинку. И, при всем этом, при вопиющих несовершенствах в частности (из рук вон плохой Беллидор, отсутствие отчетливости в хорах, бедность костюмов и обстановки), — мы пережили на этом спектакле то волнение, которое пробуждает ветер искусства, веющий со сцены. Это было так несомненно, просто, так естественно. Пережила это волнение и будирующая публика, как будто эти долгие и шумные овации были демонстрацией против еще более будирующей газетной печати. Метерлинк, имеющий успех у публики, — что это? Случайность или что-то страшное? Точно эти случайные зрители почуяли веянье чуда, которым расцвела сцена, воплотив внезапно, нечаянно ремарку Метерлинка: «И вот среди восторженных хвалебных песнопений, вырывающихся со всех сторон, запружая толпою слишком узкую дверь, шатаясь на ступенях, появляются монахини, растерянные, подавленные, с преобразенными лицами, опьяненные радостью и сверхъестественным ужасом...» Пусть не было живых гирлянд, обвивающих тела, и цветов, вырастающих в руках; но, когда гибкие

голубые монахини наполнили театр торжественным, вспыхивающим шепотом: «Чудо! Чудо! Чудо! Осанна! Осанна! Осанна!» — мы узнали высокое волнение; волновались о любви, о крыльях, о радости будущего. Было чувство великой благодарности за искры чудес, облетевшие зрительный зал.

Ноябрь 1906

О реалистах

1

Начинать очерк о Горьком приходится скорбной страницей. В настоящее время надо говорить не о самом Горьком, а о критиках его, притом не о тех, которые продолжают, вопреки реальности, радоваться всякому его слову, и не о тех, которые беспощадно глумятся над ним, а о тех, которые с любовью и печалью обсуждают его нынешний упадок. Эти критики — гг. Философов, с его статьями «Конец Горького» («Русская мысль», апрель) и «Разложение материализма» («Товарищ», № 266), и Горнфельд, отвечавший Философому в статье «Кончился ли Горький?» («Товарищ», № 252).

Убедиться в том, что Горький потерял прежнюю силу, — очень не трудно: стоит прочесть те небольшие вещи, которые он поместил в сборниках «Знания» за прошлую зиму. Последние из этих вещей — «Мои интервью», «Товарищ» и «Мать» (за исключением пьес театральных, о которых речь будет дальше). Эти «интервью» читаются со стыдом; и не то

стыдно, что Горький «невежественен», как отмечает Философов; эрудиции с него мы никогда не спрашивали. Стыдно то, что Горький дает в руки своим бесчисленным врагам слишком яркое доказательство своей бессознательности. «Мне просто захотелось написать веселую, для всех приятную книгу. Я чувствую, что до сего времени немножко мешал людям жить спокойно и счастливо», — пишет Горький в предисловии (XIII сборник «Знания»), и как бы внушает читателю: «Чувствуй, чувствуй, какой я иронический человек!» Действительно, на следующих же страницах оказывается, что Горький интервьюирует какого-то идиотического короля, который произносит, по его заказу, тирады, вроде следующих: «Бог и король — два существа, бытие которых непостижимо умом... Я и верноподданный моих предков, некто Гете, — мы, пожалуй, больше всех сделали для немцев... Истинная поэзия, скажу вам, это поэзия дисциплины...» и т. д. На все это Горький подает свои иронические реплики. В следующем очерке пошлости и плоскости вложены, в уста «Прекрасной Франции», но, к великому

сожалению, собеседник ее говорит не меньшие плоскости и заканчивает свою тираду тем «плевком крови и желчи», который, опять-таки к сожалению, так оскандалил Горького. И опять обоудно неостроумные диалоги в «Жреце морали» (XV сборник), и наивное сентиментальничанье по поводу слова «товарищ», уснащенного банальными эпитетами (XIII сборник). И, наконец, повесть «Мать» (начало в XVI сборнике), за которую, право, напрасно заступается Горнфельд. Некоторая стройность повести, и то сравнительная, зависит только оттого, что Горький «набил руку». Но ведь нет ни одной новой мысли и ни одной яркой строчки. Старая горьковская психология, им самим кастрированная; старые приемы: умирает отец — бледная тень отца Фомы Гордеева; — и остается жить с матерью, читать запрещенные книги и подвергаться обыску свирепых офицеров и солдат — сын — бледная тень Фомы Гордеева и еще кое-кого из прежних горьковских «человеков».

Скорбные итоги всей этой деятельности подводит Д. В. Философов с такой четкостью и

ясностью, что мне остается только привести его слова: «Я утверждаю следующее: 1) сущность дарования Горького — бессознательный анархизм. „Босяк“ — тип не только социальный, но и общечеловеческий, тип бессознательного анархиста; 2) анархизм босяка Горького соединяется чисто внешним образом с социализмом; 3) полусознательное, механическое соединение двух непримиримых идей — материалистического социализма и иррационального анархизма — пагубно повлияло на творчество Горького, и 4) „философия“ Горького — общераспространенный, дешевый материализм, лженаучный позитивизм — философия оппортунизма, унаследованная от вымирающей буржуазии и находящаяся в резком противоречии с психологией пролетариата».

Против этих тезисов, может быть, нельзя возразить по существу. Но я совершенно понимаю то чувство, которое заставило г. Горнфельда заступиться за Горького и которое сам он может определить только отрицательно («не любовь», «не поклонение»). Может быть, это только чувство огромной благодарности

за прошлое, и не за свое даже, а за прошлое русской литературы, да еще сознание того, что живет среди нас этот Каннитферштан, у которого был такой «богатый дом и большой корабль» творчества. Впрочем, оканчивать цитату я не возьмусь ни за что, ибо знаю, что это «и грубо и даже кощунственно», как говорит Философов, который отказывается от заглавия своей статьи: «Конец Горького» и предлагает назвать ее «Кризисом Горького».

В конце концов оба критика сходятся на одном: на силе интуиции Горького, которая больше его сознания. Только г. Горнфельд думает, что эта сила — в настоящем, а г. Философов относит ее в прошлое. Горнфельд стоит на точке зрения художественного критика, Философов оценивает Горького с точки зрения общественной, научной и религиозной; при этом он необыкновенно веско спорит с Д. С. Мережковским, но во многом и соглашается с ним: «Когда Мережковский боится этой новой силы, — он прав. „Грядущий хам“, „внутренний босяк“, кроме своего „я“, никого и ничего не признающий ни на земле, ни на небе, сулит сюрпризы не очень приятные».

Да, правда, правда, — может быть. Но когда Философов, говоря о Горьком, цитирует Мережковского, мне хочется быть скорее с Горнфельдом, чем с ним.

Мучительно слушать, когда каждую крупицу индивидуального, прекрасного, сильного Мережковский готов за последние годы свести на «хлестаковщину», «мещанство» и «великого хама». Когда эти термины применяются к Горькому и особенно к Чехову, — душа горит; думаю, что негодованию в этом случае и *не должно быть пределов*[^] и я готов обратиться к Мережковскому те же пушкинские слова, которые сам он обратил к Льву Толстому по поводу Наполеона:

*Да будет клеймен позором
Тот малодушный, кто в сей день
Безумным возмутит укором
Его тоскующую тень.*

Если бы мне пришлось говорить только о Горьком, я и то обратил бы к критику его — Мережковскому — эти слова. Плевался Горький всю жизнь, а банальничать стал недавно. Но за всеми плевками и банальностями Горького прячется та громадная тоска, «которой

нет названья и меры нет». И великая *искренность* — такая, какой просто не может быть уже у людей большой культуры, как Мережковский и Философов. Не может, потому что сама культура — великий и роковой сон. Верх джентльменства — заметить, что «босьяк сулит сюрпризы, не очень приятные»; может быть, есть даже доля кощунства в таком джентльменстве. И верх культурности — написать великолепные томы о Христе и Антихристе, безднах верхней и нижней, расколоть мир, углубить обе половины до бесконечности, сплести, спутать и так замучить, как это может сделать Мережковский. Но ведь это мы, всосавшие «культуру» с молоком матери, носим эти бремена, боимся, сомневаемся, мучаемся. А вспомним о Горьком — ведь он *действительно* босьяк, и это — не слова. И откуда было набраться *такого* страха нашим трем большим писателям — Чехову, Горькому и Андрееву? У них *свой* страх, их грузные корабли на свои мели садятся, и тоска и одиночество у них свои. И я утверждаю — с тою же резкостью, с какой Философов выставляет свои значительные тезисы, что Горький — ве-

ликий страдалец и что безумно «возмущать укором его тоскующую тень» — тень этого Павла Власова из повести «Мать», который остался всего только скудным воспоминанием о свободном Фоме Гордееве, Челкаше и других. Я утверждаю далее, что если и есть реальное понятие «Россия», или, лучше, — Русь, — помимо территории, государственной власти, государственной церкви, сословий и пр., то есть если есть это великое, необозримое, просторное, тоскливое и обетованное, что мы привыкли объединять под именем Руси, — то выразителем его приходится считать в громадной степени — Горького. Думаю, что от того и другого утверждения не откажется и г. Философов. Весьма возможно, что Горький не хочет быть «в противоречии с психологией русского пролетариата» и что крупный вывод Философова задел его за живое, если критика способна глубоко задеть писателя. Но Горький больше того, чем он хочет быть и чем он хотел быть всегда, именно потому, что его «интуиция» глубже его сознания: неисповедимо, по роковой силе своего таланта, по крови, по благородству стремлений, по «бес-

конечности идеала» (слова В. В. Розанова) и по масштабу своей душевной муки, — Горький — *русский писатель*.

Говоря о критиках Горького, я имею в виду не только их отношение к нему самому. Дело в том, что Философов, опять-таки со свойственной ему остротой и отчетливостью, задевает другого большого писателя, который находится теперь в расцвете своих сил. Это — Леонид Андреев. На него обращены критические укоры Фило софова, с ним обращается теперь критика так, как некогда она обращалась с Горьким. Одни свистят и глумятся, другие почтительно и кисло «разбирают», третьи вопят: «Ты наш! Ты наш!» Еще немного — и Мережковский запишет его в «великие ха-мы».

2

Современной драме я посвящу отдельный очерк. Потому здесь приходится говорить только о последней повести Леонида Андреева — в XVI сборнике «Знания».

«Иуда Искариот и другие» — так называется эта странная повесть. События, действующие лица и место действия — те же, что в

евангелиях.

Иисус — всегда задумчивый, как «страшно задумчивый» вечерний воздух и свет. У него мягкие волосы, смуглое лицо, «маленькие загорелые ноги», легкая сутуловатость «от привычки думать при ходьбе». «Дух светлого противоречия» «неудержимо» влечет его к отверженным и нелюбимым. Каким-то обаянием, еле ощутимым, — как женственная любовь его к «зеленой Галилее», — он отделен от учеников, и все они ходят под его то суровым, то мягким, испытующим взором. Он любит слушать веселые рассказы, хохотать и плакать. Любит гладить курчавых детей и нежно пускает «холодное тельце» голубой ящерицы на свою теплую руку. Он устает иногда, грустит или радуется. Он любит вино и амбру; и особенно любит благовонное дорогое миро. И для всех он — «нежный и прекрасный цветок, благоухающая роза ливанская».

Иоанн — «любимый ученик» — «тихий, с дрожащими руками и кусающейся речью». Он брезглив, недоверчив, много молчит, частью от лени, частью от женственного коварства. Он соображает быстро и находится лег-

ко в трудных обстоятельствах. Ему легко было поцеловать для всех ненавистного Иуду, ибо так велел учитель, с которым он хочет быть рядом в царствии небесном. Это он отыскал для Иисуса голубенькую ящерицу в островерхих камнях, и он же говорил после распятия о «прекрасной жертве» Иисуса. Таков Иоанн — «красивый, чистый, не имеющий ни одного пятна на снежно белой сове-сти».

Полная противоположность Иоанну — бесповоротно мужественный, жалкий в своей силе и несчастный в своей детской ярости — Петр. Огромный, большеголовый, с широкой обнаженной грудью, с голосом, от которого «каменный пол гудит под ногами, двери дрожат и хлопают и самый воздух пугливо вздрагивает и шумит»; он неистово хохочет, весь — мгновенный и порывистый — весь устремленный к Иисусу и жаждущий небесного царствия всей смятенной и страстной душой. Он не любит тихих удовольствий и, никогда не уставая физически, во время отдыха забавляется швырянием тяжелых камней в пропасти. Он и бодрствует и спит, как богатырь, и

во время моления о чаше не может проснуться и только думает в тяжелом полусне: «Ах, господи, если бы ты знал, как мне хочется спать». А когда солдаты окружают преданного им Иисуса, Петр теряет всю силу, опускает на голову одного из воинов украденный Иудой меч — безвредным «косым ударом», следует за толпой издали, запальчиво, в ярости на самого себя отрекается от Иисуса. Под неистовыми бичами проклятий Иуды, после распятия Христа, Петр говорит гневно и хмуро: «Я обнажил меч, но он сам сказал — не надо». И потом, ударяя себя кулаком в грудь, плачет горько: «Куда же мне идти? Господи! Куда же мне идти!»

Фома — сонный ум, всегда угнетаемый неразрешимой загадкой. Его мучит «странная близость божественной красоты и чудовищного безобразия», когда он видит Иуду рядом с Христом. Он вечно требует доказательств и постоянно с мучительным вопросом придвигает к чудовищному Иуде свой «длинный прямой стан, серое лицо, прямые прозрачно светлые глаза, две толстые складки, идущие от носа и пропадающие в жесткой, ровно под-

стриженной бороде». Он ничего не знает, и сквозь глаза его, «как сквозь финикийское стекло, видно стену позади его и привязанного к ней понурого осла». И, все более путаясь и угасая под бременем неразрешимых загадок, он изменяет себе и, напрасно стараясь соблюсти привычную осторожность тупой и многодумной головы своей, говорит своему вечному спутнику и соблазнителю: «По-видимому, в тебя все лился сатана, Иуда».

Незаметно появившийся около Христа Иуда — худощав и ростом почти с Иисуса. Он страшно силен — сильнее Петра, но притворяется хилым. И голос его переменчивый — «то мужественный и сильный, то крикливый, как у старой женщины, ругающей мужа, досадно жидкий и неприятный для слуха». Под короткими рыжими волосами странный череп его внушает недоверие и тревогу: «точно разрубленный с затылка двойным ударом меча и вновь составленный, он явственно делится на четыре части». И лицо Иуды двойт-ся: на одной стороне — черный, острый глаз, и вся она — «подвижная, охотно собирающаяся в многочисленные кривые морщинки».

Другая сторона — «мертвенно гладкая, плоская и застывшая», и на ней — «широко открытый слепой глаз, покрытый белесой мутиью, не смыкающийся ни ночью, ни днем, одинаково встречающий и свет и тьму».

«Мятежные сны, чудовищные грезы, безумные видения» на части раздирают бугроватый череп Иуды. Он вечно лжет, и ложь его рассказов о себе делает его «жизнь похожей на смешную, а иногда и страшную сказку». Иуда — обманщик и вор, Иуда чародейно влияет на толпу и защищает Христа от ярости ее — яростью своего унижения. Эти странные чары свои он простирает и на Христа, который, отворачиваясь, всегда помнит о нем и знает его проклятие. И когда Петр, разгневанный на то, что Иуда сильнее его, просит Иисуса помочь ему поднять и бросить с горы самый тяжелый камень, тихо отвечает Петру Иисус: «А кто поможет Искарриоту?» И когда на вопрос учеников: «Кто будет первый возле Иисуса», Иуда с безобразной и торжественной дерзостью отвечает: «Я! Я буду возле Иисуса!» — Иисус «медленно опускает взоры».

Продав Христа первосвященнику, Иуда

окружает его «тихой любовью, нежным вниманием», «стыдливый и робкий, как девушка в своей первой любви». *«Целованием любви»* предаёт он Иисуса и *«высоко над теменем земли поднимает на кресте любовью распятую любовь»*. И, предавший, не разлучается ни на мгновение с Преданным: греет над костром костлявые руки и слушает отречение Петра. Смертельно тоскует у окна караульни, где истязают Иисуса солдаты так, как истязают современные тюремщики.

Почти раздавленный толпою, жадно смотрит на суд Пилата и вдруг всей жадной, смертельно скорбящей душой своей влюбляется в надменного и справедливого римлянина — Пилата. Извиваясь под ударами бичей, весь в крови он бежит за Иисусом на Голгофу и, скаля зубы, торопливо говорит: «Я с тобою. Туда». Спокойно и холодно уже оглядывает умершего, смотрит в «синий рот» неба, на маленькую землю, на маленькое солнце. Швыряет «косым дождем» сребреники в лицо первосвященнику и судьям. И в последний раз поднимает бич своих великих и мятежных страстей и опускает его на спины учеников — тех —

«других», которые обсу ждали смерть Иисуса, спали и ели.

В обломанных кривых ветвях дерева, «измученного ветром», на высокой горе, повесился Иуда и «всю ночь, как какой-то чудовищный плод, качался над Иерусалимом; и ветер поворачивал его то к городу лицом, то к пустыне — точно и городу и пустыне хотел он по казать Иуду из Кариота, предателя — *одногого в жестокой участи своей*».

Так вот какова эта повесть. За нею — душа автора — живая рана. Думаю, что страдание ее — торжественно и победоносно. Думаю, что и все упреки г. Философова, обращенные им к автору «Жизни Человека», окончательно теряют свое основание с появлением в свет этой повести. Впрочем, эти упреки и вообще не кажутся мне основательными. Все мы знаем уже могущественное дуновение андреевского таланта, и можно только удивляться тому, что и годы не убивают это чудовищное напряжение. Я не берусь судить, превзошел или не превзошел себя Андреев в последней повести. Скорее — нет. Но сила изобразительности, «громадный внутренний фонд творче-

ства» (как выразился об Андрееве Андрей Белый — «Перевал», № 5) как будто еще увеличились. Можно сказать, что Андреев — на границе трагедии, которой ждем и по которой томимся все мы. Он — один из немногих, на кого мы можем возлагать наши надежды, что развеется этот магический и лирический, хотя и прекрасный, но страшный сон, в котором коснеет наша литература. Но если те литературные течения, которые громит г. Философов, и поражены каким-то страшным магическим сном, то это сон всей культуры, взваленный тяжким бременем на иные слабые плечи.

И та культурная критика, к которой принадлежит г. Философов, сама поражена этим великим сном — *магией европеизма*. Является писатель Андреев, который в грандиозно грубых, иногда до уродства грубых формах (как в «Жизни Человека») развертывает страдания современной души, но какие глубокие, какие необходимые всем нам! И вот эта изощренная, тонкая, умная и, боюсь, пресыщенная мысль валит на голову этого писателя самые тяжкие упреки: Философов упрекает Андре-

ева в *реакционности*; говорит, будто Андреев «притупляет чувство, волю, погружает в мрак небытия», «потакает небытию». Он видит в Андрееве носителя «горьковской философии». Но есть ли такая философия? — вот основной вопрос. И не придумана ли она, не выведена ли *a posteriori* культурным критиком, меряющим на свой аршин писателей огромного таланта, устами которых вопит некультурная Русь?

«Как сорвавшаяся лавина, вырастает в душе гордый вызов судьбе», — пишет по поводу «Жизни Человека» Андрей Белый. «Как сорвавшаяся лавина, растет, накапливает в сердце *рыдающее отчаянье*». Да, *отчаянье рыдающее*, которое не притупляет чувства и воли, а *будит* их, потому что проклятия человека так же громки и победоносны, как проклятия Иуды из Кариота, как вопли Бранда в музыке снежных метелей. И эти вопли будили и будут будить людей в их тяжелых снах. Они разбудят больше людей, чем может разбудить все могущая доказать, рафинированная европействующая критика. И мы, благодарные, слышим и видим, как растет среди нас, рас-

цветает пышным и ядовитым цветом этот юношески страдальческий и могучий голос — голос народной души.

3

Непосредственно за Леонидом Андреевым русская реалистическая литература образует крутой обрыв. Но как по обрыву над большой русской рекой располагаются живописные и крутые груды камней, глиняные пласты, сползающий вниз кустарник, так и здесь есть прекрасное, дикое и высокое, есть какая-то задушевная жажда — подняться выше, подняться без отдыха. Большая часть этих писателей неизмеримо уступает по художественности тем, о которых я говорил выше и буду говорить ниже. Многие из них и совсем низко — у подножия дикого и живописного обрыва, так что их даже друг от друга не отличить. Эти подавляют численностью, в них поражает отнюдь не качество, но какое-то количественное упорство. Так свойственно русской литературе это упорное, далеко не всегда оправдываемое хоть чем-нибудь, стремление к писательству, что нельзя обойти молчанием и этих малых. И это не «графомания»,

которой страдают скорее культурные слои литературы. Среди так называемых «декадентов» гораздо больше графоманов, чем в среде задушевной, черноземной или революционной беллетристики последних лет. Есть и среди последних просто хилые и вялые «недотыкомки», но в общем они здоровы и бодры, и я не знаю, надо ли жалеть, что они образуют фон русской литературы. Я не жалею. Все они — «братья-писатели», и в их судьбе «что-то лежит роковое». И в них есть какое-то глубоко человеческое бескорыстие и вот та самая непреднамеренность и свобода, с какою кусты, камни и глина расположились на крутом береговом откосе русской полноводной реки.

«Культурная критика» последних лет взяла обычай пренебрежительно отзываться об этой литературе, имена ее тружеников употреблять во множественном числе и повертываться к ней спиной. Я решаюсь спросить иных из этих критиков, читали ли они внимательно тех авторов, о которых говорят свысока? Думаю, что теперь, когда враждебные станы русской литературы начинают обмени-

ваться любезностями (хотя бы иногда и нелепыми) и когда кастовое начало в русской литературе начинает понемногу стираться, — пора встретиться лицом к лицу со многими писателями из тех, к кому прежний полемический задор и тяжелые условия действительности заставляли поворачивать спину.

Так вот, нарушая принятый обычай, я буду говорить о писателях многословных, бесстильных, описывающих «жизнь», страдающих большим или малым отчаяньем и неверием. Да и откуда им набраться веры? Они Мережковского, пожалуй, и не читали. Зато они наверное читали Чехова и Горького, от которых унаследовали свои литературные приемы и свою лирику, и Л. Андреева: тот же ужас, хриплый и смертный, коробит иногда их души, и так же они — слепые и полужрачие — ищут человека среди праха, не готовые, не умеющие или не желающие поднять глаза к небу — бог знает почему: потому ли, что они еще не умеют вскрыть в своих душах что-то большое, синее, *астральное*? или потому, что они злобствуют на мистиков, с их точки зрения заплевавших это небо, и за дере-

вьями не видят леса? Или по партийному упрямству — такому тупому, сумасшедшему, но какому благородному!

Строгое разграничение этих писателей — задача невозможная: может быть, потому, что почти все они как-то дружно и сплоченно работают над одной большой темой — русской революцией, в большинстве случаев теряясь в подробностях. Но неуловимой чертой они разделяются на отрицателей «быта» и так называемых «бытовиков». В тех, которые отрицают быт, слышится горьковская нота — дерзкий задор и сосредоточенная пристальность взгляда. Этого холода и жесткости стали совсем нет у наследников Чехова, которых гораздо больше. Они как-то мягкосердечнее и охотно растворяются в жалостливости, так что и страницы наводняют какими-то общими лирическими отступлениями. Тех и других касается горячее дыхание горна, в котором плавятся безумные души андреевских героев. «Бытовики» поддаются этому дыханию легче и охотнее; но тем и другим все-таки чужда душа этого кипучего безумия; часто оно для них — литературный прием или, что

хуже того, — дешевый эффект.

Очень характерный безбытный писатель — Скиталец. В недавно вышедшем втором томе его «Рассказов и песен» (издание «Знания») есть талантливая повесть совсем горьковского типа. Она называется «Огарки». Это термин, обозначающий горьковских «бывших людей». Когда появляются эти люди в сборниках «Знания», им сопутствует всегда своеобразный словарь, наполненный специальными выражениями вроде «храпоидолы», «свинчатка», «свинячая морда», «Александрийский козолуп», «Вавилонский кухарь», «Великого и Малого Египта свинарь», «Олоферна пестрая, эфиопская». «Огарки», конечно, бездельничают и пьянствуют, «устраивают на лужайке детский крик» и называют старуху, у которой нахлебничают, «хромым велосипедом». «По душе-то как будто с образами прошли», «ворсинки-то в желудке от радости и руками и ногами машут», — кричат «огарки», пия водку. Вся повесть наполнена похождениями «огарков», от которых, я думаю, отшатнется «критик со вкусом». Такому критику, я думаю, противен пьяный угар и

хмель, но этим хмелем дышат волжские берега, баржи и пристани, на которых ютятся отверженные горьковские люди с нищей и открытой душой и с железными мускулами. Не знаю, могут ли они принести новую жизнь. Но странным хмелем наполняют душу необычайно, до грубости, простые картины, близкие к мелодраме, как это уже верно, но преждевременно ехидно заметили культурные критики. Я думаю, что те страницы повести Скитальца, где огарки издали слушают какую-то «прорезающую» музыку в городском саду, где певчий Северовостоков ссыпает в театральную кассу деньги, набросанные ему в шляпу озверевшей от восторга публикой, где спит на волжской отмели голый человек с узловатыми руками, громадной песенной силой в груди и с голодной и нищей душой, спит, как «странное исчадие Волги», — думаю, что эти страницы представляют литературную находку, если читать их без эрудиции и без предвзятой идеи, не будучи знакомым с «великим хамом». И есть много таких людей, которые прочтут «Огарков» — и душа их тронется, как ледоходная река, какою-то нежной,

звнящей, как льдины, музыкой.

Такой музыки, к сожалению, не много у писателей-реалистов. Горькому, да и Скитальцу, она дана талантом, а к большинству других писателей «Знания» применимы следующие слова: «В их произведениях угнетенная масса выступает со своим языком, требованиями и борьбой... IX, X, XI и XII книжки „Знания“ спешат угнаться за огромным потоком, художники дают целый ряд сцен, картин и набросков из октябрьских, ноябрьских и декабрьских дней. Тут и великие надежды, и страшное отчаяние, и зарево пожаров, и кровавое пятно, „Марсельеза“ и „Вы жертвою пали“, баррикады и погромы, — и над всем этим царит масса... Если прежде русская жизнь отставала от образов художника, то теперь чувствуется наоборот: художник точно боится отстать „от бешеной тройки“, спешит, надрывается, хрипит, но не может создать ничего сильного, что было бы достойно пережитого, не может перекричать бурю...»

Эти слова литературного обозревателя «Образования» (№ 1 этого года) мы можем только дополнить и подтвердить примерами:

часто среди целого потока «художественных» изображений текущих событий автор-реалист, как бы в отчаянье, начинает просто описывать, не прикрашивая. И это обыкновенно выходит лучше. Весь ноток смутных чувств и тревожных переживаний устремляется в одно русло, слишком узкое, по узости мировоззрений, по бедности словаря, по упорству душ. Писатели, бездарные в массе своей, тревожатся около «талантливой темы», и получается плескание многоцветных брызг на каменистом ложе ручья, на ложе, которого ничем не пробьешь. Подати, народ, пролетарий, полиция, попы, офицеры, красные знамена, товарищи, штыки, баррикады, погром, шпион — это повсюду переливается из одного тома в другой тупо, грандиозно по количеству — до какой-то торжественности. Предела и меры нет никакой, зыбкость литературных форм непомерная, не разберешь, что рассказ, что фельетон, что статья, что прокламация, кто стар, кто молод. Вот пишет Серафимович, писатель, только что выпустивший свою вторую книжку («Рассказы», т. II. «Знание»): «Офицер, с бережно зачесанными кверху уса-

ми, холодно мерял привычным глазом неумолимо сокращающееся расстояние, блеснул, подняв руку, саблей, и губы шевельнулись, произнеся последнее слово команды». И так — почти весь том; где нет офицера, там — «угнетенная масса» и, наконец, с отчаянья ли или просто от неумелого «импрессионизма» — просто «бум-бум-бум»: это в *нескольких* рассказах изображает стрельбу. Мы верим, что намеренья автора — добрые. Мы знаем, сверх того, что Серафимович писал прежде недурно. Но вот содержание другого рассказа («Образование», № 1): «Стрельба началась с десяти часов утра... Пушки, пулеметы, ружейная дробь... Убьют? Пугай убьют! Проклятые! Душегубы! Всю Рассею изничтожить хотят! Врешь, не изничтожишь! На баррикады пойдут! Глотки перегрызу убивцам!.. Гвардейцы, пьяные от водки и крови... „Смир-рно!“ — командовал вдруг офицер хриплым шопотом... Да здравствует свобода!» Все это *подлинные* выражения, вполне исчерпывающие рассказ. Но кто же его написал — вот тут и разберись! Подписано не «Серафимович» (писатель, которого печатают теперь и «Современный

мир», и «Образование», и «Русская мысль», и «Шиповник»), а «В. И. Дмитриева». А это уж но молодая писательница, но очень почтенная, с незапамятных времен украшающая страницы «Русского богатства» своими произведениями.

А вот опять Серафимович в XV сборнике «Знания» описывает арест и убийство революционера полицией, а Телешов — организацию погрома. А вот в XVI сборнике рассказ Айзмана начинается описанием драки с городовыми. А вот — первый еврейский сборник «Новые веянья» — сборник литературный. Но на первой же странице, в предисловии, объявляется: «Огромное русское освободительное движение объявлено лакеями старого режима делом еврейских рук». Дальше — о Плеве, о «рептилиях», о гонениях на евреев. Дальше — оригинальные и переводные (с жаргона) «погромные эскизы». Почему этот условный литературный термин не приурочить к следующему сборнику, который лежит передо мной и называется «Грядущий день» («Первый сборник петербургского литературно-научного студенческого кружка». СПб., 1907). В

нем — длиннейшая повесть Ю. Слезкина — «В волнах прибоя». На помощь призваны все сюжеты, все тени живых и умерших стилей: есть «остеклевшие глаза», и «тонкой нотой рвался крик», и «электрические солнца», и мелкая, мелкая, будто бы «чеховская», наблюдательность.

И все-таки на поверку оказывается — еврейский погром. А в утешение — «большие и яркие, как слезы женщины, блестели далекие звезды». И все пошли навстречу солдатам и показали мощь пролетариата. А вот И. Журавский (там же): «На вокзале по всем направлениям сновали шпионы. Кровавое небо. Арест организации. Продуктивная работа. Арена политической борьбы». И вдруг: «Людмила Николаевна сидела за столом, в смущении рассматривая свои розоватые ногти». Там же далее: А. Полтавцев — об избиении казаками попа и мужиков; М. Френкель — о том, как лес поет «дивно-прекрасную песню» (студенческую или рабочую?), а на фабрике притесняют; Сав. Савченко — о том, как — «поручик-князь» кричит невинному мужику: «Шапку долой, халуй!» — и потом: «Раздеть

его и всыпать полсотни!» И эти последние авторы — всех моложе, они студенты. Что же отличает их от остальных? Я перечислил только то, что появилось за последние месяцы, да и то не все. А сколько еще конфисковано? И сколько еще появится в свет? Довольно прочесть книжные объявления, чтобы почувствовать трепет, свидетельствующий, как говорит рецензент, о том, что «уставшая терпеть масса начинает борьбу по всей линии». Конечно, тут есть доля «графомании», но больше — благородных стремлений, невыплаканное™ души, неумения ковать, детской беспомощности в руках и детского же неустройства в умах. Впрочем, над этой революционной в узком смысле литературой пока еще висит какой-то роковой бич, который всех загоняет в слишком узкую клетку. Так, например, жесткие прутья этой клетки чувствуются даже в новом творчестве Леонида Семенова — писателя, который имеет в прошлом хорошую драму «Около тайны» (напечатанную в «Новом пути» — май 1903 г.) и интересную книгу стихов. Рассказ Семенова «Проклятие» (в журнале «Трудовой путь», № 3

этого года) потрясает и отличается во многом от сотни подобных же описаний правительственных зверств, но отличается от них более в чисто описательной части. Что же сверх того — показывает только еще раз, что трудно «служить богу и маммоне», хранить верность жизни и искусству.

Так пишут те, кто не читал в звездных узорах, кто не может или не хочет видеть звезд. Это — «деловая» литература, в которой бунт революции иногда совсем покрывает бунт души и голос толпы покрывает голос одного. Эта литература нужна массам, но кое-что в ней необходимо и интеллигенции. Полезно, когда ветер событий и мировая музыка заглушают музыку оторванных душ и их сокровенные сквознячки. Это как случайно на улице услышанное слово, или подхваченный на лету трепет «жизни бедной»; или как простая, важная речь Льва Толстого наших дней. Великое.

Когда писатель-реалист бросает свое тупое перо, которым служит высокому делу, выводя огненные общие места, — лучше сказать, когда он начинает *сознавать себя* и голова его

перестает кружиться, — получается часто нежеланное и ненормальное. Потому что он продолжает смотреть только в одну точку, не поднимая глаз к звездам и не роясь взором в земле; и видит вместо «кровавых пятен и пожарного зарева» бедную жизнь; и наблюдает эту жизнь «по-чеховски», не имея на то чеховских прав и сил.

4

Не читавшие земных и небесных книг не знают, откуда исходит ярь и свет. И потому, когда сознание бьет тревогу, в них пробуждается чувствительная жалость прежде благодати и тяжелое сладострастие прежде страсти. И постоянно встречаются эти жалость и сладострастие так, как должны встречаться благодать и страсть. Так эти чувства встречаются у писателей-реалистов, тайно или явно любящих быт.

Арцыбашев — бесспорно талантливый писатель и более сознательный, чем писатели — специалисты революции. Несмотря на это, ему удастся гораздо лучше психология масс, а не индивидуальная психология, и в этом он сходен с ними. Так, например, пре-

красен рассказ «Кровавое пятно» («Рассказы», изд. Скирмунта, т. II) в тех частях своих, где в минуту восстания действуют заодно душа толпы и душа машин, мускулы восставших и стальные тела локомотивов. С таким же напряжением описаны приготовление и неудача террористического акта в «Тенях утра» (там же). Удивительно, что, погружаясь в стихию революции, Арцыбашев начинает чувствовать природу, окружающие предметы, все мелочи — гораздо ярче и тоньше. Есть хорошие страницы и в рассказе «Человеческая жизнь» («Трудовой путь», № 1–2), и опять этот рассказ почти сплошь посвящен революции.

Когда читаешь писателей «Знания» и подобных им, видишь, что эти люди сосредоточивают все свои силы в одной точке. Они действуют подчас как иступленные, руководимые одной идеей, которая заслоняет от них много мелочей, все личное, все расхолаживающее. В них есть какая-то уверенность и здоровое самозабвение, так что можно предположить, что они говорят не все слова, какие могут сказать, а лишь те, которые они считают нужными и полезными в данную минуту. И

есть настоящая дерзость в этом забвении «во имя» — горьковская дерзость, сказал бы я. Пусть это иногда безжалостно и слепо, но это не сентиментально и чисто и заставляет ждать в будущем — других ярких слов; если бы меня спросили, почему я думаю, что можно ждать чего-либо от этих узких специалистов, преследующих только одну идею, — я ответил бы совершенно определенно: главное, потому, что они замалчивают основные вопросы, и особенно — *вопрос пола*. Это пока еще какая-то *бесполая* литература — психология *аскетов*. Они действуют так, как рядовой оратор-эсдек: на всякий вопрос, предъявляемый им современной жизнью, литературой, психологией, — они ответят: «Прежде всего должен быть разрушен капиталистический строй». Пусть это нелепо и дико в каждом частном случае и пусть культура продолжает ставить свои вопросы и мучиться своими задачами, — но в этом ответе — железном и твердом — чувствуются *непочатые силы*. Придет время, и сама жизнь и само искусство поставят перед ними те самые вопросы, на которые они отвечают свысока. Но теперь они

еще не черпнули ни одного ковша из этого бездонного и прекрасного колодца противоречий, который называется жизнью и искусством. И ничего еще не разложилось в их душах.

Вот этой *первозданности*, за которой пока чувствуется только сила мышц и неуклонность, свойственная здоровым мозгам, — нет у многих «бытовиков», тех, кто хочет быть справедливым и всеобъемлющим, как был Чехов. И опасный, может быть самый опасный, уклон получается в их творчестве, когда они погружаются в психологию личности и неумело ныряют в ней. Чехова влек тот самый «дух светлого противоречия», который ведет андреевского Христа. Чехов был «не наш, А только божий», и этого «человека божьего» ни на мгновение не свергнули в пропасть светлый его дух и легкая его плоть. А он бродил немало над пропастями русского искусства и русской жизни.

Опасность «чеховцев», к которым принадлежит прежде всех — Арцыбашев, заключается в том, что они подходят к жизни с приемами Чехова, но без его сил. И в душах их

вскрывается прежде всего родник *жалости* — прекрасный и чистый ключ, который имеет предательское свойство: он граничит с *жалостливостью*, воды его грозят хлынуть слезливостью и сентиментальностью. Герои революционных повестей горьковского типа — люди обреченные, пропадают, так пропадают, — зато делают дело. Герои же «чеховцев» сводят зачастую счеты с бытом, с жизнью, они влюбляются и во влюбленности — какие-то собственники, в них чувствуется и заурядная плоть, чувственная и требовательная, и заурядный дух, желающий справедливости в те минуты, когда ее опасно желать. Их немного жаль, потому что они *типичные* славные люди, а не босяческие «умопостигаемые характеры», напропалую прожигающие жизнь. Босяки эти на звезды и не взглянут, или вздохнут о них про себя в свой смертный час, когда им карачун придет. А вот арцыбашевский революционер Кончаев (из «Человеческой жизни») долго смотрит на «темное небо, густо запыленное золотом», где «тихо и таинственно шевелятся звезды», и начинает чувствовать себя «ничтожно маленьким по-

среди этой необозримой бездны», и «тихая тоска, как тонкая змейка, чуть-чуть, но зловеще шевелится у него в сердце». В этом «чуть-чуть» — начало той тоски не на жизнь, а на смерть, от которой отмахиваются «горьковцы», как от досадной мухи, но которая снедает и готова пожрать без остатка тяжелые тела и многодумные головы героев «чеховцев».

Тоска от безверия, от пустынной души, от своей малости — так свойственна человеку. Такое чувство, как будто нельзя пошевелиться и нечего делать все, что делаешь, — впустую. Такое чувство должно быть у человека, ярко ощущающего вокруг себя «великого хама»: попробуй, прояви себя в чем бы то ни было — станешь хамом, лакеем, Хлестаковым, и все вокруг провалится, и будут отовсюду глядеть только «свинные рыла». Хорошо тому, кто верит, что «все будет иначе». А тому, кто не верит, как не верит большинство русской интеллигенции, — что делать? Вот «горьковцы» нашли способ, а главное — нашли силу отмахнуться. А ведь «чеховских» душ среди нас гораздо больше. И вот эта тоска пустыни снедает души. И эту тоску, как в зер-

кале, отражают писатели чеховского толка.

Герой одной из самых больших и самых характерных повестей Арцыбашева «Смерть „Ланде“» (т. II) похож на «идиота» Достоевского, конечно похож внешне, что называется, «навеян» Достоевским. Жизнь его, проникнутая христианскими стремлениями, так же нелепа, как смерть. Так же, как князь Мышкин, кроткий Ланде получает пощечину «за добро». И всюду чувствуется влияние Достоевского, Л. Андреева, приемы Чехова. Так, одно из действующих лиц предлагает «пустить слух о новой вере»: «Новую веру!.. Вот... Народ вот как ждет!.. К вам со всех концов пойдут, со всей России пойдут!.. Только слух пустить... Вы над всеми станете, всех поведете...» Совсем Иван-Царевич! А между тем это — всего только — «Иван Ферапонтович Ланде». Или то место повести, где босяк нападает в лесу на Ланде и на барышню. Совсем — Зиночка и Немовецкий из «Бездны» Л. Андреева, когда-то заслужившей упреки в безнравственности от графини С. А. Толстой. Может быть, эти упреки (кстати, подхваченные тогда В. В. Розановым) имели свое основание,

при всей бессознательности их. Андреев, страдающий тем же великим неверием, каким страдаем все мы, проходил тогда через глубочайшие бездны, был в той глухой ночи, где не видно ни одной звезды, и на краю той пропасти, которая страшна и страшнее всех теперь. Эта пропасть — жизнь пола. Но Л. Андреев миновал эту страшную пропасть и был спасен — это мы знаем по тому, что он пишет теперь. Точно так же мы думаем, что он знает о звездах даже и в ту глухую ночь, ужасы которой теснят его израненную душу, хотя, может быть, еще не видит этих звезд. В ту же глухую ночь погружено теперь сознание «чеховской литературы» — сознание Арцыбашева, Сергеева-Ценского и других писателей. Они разделяют мраки этой ночи с теми, чьих идеи и страданий выразителями являются они. Но положение их опасно, и страшно за них, как бы не канули в эту глухую ночь без возврата.

Есть угрожающие признаки их нетвердого, зыбкого положения. Это — особенно и по преимуществу — их отношение к плоти, к *полу*, к огню, который может стать единствен-

ным маяком, но может и погубить сжечь до тла, истребить без остатка, так что на том месте, где был человек, вырастет лопух.

Глухая тоска безверия выплевывает из себя жалость. Но ночь по-прежнему слепа. Сознание мутно. Жалость вырождается в слезливость. И вот вырастает среди ночи чудовище бесстыдное и бездушное, которому нет иного названия, чем похоть, разрушительное сладострастие. Она является тогда, когда небо — темно, бездонно, пустынно и далеко, когда борющийся дух гаснет, а кругом, в той же ночи, роятся плотные призраки тел. В этом положении бывают действующие лица бытовых повестей. И слишком тяжела поступь похотливого чудовища, чтобы не слышать ее за наивными описаниями в повестях реалистов — «бытовиков», наследников Чехова.

В «Смерти Ланде» глава XII вся посвящена описанию любовного свидания. Такого свидания, каких, конечно, тысячи и тысячи, где есть все: поцелуи, «тонкий, раздражающий запах тела», неудовлетворенность желаний, русалочный хохот, страх, ненависть, «жажда

грубого насилия, бесконечного унижения и бесстыдной боли». И над всем — ночь. И одного только нет: *легкой плоти*. И так во всех эротических сценах у реалистов. А в последнее время они все больше и больше касаются тайны любви, и все безысходнее этот проклятый вопрос пола звучит на их языке. Безысходность доходит иногда до фальши, в которой — какое-то отчаянье и надрыв: например, в той же «Смерти Ланде» эта знойная «Марья Николаевна», хотящая художника, начинает страстно целовать больного Ланде, лежащего в постели. Или — в «Человеческой жизни» — десять раз повторяющееся описание «покатых и полных плеч» и «невысокой груди», и какое-то сходство в описаниях «Зиночки» и горничной, как будто автору все-таки важнее всего, что обе женщины и у обеих есть женское тело, которое влечет и не удовлетворяет их героев. Или — в романе «Санин» (начался печатанием в «Современном мире» с № 1) — все то же чувственное на первом плане, когда дело идет о женщине: «Лидия... придете? — страстно придавливая к своим дрожащим ногам ее выпуклое, упругое и теплое бедро, по-

вторил он». «Лида медленно, слегка волнуясь на ходу всем телом, как молодая красивая кобыла, спустилась с крыльца...» (№ 1, стр. 19 и 10). Или — в «Тенях утра» — описание того, как курсистку насилует студент.

Во всех этих описаниях, когда ими занимаются писатели-реалисты, есть одно большое и светлое намерение: они хотят возрождения прекрасного тела, свободной и чистой страсти. Они теперь увлечены Гамсуном, что явствует хотя бы из того, что острова толстых журнала печатают сейчас новую повесть Гамсуна («Русская мысль» и «Современный мир»). То же стремление их описать молодую и веселую жизнь тела чувствовал я недавно, когда начинающий писатель-реалист читал свой рассказ в кружке. Рассказ безвкусный, грубый; с какой-то надорванной откровенностью произносятся все слова, которых произносить не принято. Стиль нелепый, балаганный, чудовищно похотливый, а между тем дело идет опять-таки все о том, как хочет изнасиловать курсистку студент, то есть тема арцыбашевская. Но сквозь всю надорванность стиля, сквозь ужасающе «неприличные» подробно-

сти слышно, как мучится автор, не умеющий разрешить вопросов о теле, одетом и обнаженном, о стыде, о похоти. Не может, а стремится именно *разрешить*, то есть найти всю полноту жизни; звезд не видит — ярких и странных, земли не видит — черной и полной, а хочет найти, сам того не сознавая, полноту идеала, бесконечность страсти и легкую плоть. И слушатели, конечно, ужасались неприличиями, уходили из комнаты; один молодой и талантливый критик бичевал их фальшивое целомудрие, — но за всеми этими деревьями так и не увидали леса. Да и сам автор почему-то вдруг устыдился и прекратил чтение, — так я и не знаю, испытали ли студент и курсистка полноту страсти.

Чудовище, имя которому — *тяга похоти*, по-разному является писателям, пребывающим в ночном мраке. Но одинаково заслоняет от них горизонт и искажает страдальчески их психологию.

Недавно вышел большой том рассказов С. Сергеева-Ценского, очень многословного писателя, который печатается давно и во многих журналах и сборниках. И опять его посто-

янная тема — эта мучительно тягостная безвыходность. События все ужасные, непроглядно-тяжелые. Стил — массивный, тяжеловесный, громоздкий, иногда — красивый, выразительный. Хорошо прочесть, например. «Два огромных камня обнялись недалеко от берега, да так и застыли, и в ворота между ними свободно влетали волны, как вспененные ямские тройки в постоялый двор». Но какие события и какая психология! Вот рассказ «Маска»: студент в маскараде принимает за маску лицо купца, у которого «плещущие щеки» и «зачесанные остатки рыжих волос надшей». И, конечно, — драка и потасовка. Или — рассказ «Дифтерит», где все грузно, нелепо, сально, — «плотные, серые, жужжащие мысли» «с мокрыми, нелетучими крыльями, с ядовитым жалом». Или вот — описание из рассказа «Уголок»: «Сквозь толстые пальцы (кухарки, которая закрыла руками лицо мальчика) видны пыльные сапоги отца и дрожащие оборочки на платье матери, а сбоку торчит кривое днище шкапа, с нависшей на нем лохматой, серою паутиной, и медные колесики старого кресла, из которого ле-

зет мочала». Какое же мучительное воображение должно быть, чтобы описывать, что видит человек, лежащий на грязном полу! — Вот еще пожар в театре — вспыхнуло платье тощей хористки, у которой торчат ключицы, а у выхода — озверевшая толпа и «гориллоподобный аптекарь, как крот, роется толстыми локтями в живой массе тел».

Все — из какого-то пьяного сна, который опутывает глаза жирной паутиной. Такова жизнь — скажут реалисты. Нет, не такова — действительность есть и должна быть прекраснее пьяного сна.

Сергеев-Ценский в рассказе «Скука» описывает женщину, которая с тоски связывается то с учителем пения, то со штабс-капитаном, то со следователем.

Безобразно, не нужно: «Когда Лиза выбежала из двери, то чувствовала, что вся в поту, что в висках ее больно бьется пульс и перед глазами ползет что-то гадкое и гадкое; чувствовала на горячем лице щекощущую бороду, запах краски от этюдов и запах мочалы (далась автору эта мочала!) от широкого, пестрого турецкого дивана». Потом эту Лизу

колотят родители. Потом она становится публичной женщиной. И опять, все так же отрывочно, с теми же длиннотами, возвращается к этой теме Сергеев-Ценский в рассказе «Лесная топь» (альманах «Шиповник» I). Здесь Антонина, в которой есть действительно *что-то* прекрасное, гордое, русское, широкое (и писатель сумел показать это), — сразу «порченная». Ее выдают замуж за деревенского парня. Потом она связывается с безносым сифилитиком. Потом еще и еще. Наконец, ее насилуют тридцать мужиков и — мертвую — бросают в лесную топь.

Сергеев-Ценский постоянно говорит о «тяжелой земле». Постоянно описывает человеческое горе и тоску. Герой его повести «Сад» «хочет схватить толстый кол и бить до изнеможения» дряблую клячу — «воплощение всего рабского, убогого, нищего», «живое сборище всех *маленьких „можно“ и бесконечного „нельзя“?*». Откуда же это бесконечное «нельзя»? От ночи кругом, от страшной слепоты? «И припомнил я, что где-то там, далеко, на юге, есть чистое высокое небо, горячее солнце, весна! Выход есть, далеко где-то, но

есть», — так кончается первый рассказ Сергеева-Ценского в его первой книге. Зачем же искать этого выхода, так беспощадно и самобичующе роясь в глухой земле, когда писатель (ведь на то он и писатель!) знает, что есть

*Берег вечного веселья,
Незнакомые с печалью Гесперидо-
вы сады!*

Точно какими-то ремнями притянуты к пухлой земле, к быту, к сладострастию — эти бытовые писатели. А все хотят «свободной, простой и красивой жизни».

Среди «реалистов» есть писатели моложе Арцыбашева и Сергеева-Ценского. Например — Анатолий Каменский, только недавно выпустивший свой первый том рассказов. Дарование его незаурядно, «чеховская» наблюдательность еще изощреннее и стиль тоньше. Впрочем, эти наблюдательность и стиль он тратит на мелочи. У него — легкий юмор и сомнения, не перегоревшие «в горниле благ и бед», и за какой-то легкомысленной, иногда непростительно игривой завесой он прячет наивную проповедь. Это опять проповедь

прекрасного обнаженного тела, и опять на путях; его героев стоит сладострастие, может быть только — более тонкое и более ленивое.

Лучшие страницы в книге — те, где совсем не говорится о теле. Но во многих рассказах автор с какой-то бесцельно-наивной «философией», — которая, в сущности, сводится к легкому вопросу: «почему?» — блуждает вокруг публичных домов, вина, карт, денег; есть какая-то развязность — несерьезная и неумная — в очень живом рассказе «Четыре». Такая литература не знает, куда ей деваться. Как будто есть какие-то «запросы», но, в сущности, все рекорды побивают «юмор» и чувственная изобразительность. И рассказ «Четыре», на который писали уже пародии в газетах, сам легко мог бы сойти за пародию. И совсем не удивительно было бы прочесть в юмористическом журнале это длинное повествование о том, как молодой офицер соблазняет в течение минимального промежутка времени — четырех разных женщин. И что скрывается за этим вопросом, задаваемым с легкой грустью души, уже как будто притупившейся, не слишком ли много изведав-

шей? Почему все так плохо устроено? Или — почему этих женщин — четыре, а не десять, не сто? А вот и проповедь — в рассказе «Леда»: надо «любить любовь», а не только «процесс раздевания», и «комнатные люди не годятся». И уже почтенный журнал «Образование» устами Александра Рославлева вторит А. Каменскому:

*Мне надоели комнатные люди,
Я стал ночным, ищу призывных
встреч,
Красивого лица, манящей груди.*

Вот это погружение в быт, вопрос «почему», обращенный к какой-то стене, которая, надо полагать, не ответит, жалость к людям, которые плачут, когда «бог смеется» (Сергей-Ценский), психология, густая как кровь, тяжелое бесплодие — все это создает атмосферу насыщенную, воздух нездоровый и смрадный. Если где можно бояться яда материализма, нигилизма и «мистического хулиганства», — то это именно здесь. Но, конечно, не критика, и особенно не наша тусклая критика, в большинстве случаев тенденциозная (будь это даже «религиозно-философская»

или какая бы то ни было «кружковая» критика), способна бороться с беззвездностью и безверием в искусстве и литературе.

Есть среди «реалистов» молодой писатель, который намеками, еще отдаленными пока, являет живую, весеннюю землю, играющую кровь и летучий воздух. Это — Борис Зайцев. Единственную пока книжку его рассказов можно рассматривать как вступление к чему-то большому и яркому. Зайцеву очень понравилось что-то свое, им найденное, и на этом, найденном уже, он медлит пока в какой-то разымчивой, весенней прелести. Но вот он понял уже то, чего не знают Арцыбашев и Сергеев-Ценский, тоскующие о потерянности человека перед лицом огромного мира. Он понял, что мы «можем, можем, можем», как говорит высокий поэт: «Высоко над нами уж высыпали звезды, ночными легионами. И все от земли до неба тихо, очень тепло, только наверху там слабо реет золотая их слава. Даже странно подумать: от нас, от убогой избенки полковника, этих бедненьких редисок, Бирге и Орешки вверх идет бездонное; *точно некто тихий и великий стоит от нас и*

над нами, наполняя все собой и повелевая ходом дальних звезд» («Полковник Розов», рассказ Б. Зайцева в альманахе «Шиповник»).

5

Вот теперь мы на краю земли — в уездном захолустье, на родине «Мелкого беса». Роман Сологуба, по причинам, вполне непонятым, не допечатанный в покойных «Вопросах жизни», — лежит перед нами во всей своей пышной и свежей простоте. И, без сомнения, это «реалистический» роман и «бытовой».

Рассказывать содержание, «сюжет» и т. д. невозможно и не нужно: роман Сологуба — прехитрая вязь, такая же тонкая и хитрая, как сама жизнь. Творчество же сделало единое, но самое великое дело: продело сквозь эту жизнь — красную нить. И по этой нити мы следим за рассказом, который иначе потерялся бы в жизни. За рассказом о том, во что обращается человек под влиянием «недотыкомки», и о том, как легки души и тела тех, кто избежал ее влияния. В зависимости от этого — главные лица романа — учитель Передонов, уездная барышня Людмила Рутилова и гимназист Саша Пыльников.

Вся мерзость Передонова и «Голгофа» и священная искренность творца этого образа — Сологуба — превосходно отмечены и разобраны в критике, например в статье «Недотыкомка» А. Горнфельда («Товарищ», № 242). Горнфельд, однако, может быть не охватил вопроса во всей его сложности и психологической силе. Предполагая знакомство читателей с романом — одной из самых выдающихся вещей в русской литературе за последние годы, — я начну свою речь с тех положений, на которых остановился А. Горнфельд.

«Для тех, кто знаком с литературными признаниями авторов, — пишет Горнфельд, — совершенно ясно, где Сологуб ощутил передоновщину всего больше и страшнее: в себе самом... Для меня ясно: Федор Сологуб — это осложненная мыслью и дарованием Передонов. Передонов — это Федор Сологуб, с болезненной страстностью и силой изображенный обличителем того порочного и злого, что он чувствует в себе. Это чудовищно, но обычно. Не только светлого Алешу Карамазова, но и Смердякова и Фому Опискина писал с себя мучитель — Достоевский».

Это — первый и самый глубокий вывод Горнфельда. Остается только развить его: Передопов — это *каждый из нас*, или, если угодно, скажу мягче: в каждом из нас есть передонощина, и уездное захоlustье, окружающее и пожирающее Передонова, есть нас всех окружающая действительность, наш мир, в котором мы бродим, как бродит Передонов вдоль пыльных заборов и в море крапивы. «Угаси» только «дух» (то есть утяжели плоть, — а это последует немедленно за угашением духа), как сделал Передонов, и упадешь в эту крапиву, как дубовая колода, и там разбухнешь. В этом — великое *общественное* значение «Мелкого беса». И была бы великая безысходность, пожалуй, глубже той воображаемой безысходности, которую усмотрел в Л. Андрееве г. Философов, — в романе Сологуба, если бы не светлое место, не тонкая нить, не благоуханное соседство с Передоновым той пары — гимназиста с барышней, о которой я говорил.

«Один эпизод, — пишет Горнфельд, — мне кажется особенно любопытным и выразительным: это почти не связанный с историей

Передонова протяжный и обстоятельный рассказ о том, как одна из барышень Рутиловых ведет любовную игру с хорошеньким мальчуганом, гимназистиком Сашей. Я говорил недавно о нашей эротической литературе, но должен признать, что ее реалистические эксцессы — детская игра, наивная и невинная, в сравнении с чудовищным напряжением похоти, которое вложено здесь в рассказ о том, как молодая девушка развращает невинного мальчика. Оба остаются физически невинными — но тем более ошеломляет эта беспредельная извращенность». Таков второй вывод Горнфельда, гласящий о том, что Людмила и Саша Пыльников — образцы «отвратительно исковерканной жизни». Я убежден, что этот вывод не только неверен: он искажает смысл всего романа.

Эпизод, о котором я говорю, сколько мне известно, не имеет подобных себе во всей мировой литературе. Разве только в древней идиллии можно отыскать глубокие его корни. Но вся смелость, оригинальность и глубина Сологуба заключается в том, что в обыденности, в *мещанстве* «как таковом» он от-

крыл родник нескудеющей чистоты и *прелести*. Я нарочно, даже назло, подчеркиваю слово «прелесть», потому что на языке иных богословствующих и елейничающих мистиков оно равносильно слову «скверна». Горнфельд же не признал Людмилы и Саши по причинам более благородным, как мне кажется: просто его немного теснит еще эта ветхая одежда блаженной памяти русского «либерализма», необходимого когда-то, соответствовавшего духу «эпохи великих реформ», но не довольно радикального в наше время, когда сама подлость начинает либеральничать.

Эпизод невинных любовных игр действительно можно прочесть отдельно, перечитывать, как стихи. Высшего расцвета достигает в нем язык Сологуба — язык, с которым вообще немногие языки и современной литературе могут тягаться, — такой он полный, широкий, свободный; величавым спокойствием и эпической медлительностью своей язык этот одевает его произведения, как драгоценная одежда. Когда читаешь о том, как веселятся и играют Саша и Людмила — оба молодые и красивые, как они душатся духами, как наря-

жаются, как смеются, как целуются, как над буднями уездной крапивы празднуют праздник легкой плоти, — когда читаешь, кажется, смотришь в весеннее окно. Вот она наконец, плоть, прозрачная, легкая и праздничная, здесь не уступлено пяди земли — и земля благоухает как может, и цветет как умеет; и не убавлено ни капли духа, без которого утяжелились бы и одряхлели эти юные тела; нет только того духа, который разлагает, лишает цвета и запаха земную плоть. Ничего «интеллигентного», все — «мещанское». Ни одной мысли, но совершенная мера. Потеряй только эту меру, рухнет юность, заройтся похоть и нечисть, как роится она всюду кругом — в Передонове, в уездной церкви, в чернозубых дамах, в городских развратниках, в канавах вдоль мостков. Но комната Людмилы — во втором этаже, а там празднуют свою красоту эти заоблачные мещане, небесные обыватели, — подобные земным богам. Жаль только одного; того, что с таким малым духом может ужиться их благоухающая плоть. Но это — нестрашная эротика. Здесь все чисто, благоуханно и не стыдится солнечных лучей. И

особенно опасно бояться этой эротики, когда мы знаем, что есть другая — более страшная, таящаяся там, где безверие и беззвездная ночь, где не умеют «пытать естества». Сологуб — писатель умудренный, писатель глубокий, задумчивый.

Он пишет всегда неторопливо и веско. Тайная мудрость сквозит в этом медленном стиле, и нет ключа к тому, чтобы угадать, где неуловимая движущая сила его повествования. И вот на какой-то там странице — с точки зрения «эффектов», должно быть, самой невзрачной — появляется странное маленькое существо, называемое *Недотыкомка*. Много и умно говорит о ней критика; Горнфельд пишет о том, что это слово областное, что в толковом словаре оно означает что-то вроде недотроги. Но у Сологуба, как признает и Горнфельд, она обозначает совсем другое. Она бежит под стульями, хихикает, появляется и на церковном амвоне, прикидывается тряпкой, лентой, веткой, флагом, тучкой, собачкой; и все дразнит Передонова, все мучит бедного, измаяла совсем его соловую душу, заставила его убить приятеля, и с ума свела его,

и даже места лишила; бывает она дымная, синеватая, грязная, вонючая, противная, страшная, злая, бесстыжая, кровавая и пламенная. Пошел Передонов в маскарад, да и увидел Недотыкомку. Как увидел, так и поднес зажженную спичку к занавеске. И побежала Недотыкомка тонкой огненной струйкой по занавеске, запалила дом и сожгла его дотла, так что с одной стороны дурак Передонов устроил пожар уездного клуба, а с другой — Недотыкомка зажгла перед дураком Передоновым мировой костер.

Кто же эта Недотыкомка? Мечта или действительность? В романтической «Ундине» рыцарь все ищет вечную женственность, а она все рассыпается перед ним водяной струйкой в серебристых струйках потока. Когда же умер и был похоронен рыцарь, зеленый могильный холм его обтекла эта серебристая водяная струйка. И это была милая, верная сердцем до гроба — Ундина.

В реалистическом «Мелком бесе» огненная струйка ползет и пропадает в общем пожаре. И Передонов, верный рыцарь Недотыкомки, тупо смотрит, как разгорается огненный ко-

стер. Должно быть, и верный рыцарь Ундины так же тупо смотрел, как поглотил его серебряную струйку злой водяной поток.

Словом, всем роковым случайностям подвержены люди. И чем большего хотят и ищут они, тем большей случайностью может хватить их, как обухом по голове, судьба. И бывает, что всякий человек становится Передоновым. И бывает, что погаснет фонарь светлого сердца у такого ищущего человека, и «вечная женственность», которой искал он, обратится в дымную синеватую Недотыкомку. Так бывает, и это бесполезно скрывать. Великая заслуга Сологуба в том, что он осмелился сделать намек на это. И положение таких людей, как Передонов, думаю, реально мучительно; их карает земля, а не идея; их карает то, от чего не спасет ни культура, ни церковь; карает здешняя и неизбежная Недотыкомка, а не книжный великий хам.

Пусть скажут, что мои слова *кощунственны*; пусть скажут те, кто считает себя вправе бичевать и судить. Я признаю, что мои слова — кощунственны. Но пусть мне не забудут ответить тогда, не кощунственны ли все сло-

ва, которыми человек решается пытаться естество, рядом с исконным и вещим молчанием земли — всегда простой и весенней?

Пусть ответят.

Май-июнь 1907

О лирике

*Не верь, не верь поэту, дева!
Его своим ты не зови,
И пуще пламенного гнева
Страшишь поэтовой любви!
Его ты сердца не усвоишь
Своей младенческой душой,
Огня палящего не скроешь
Под легкой девственной фатой.
Поэт всесилен как стихия,
Не властен лишь в себе самом:
Невольно кудри молодые
Он обожжет своим венцом.
Вотще поносит или хвалит
Поэта суетный народ:
Он не змеею сердце жалит,
Но как пчела его сосет.
Тютчев*

1

Бесконечные пространства земель и бесконечные времена истории окутаны мирными туманами. Страницы книг ничего не говорят нам о них; страницы книг восстанавливают гудящие события, титанические порывы, героические подвиги и падения. Но всегда и

всюду больше и глубже всего лежит мирный туман; всегда вились и повсюду вьются голубоватые дымки из домовых труб в гостеприимных зеленях; и мирный земледел медленно бороздит плугом поля; и женщина кладет заплату на рубище мужа, склонив над работой пробор; и в тысячах окон качаются ситцевая занавеска и стебелек герани; и рабочий хмуро и мирно стоит у станка; и румяный академик в холщовом сюртучке склоняет седины над грудой непереpletенных книг; и древний летописец выводит «желтоватой рукой первую букву гимна Тебе, божественный Ра-Гелиос, Солнце».

Жизнь есть безмолвный эпос, и только Судьба и Случай заставляют сказителя класть руку на простые струны и повествовать тягучим размером о размерной и тягучей жизни.

Но есть легенда, воспламеняющая сердца. Она — как проклятое логово, залегающее в полях, в горах и в лесах; и христиане-арийцы, долгобородые и мирные, обходят его, крестясь. Они правы. Здесь нечего делать мирной душе, ее «место свято», а это место — проклятое.

Среди горных кряжей, где «торжественный закат» смешал синеву теней, багрецы вечернего солнца и золото умирающего дня, смешал и слил в одну густую и поблескивающую лиловую массу, — залег Человек, заломивший руки, познавший сладострастие тоски, обладатель всего богатства мира, но — нищий, ничем не прикрытый, не ведающий, где приклонить голову. Этот Человек — падший Ангел-Демон — *первый лирик*. Проклятую песенную легенду о нем создал Лермонтов, слетевший в пропасть к подошве Машука, сраженный свинцом. Проклятую цветную легенду о Демоне создал Врубель, должно быть глубже всех среди нас постигший тайну лирики и потому — заблудившийся на глухих тропах безумия.

Люди, берегитесь, не подходите к лирику. «Он не змеею сердце жалит, но как пчела его сосет». Он вышел из того проклятого логова, которое вы обходите, крестясь, и вот уже готов, приложив к устам свирель, невинную дудочку свою, поведать вам о том, чего лучше не слушать вам; иначе, заслушавшись свирели, пойдете вы, нищие, по миру. Ваши руки

отвалятся от дела, ваши уши оглохнут для всего, что не проклято, ваши уста уже не пожелают вкушать прозрачной воды и потребуют темного и глухого вина. В ваших руках за сверкают тонкие орудия убийства, и в окне вашем лунной ночью закачается тень убийцы. И ваши жены отвергнут вас и, как проклятые жрицы древних религий, пожелают холодных ласк трепетной и кольчатой змеи.

Но трижды хвала тому смелому и сильному, кто сумеет *услышать* песню, или увидеть многоцветный узор картины, или прилежно и внимательно склониться над котлом, где маг в высокой шапке кипятит одуряющий эликсир жизни, — *и не поверить* поэту, художнику и магу. Они — *лирики*. Они обладают несметным богатством, но не дадут вам, люди, ничего, кроме мгновенных цветковых брызг, кроме далеких песен, кроме одурманивающего напитка. Они не могут и не должны дать вам ничего, если они блюдут чистоту своей стихии. Но если сумеете *услышать*, увидеть, заглянуть, если сумеете не поверить и, не поверив, не погибнуть, — возьмите от них то, что можете взять: высокий лад, древний

ритм, под который медленно качается колыбель времен и народов.

Лирик ничего не дает людям. Но люди *приходят и берут*. Лирик «нищ и светел»; из «светлой щедрости» его люди создают богатства несметные. Так бывает и было всегда. На просторных полях русские мужики, бороздя землю плугами, поют великую песню — «Коробейников» Некрасова. Над извилинами русской реки рабочие, обновляющие старый храм с замшенной папертью, — поют «Солнце всходит и заходит» Горького. И бесстрашный и искушенный мыслитель, ученый, общественный деятель — питается плодоносными токами лирической стихии — поэзии всех веков и народов. И сладкий бич ритмов торопит всякий труд, и под звуки песен колосятся нивы.

Так в странном родстве находятся отравы лирики и ее зиждущая сила. Чудесных дел ее боятся *мещане* — те, кто не знает свойств ее, те, кто не мудрецы и не дети, те, кто не прост и не искушен. Не умеющий услышать и не погибнуть — пусть скажет проклятие *всякой* лирике; он будет прав, ибо он знает, где его

сила и где бессилие. И пусть он не идет ни на какой компромисс, пусть он складывает костры из стихов и картин, пусть затыкает уши и бичами сурового голоса заглушает песенный лад. Савонароллу мы примем в сердце и — вот ему — хлеб, вода и рубище от наших щедрот.

Умеющий услышать и, услышав, погибающий, он с нами. И вот ему — вся нежность нашей проклятой лирической души. И все проклятые яства с нашего демонского стола.

Не умеющий слушать, тот мещанин, который оглушен золотухой и бледен от ежедневной работы из-под палки, — вот ему его мещанский обед и мещанская постель. Ему трудно живется, и мы не хотим презирать его: он не виноват в том, что похлебка ему милее золотых снов, что печной горшок дороже звуков сладких и молитв.

Но умеющий слушать и умеющий обратить шумный водопад лирики на колесо, которое движет тяжкие и живые жернова, знающий, что все стихийное и великое от века благодетельно и ужасно вместе, знающий это и не хотящий признаться, — ему мы посыла-

ем свое презрение. Он не задержит стихии. Он будет только маячить над ней, бросая свою уродливую тень на блистательную пену низвергающейся воды, бессильно стараясь перекричать грохот водопада. В облике его мы увидим только искусителя, возмущающего непорочный бег реки.

Ему посылаю свое презрение от лица проклятой и светлой лирики. Так я хочу.

2

Так я хочу. Если лирик потеряет этот лозунг и заменит его любым другим, — он перестанет быть лириком. Этот лозунг — его проклятие — непорочное и светлое. Вся свобода и все рабство его в этом лозунге: в нем его свободная воля, в нем же его замкнутость в стенах мира — «голубой тюрьмы». Лирика есть «я», макрокосм, и весь мир поэта лирического лежит в его способе восприятия. Это — заколдованный круг, магический. Лирик — заживо погребенный в богатой могиле, где все необходимое — пища, питье и оружие — с ним. О стены этой могилы, о зеленую землю и голубой свод небесный он бьется, как о чуждую ему стихию. Макрокосм для него чужероден.

Но богато и пышно его восприятие макрокосма. В замкнутости — рабство. В пышности — свобода.

Все сказанное клонилось к тому, чтобы указать место лирика и начертить образ лирического поэта. Он сир, и мир не принимает его. В любой миг он может стать огненным вдохновителем — и паразитом, сосущим кровь. Сила его сиротливого одиночества может сравниться только с его свободным и горделивым шествием в мире.

Из всего сказанного я считаю необходимым вывести два общих места, которые не мешает напомнить, имея в виду полную спутанность понятий, происшедшую в мозгах у некоторых критиков. Первое общее место: *лирика есть лирика, и поэт есть поэт*. Право самостоятельности в последнее время лирике пришлось себе отвоевывать сызнова. И она отвоевала его. В этом деле сыграл немаловажную роль журнал «Мир искусства». Теперь — такие видные сотрудники этого журнала, как Д. В. Философов и Андрей Белый, начинают упрекать лирику в буржуазности, кощунственное™, хулиганстве и т. д. Остается спро-

ситель, почему они не упрекают ее в безнравственности, в которой когда-то упрекал их самих «граф Алексис Жасминов»? Из общего места, приведенного мною, следуют самые простые выводы: поэт может быть хулиганом и благовоспитанным молодым человеком — и то и другое не повредит его поэзии, если он — истинный поэт. Поэт может быть честным и подлецом, нравственным и развратным, кощунствующим атеистом и добрым православным. Он может быть зол и добр, труслив и благороден. Фет был умным человеком и хорошим философом, а Полонский не отличался большим умом и философом никогда не был. Поэт может быть хорошим критиком (как Валерий Брюсов) и плохим (как Андрей Белый, который поносит Сергея Городецкого и превозносит до небес Сергея Соловьева). Поэт совершенно свободен в своем творчестве, и никто не имеет права требовать от него, чтобы зеленые луга нравились ему больше, чем публичные дома.

Второе общее место гласит: поэты интересны *тем, чем они отличаются друг от друга, а не тем, в чем они подобны друг другу.* И так

как центр тяжести всякого поэта — его творческая личность, то сила подражательности всегда обратно пропорциональна силе творчества. Потому вопрос о *школах* в поэзии — вопрос второстепенный. Перенимание чужого голоса свойственно всякому лирику, как певчей птице. Но есть пределы этого перенимания, и поэт, перешагнувший такой предел, становится рабским подражателем. В силу этого он уже не составляет «лирической единицы» и, не принадлежа к сонму поэтов, не может быть причислен и к школе.

Таким образом, в истинных поэтах, из которых и слагается поэтическая плеяда данной эпохи, подражательность и влияния всегда пересиливаются личным творчеством, которое и занимает первое место.

Из всего этого следует то, что группировка поэтов по школам, по «мироотношению», по «способам восприятия» — труд праздный и неблагодарный. Поэт всегда хочет разное относиться к миру и разное воспринимать его и, вслушиваясь, перенимать разные голоса. Потому лирика нельзя накрыть крышкой, нельзя разграфить страничку и занести имена ли-

риков в разные графы. Лирик того и гляди перескочит через несколько граф и займет то место, которое разграфлявший бумажку критик тщательно охранял от его вторжения. Никакие тенденции не властны над поэтами. Поэты не могут быть ни «эстетическими индивидуалистами», ни «чистыми символистами», ни «мистическими реалистами», ни «мистическими анархистами» или «соборными индивидуалистами» (если бы даже последние две категории были реальными факторами жизни или искусства).

Переходя к разбору лирики последних месяцев, я постараюсь постоянно иметь в виду указанные общие места. Если они и сковывают, как присяга, то зато дают свободу от всяких посторонних тенденции, липнущих и жальщих, как слабые комары.

3. Бальмонт. «Жар-птица»

Когда слушаешь Бальмонта — всегда слушаешь весну. Никто не окутывает души таким светлым туманом, как Бальмонт. Никто не развеивает этого тумана таким свежим ветром, как Бальмонт. Никто до сих пор не равен ему в его «певучей силе». Те, кто согласился

пойти за ним, пройти весь его многоцветный путь и видеть вместе с ним его жемчужные сны, — останутся навеки благодарны ему. Он — среди душных городов и событий — сохранил в душе весну, сохранил для себя и для всякого, кто верил в его певучую волю.

Было легко пройти с ним его необъятный путь. Так ярко было всегда его солнце, так вовремя умерялся зной его лучей и наступали синие прохладные вечера. И так недолги были неизбежные душные ночи, и опять уже серебрилась на всех лепестках утренняя роса.

Путь, пройденный Бальмонтом, так велик, что давно уже мы потеряли из виду исходный пункт. Бальмонт начал петь под скудным «северным небом», где была «безбрежность» — только волны, только воздух. И он погрузился в такую полную «тишину», в которой ясно дошел до его слуха слитный гул из веков и народов, которого он не слышал прежде. И тогда страстная воля его захотела причаститься миру, стать «всем и во всем». Тогда к песням высочайшей простоты присоединились еще песни, где вся душа содрогалась и ломалась от зрелища зарев «горящих зданий», от вскри-

ков «кинжальных слов». Здесь Бальмонт причастился городу, знаком которого так или иначе отмечены все поэты XIX века — эпохи торжественного и ужасающего роста промышленности, машин, изобретений, городов. Поэт с утренней душой прошел и этот путь — стремительно, как все пути, которые он проходил. Европа открыла ему свои сокровища, и он воспринял их с той щедростью, какая прилична и надлежит поэту, желающему быть всем и повсюду. И здесь, погрузившись в леса символов, он создал книгу, единственную в своем роде по безмерному богатству, — книгу «Будем как солнце». И одновременно — книгу, еще более нежную — «Только любовь». Следующая книга — «Литургия красоты» уже определила тот путь Бальмонта, на котором он стоит перед нами теперь. В ней он перерегел в пламени чистой стихии. «Злые чары» были тем лабиринтом, пройдя который поэт вернулся на просторы своей родины — иным, чем ушел от них. Весь искус Европы, вся многоцветность мира — с ним. И ясно, как день его души, почему в этот торжественный для себя день Бальмонт захотел весь мир залить

щедрыми песнями, в которых ворожит и колдует его родина — та дикая и таинственная страна, на языке которой он поет. Легендарные были и песни ее Бальмонт захотел облечь в драгоценные одежды своего стиха. Захотел, как всегда, причаститься *всем* песням и былям, какие звучат до сих пор и какие сохранились только в жалких книгах нищих собирателей русской легенды. Не все одинаково удалось ему. Здесь сказалась прежде всего его водящая, острая, нервная и капризная душа. Иные песни похожи на волжские зыби, просторны и широки, как они. В других — он захлебнулся в словах, впал, как и прежде с ним бывало, в беззвучную прозу, замутил ключи легенды, которая восстает из-за его беспорядочных стихов и дразнит и по-новому изумляет. Надо сказать, что Бальмонт, как везде, не выносит середины. Он дает всегда необычайное. Случается, что легенду, плохо сохранившуюся и бледную, он просвечивает алмазом своего стиха и возводит в перл создания. Случается, что легенду ослепительную он уничтожает дотла, так что надо только удивляться, куда девалась вся ее первоизданная

прелесть и мощь.

Но, прочитывая «Жар-птицу» Бальмонта в целом, опять убеждаешься, что убыль «певучей силы» поэта есть миф. Основания для создания этого мифа, конечно, были. Книги Бальмонта последних двух лет разочаровывали после «Будем как солнце». По стихия, явленная в этой последней книге, была совсем чужеродна той новой стихии, которую зажег и расплеснул перед нами новый Бальмонт. Все было иное, и самый стих был короче, ядовитей, острее. Но то была дань символизму. Новый Бальмонт с его плохо оцененными рабочими песнями и с песнями, посвященными «только Руси», стал писать более медленным и более простым стихом. Все накопленные богатства стиха остались при нем, но вместе с тем критика не почувяла основной перемены, которая сделала Бальмонта по-своему простым. Сохраняя всю свою пленительную капризность, всю магию своей воли, он уже становится простым, когда восклицает:

Кто не верит в победу сознательных смелых рабочих, Тот играет в бесчестно двойную игру!.. Да! свобода — для всех! И однако ж —

вот эта свобода И однако ж — вот эта минута — не комнатных душ!

И все проще становится он, переживая такой острый кризис, который может переживать только душа, неподдельно и вечно юная.

В «Жар-птице» можно наблюдать, как старые декадентские приемы «дурного тона» побеждаются высшей простотой, за которой стоит вся сложность прежних душевных переживаний. И только потому, что в книге все еще чувствуется эта борьба, интересная лишь для исконного любовника Бальмонтской музыки, — борьба, в которой слишком ясно, какая сторона одержит верх; и только потому, что в этой книге есть целиком плохие страницы, — ее нельзя еще признать равной книге «Будем как солнце» и таков же новой, как была та. Но ясно, что Бальмонт — «утонченник» должен быть разбит наголову Бальмонтом — простым и по-прежнему дерзновенным, но не по-прежнему туманным — гусяром. Так же ясно, как то, что Брюсов, певец «журчащей Годавери», отошел в область преданий и что душа его, сложная, как ночь, приобрела дар выражать себя просто и ясно, как день.

Новая книга Бальмонта очень велика. Цитировать ее так же трудно, как все остальные книги Бальмонта — поэта, отличающегося от всех непомерным богатством слов и «напевности». С книгой этой надо выходить во чисто поле и там петь ее песни на все четыре стороны света. Ее можно прилежно изучать, и думаю, что она будет открывать внимательному читателю все новые и новые чудеса. Пока можно привести только примеры и сделать несколько наблюдений.

Нет ничего удивительного, что Бальмонт восхитился богатырем Вольгой — этим чарым волхвом и кудесником. Он и говорит о нем, будто о самом себе:

*На семь лет Вольга задался по-
смотреть широкий свет,
А завлекся — на чужбине прожил
все двенадцать лет.
Обучался, обучился. Что красиво?
Жить в борьбе.
Он хоробрую дружину собирал се-
бе...
И гуляет, и смеется вольный
светлый наш Вольга,
Он уж знает, как коснуться, как*

почувствовать врага.

Муромца поразил поэта до того, что Илья стал одним из сильнейших вдохновителей Бальмонта. Можно ли сказать об этом богатыре более задумчивые, более гордые, более русские слова, чем эти:

*И заманчив он был, как, прощаясь
с родною рекою,
Корку черного хлеба пустил он по
водам ее,
И вскочил на коня, в три прыжка
он был с жизнью иною,
Но в нарядностях дней не забыл
назначенье свое.*

Или стихотворение «Целебная криница», которое я привожу целиком:

*Конь Ильи копытом звонким
бьет, рождается криница.
Ключ лесной освободился из под-
земного жерла.
Сам Илья в тот миг стремился,
улетал в простор, как птица,
А целебная криница до сих пор в
лесах светла.
Он летел, не размышляя о зижди-*

*тельности бега,
Без мышленья сердцем зная, как
Свобода хороша.
И доньше среброводна освежи-
тельная нега,
И поет хрустальность в чашах:
приходи испытать, душа.*

В отделе этом, называемом «Живая вода» и, кажется, лучшим в книге, есть и прежняя глубина раздумий Бальмонта:

*Разожги костер златистый,
Саламандру брось в него,
Меркнет вдруг восторг огнистый,
Зверь живет, в костре — мертво.*

*Так и ты, коль Дьявол черный
В блеск любви введет свой лик,
Вспыхнешь весь во лжи узорной,
А любовь — погаснет вмиг.*

Есть и прежние звуки и прежние очарования Бальмонта, которым нельзя прибрать имени довольно благоуханного; это — легенда о польской деве — Ванде, о «панне Влаги»:

*И свершилось чарованье, отошла
звезда к звезде,*

*Ванда всюду, звездность всюду, на
земле и на воде.*

*Устремившись в воды Вислы, Ван-
да там — в текущем сне.*

*Светлый взор ее колдует поль-
ским судьбам в глубине.*

Так поет и поет «свирель славянина», по-
тому что

*Славянский мир объят пожаром,
Душа горит. К каким ты нас уво-
дишь чарам,
Бог Световит?*

Всего слабее у Бальмонта переданы разгово-
ры. Может быть, так и должно быть. Черная
магия не дается заклинателю стихий и света.
Я сказал бы далее, что выбор заговоров, кото-
рые мне приходилось изучать подробно, — не
вполне удачен. Например, среди любовных
заговоров, которые Бальмонт передает лучше
всех, нет одного — самого странного и самого
страшного, в котором страсть, ненависть и
жестокость заклинающего переступают все
пределы. Этот заговор, правда известный
только по одной затерянной и случайной за-
метке (кажется, Тихонравова), я привожу в

главе «О заговорах и заклинаниях» (см. — имеющая выйти в свет «История литературы» под редакцией Е. В. Аничкова, изд. Сытина, том. I) Сверх того, можно сказать, что «заговор островника на зеленую дуброву» и «заговор матери», очень распространенный, переданы у Бальмонта гораздо слабее, чем в подлинных текстах. Точно так же досадно слабо передан Бальмонтом, например, запев былины о Соловье Будимировиче, известной уже Кирше Данилову, с которым так не вяжется «красота бестелесная», когда дальше идет былина об удалой красоте заморского гостя, о драгоценных его кораблях, о постройке терема «в звездных зорях» среди белого вишенья и о страстной любви Соловья и княжны Забавы.

4. Бунин. Стихотворения, том третий

В предыдущем томе стихотворений, где книга «Листопад» — одна из первых книг, изданных «Скорпионом», и книга «Новых стихотворений» были дополнены новыми стихами, — лицо Бунина как поэта определилось еще не вполне. Было уже ясно, что это настоящий поэт, хорошо знакомый с русской поэзи-

ей, очень целомудренный, строгий к себе, с очень ценной, но не очень богатой психикой. Теперь все эти черты определились ярче, поэзия Бунина возмужала и окрепла, на лице ее утвердились те немногие, но жесткие и уверенные линии, один взгляд на которые заставляет сейчас же и безошибочно сказать: это — Бунин.

Цельность и простота стихов и мировоззрения Бунина настолько ценны и единственны в своем роде, что мы должны с его первой книги и первого стихотворения «Листопад» признать его право на одно из главных мест среди современной русской поэзии. Я говорю — с первого стихотворения, потому что с тех пор резких перемен не произошло. Все черты, свойственные Бунину, только укрепились и становились отчетливей, и звезда его поэзии восходила медленным и верным путем. Такой путь очень идет к поэзии Бунина, которой полюбилась прежде всего природа. Так знать и любить природу, как умеет Бунин, — мало кто умеет. Благодаря этой любви поэт смотрит зорко и далеко и красочные и слуховые его впечатления богаты. Мир его —

по преимуществу — мир зрительных и слуховых впечатлений и связанных с ними переживаний. За пределы этого мира не выходит и та экзотика, которая присуща восточным стихотворениям Бунина. Это — экзотика красок, сонное упоение гортанными звуками чужих имен и слов.

*Он на клинок дохнул — и жало
Его сирийского кинжала
Померкло в дымке голубой:
Под дымкой ярче заблестали*

*Узоры золота на стали
Своей червонною резьбой.
«Во имя бога и Пророка,
Прочти, слуга небес и рока,*

*Свой бранный клич: скажи, каким
Девизом твой клинок украшен?»
И он сказал: «Девиз мой страшен.
Он — тайна тайн: Элиф. Лам.
Мим».*

Истинное проникновение в знойную тайну Востока — в стихотворении «Зеленый стяг»:

Ты почишь в ларце, в драгоцен-

*ном ковчеге.
Ветхий дёньми, Эски,
Ты, сзывавший на брань и святые
набеги
Чрез моря и пески.*

*Ты уснул, но твой сон — золотые
виденья.
Ты сквозь сорок шелков
Дышишь запахом роз и дыханием
тленья,
Ароматом веков.*

Читая такие стихотворения, мы признаем, что у Лермонтова был свой Восток, у Полонского — свой и у Бунина — свой; настолько живо, индивидуально и пышно его восприятие. Впрочем, иные стихотворения, как, например, «Дагестан» («Насторожись, стань крепче в стремя»), чем-то отдаленно напоминают юношеские стихи Полонского, написанные на Кавказе. То же, пожалуй, можно сказать о великолепной «Песне», которую привожу целиком:

*Я — простая девка на баштане,
Он — рыбак, веселый человек.
Тонет белый парус на Лимане —*

Много видел он морей и рек.

*Говорят, гречанки на Босфоре
Хороши... А я черна, худа.
Утопает белый парус в море —
Может, не вернется никогда!*

*Буду ждать в погоду, в непогоду...
Не дождусь — с баштана разо-
чтусь,
Выйду в море, брошу перстень в
воду
И косою черной удавлюсь.*

Но поэту еще милее, чем Восток и Юг, — природа русской деревни. Если в восточных его стихотворениях есть какое-то однообразие при всем разнообразии цветов и красок, то в стихах, посвященных русской природе, — наоборот: меньше внешнего разнообразия, но больше внутреннего богатства и раздумья. И язык его становится в этом цикле менее риторичным и более гибким: появляются такие конкретные и необходимые слова, как: зас-треха, омет, привада, шлях, верболозы, голу-бец, разлужье, извалы, ветряк, турман, сух-мень. Появляются размеры, в которых плавно

течет медленная мысль, плененная нищетой
и привольем:

Не туман белеет в темной роще

—

Ходит в темной роще богоматьерь.

*По зеленым взгорьям и долинам
Собирает к ночи божьи травы.*

*Только вечер им остался сроку,
Да и то уж солнце на исходе:
Застят ели черной хвоей запад,
Золотой иконостас заката.*

*Уж в долинах сыро — пали тени,
Уж луга синеют — пали росы,
Пахнет под росой медуница,
Золотой венец по рощам светит.*

И в этом стихотворении можно уловить душу поэзии Полонского — отнюдь не влияние даже, а только какой-то однородный строй души. То же родство обоих поэтов сказалося в следующем, безупречном и единственном в своем роде, стихотворении Бунина, которое я привожу целиком:

Одиночество

*И ветер и дождик и мгла
Над холодной пустыней воды.
Здесь жизнь до весны умерла,
До весны опустели сады.*

*Я на даче один. Мне темно
За мольбертом — и дует в окно.
Вчера ты была у меня,
Но тебе уж тоскливо со мной.*

*Под вечер ненастного дня
Ты мне стала казаться женой...
Что ж, прощай! Как-нибудь до
весны
Проживу и один — без жены.*

*Сегодня идут без конца
Те же тучи — гряда за грядой.
Твой след под дождем у крыльца
Расплылся, налился водой.*

*И мне больно глядеть одному
В предвечернюю серую тьму.
Мне крикнуть хотелось вослед:
«Воротись — я сроднился с то-
бой!»*

Но для женщины прошлого нет:

*Разлюбила — и стал ей чужой.
Что ж! Камин затоплю, буду
пить...
Хорошо бы собаку купить.*

Кроме родства с Полонским, в поэзии Бунина можно уловить влияние Тютчева, которое, впрочем, гораздо резче и гораздо менее выгодно для поэта сказалось в первом томе его стихов. Тютчев — более чужой Бунину, чем Полонский. Зато только поэт, проникший в простоту и четкость пушкинского стиха, мог написать следующие строки о «сапсане», призрачной птице — «гении зла»:

*Быть может, он сегодня слышал,
Как я, покинув кабинет,
По темной спальне в залу вышел,
Где в сумраке мерцал паркет,*

*Где в окна небеса синели,
А в синем небе четко встал
Черно-зеленый конус ели
И острый Сириус блистал?*

К недостаткам Бунина, сверх мелких неточностей в словах и мелких погрешностей в стихе, которых, впрочем, очень немного, на-

до отнести постоянную наклонность к морализированью и общее однообразие. Прочесть его книгу всю зараз — утомительно. Это объясняется отчасти бедностью мировоззрения и отсутствием тех мятежных исканий, которые вселяют тревожное разнообразие в книги «символистов». И опять — это недостаток, общий с Полонским, стихи которого надо читать «с прохладой», медленно перелистывая страницу за страницей.

5. Сергей Городецкий. «Перун»

Прошло немногим больше года с той поры, как на литературное поприще вступил Сергей Городецкий. Но уже звезда его поэзии, как Сириус, яркая и влажная, поднялась высоко. Эта звезда первой величины готова закончить свое первое кругосветное плаванье. Мы верим в то, что звезда-корабль отбросит ненужный груз и, строго храня свои чудесные сокровища, заключит первый круг, уже почти очерченный ею, и, поднявшись снова, пройдет путь еще круче и еще чудеснее.

Вторая книга Сергея Городецкого — «Перун» — не обманула надежд, открытых «Ярью». «Ярь» была поразительней и неужи-

данней, но в целом — бледней и неуверенней. Она отличается своей романтической хрупкостью от «Перуна», в котором бледнеют, выцветают и опадают лепестки утренних цветов; солнце, поднявшись до зенита, выпило с них всю росу; оно опалило их, и больше ему нечего медлить над ними; его кругозор стал шире того пышного и нежного луга, на который впервые загляделись его лучи.

Слишком быстрое следованье второго сборника за первым возбуждало опасения. Но у поэта хватило сил не повторяться там, где нужно, и хватило сил убить самого себя, повторяясь там, где это было опасно. И «Перун», несмотря на тщательные, хотя и не всегда вразумительные подразделения, хранит на себе следы разгрома от ливня, который, побивая слабые побеги, укрепил сильные ростки.

Как всякий молодой поэт, Сергей Городецкий еще не имеет в своем распоряжении многообразия форм и средств. До сих пор его единственная форма — краткое стихотворение, и потому естественно, что очень многое у него обещает развернуться в драму, в роман, может быть в рассказ, а всего вернее и

скорее — в сказку. Потому же можно заранее сказать, что отделы его первых книг не выдержат строгой критики, что их приходится не творить, а придумывать, если не отнести почти каждое стихотворение в особый отдел. Так оно и есть на самом деле в «Перуне».

Наиболее целен первый отдел, как раз самый слабый, если не считать отдельных строк, которые, как дикие птицы, стремятся вылететь из стихотворений подозрительно гладких. Таким строкам, как:

*И только ал закатный вал,
И только мил вечерний пыл —*

просто претит находиться в одном отделе с откровенно банальным романсом:

*Утро. Лазурное утро. Как ясен
Словно впервые увиденный свет!..*

Название первого отдела — «Семя вражды» — открывает глаза на дальнейшее гораздо больше, чем любое стихотворение этого отдела. Быстро восходящее солнце сжигает без следа всю неглубокую философию лунных томлений и плохо выраженные проклятия. Все дальнейшее в книге, строго говоря, и не

стоило делить более чем на два отдела, которые всего полнее очерчены в «Зарослях злобы» и в «Перуне».

Эти две страны души поэта имеют право оспаривать друг у друга первое место, хотя бы временно, пока не победил окончательно Перун и не определилась судьба Юда, которое уже родилось, мечется по лесам и сосет древесные соки.

«Заросли злобы» — область, куда не проникало солнце, где не гудела еще «ярь», не совершалось чудесно-пьяных зачатий и рождений. Это — день белый, ясный и несчастный. И Городецкий имеет полное право называть свои стихи не только лирическими, но и *лироэпическими*, потому что красная нить событий пронизывает лирику. В «Зарослях злобы» проклятия реальны и яркие, потому что насквозь видны тяжелые морщины страданий при неподкупном свете белого дня. Может быть, эти проклятия могли бы потрясать еще больше, если бы поэт бережливее относился к подробностям, которые он восстанавливает, и распределял их еще равномернее. Пережить эти подробности ему мешает еще хмель юно-

сти, сердце, которое

*Склоняется миром явлений
Все бытие исчерпать.*

Вот старик, узнавший жизнь «дотла». Он помнит смерть матери, и подвальный мир, и удары ремня. Помнит год любви:

Густая ночь тяжелых кос.

Помнит муки родов жены — «женский крик и лязг зубов», помнит, как «дряхлела кровь» под «удавным гнетом событий». И вот его яркий и простой вопрос:

*И я спрошу: вот этот шрам.
Вот этот стон. Вот тот удар.
За что?*

Вот глухая мука, открывающаяся за лицами; они названы по-верхарновски: «зрелища трущобных катастроф, глухие карты тягостных путей». Вот «старик, поднявший до виска единственную бровь»:

*Когда-то в страхе крикнул он — и
замер крик,
И равны пред его зрачком убий-
ство и любовь.*

Вот «закутанная в желтый мех, подкрасившая на лице глубокий шрам». Вот просит денег женщина в платке. Вот «чистые лица детей»:

*Увидишь жизнь отцов по губкам,
глазкам и бровям —
На белом мраморе следы пороков
и страстей.*

И всего ужаснее, непоправимее — вот «собственный свой лик в правдивом зеркале», свой взгляд — взгляд «человека с божеским лицом».

Вот — прачка на чердаке, где «не запеть по-людски»:

*Только песню начнешь,
С первых слов
Оборвет,
Унесет
В небеленую глотку окна.*

Вот хозяйка, которая «двух девушек гуляющих держала для гостей». Она «сама весь дом ведет» и только молится:

*Пошли, господь, хорошую,
Красивую собой.*

Вот проститутка гонит с постели солдата за то, что брат ее убит на площади «такими же, как он». Вот — дочь часовщика ведет за кассой счет утекшим часам любви. Вот вертятся колеса и ремни, издеваясь над каторжной жизнью рабочих. Вот — страстная песня о какой-то «любимой, затерянной в мчащихся годах». И вот — еще страстней — тоска шарманки:

*И опять визги, лязги шарманки,
шарманки,
Свистящей, хрипящей, как ветер
ночной, —
Размалеванной жизни пустые
приманки,
Льняная коса над ночной сединой.*

И самое страстное проклятие:

*Не хочу. Надоело. Без маски гля-
дится
В лицо мне седая, мещанская
жисть.
Эй, кому травяная коса приго-
дится,
Дешевая краска, удалая кисть?*

Это — продолжение того отдела в «Яри»,

который называется «Темь». И в последнем стихотворении уже «нежно-лиловые края неба» «готовы засмеяться». Готовы вспыхнуть солнечные краски:

*Смолкло. Над желтым обрывом
Оратор.*

Теперь солнце зальет все «зрелища трущобных катастроф» и почти сотрет память о них. Так еще ослепительно это солнце-юность, что ничего не видно, кроме необычайного и «единого во многом» лица, и ничего не слышно, кроме яркого гула весенних зачатий. Здесь — в клочьях неконченных эпических картин — события нередко утопают в лирических заклинаниях, в туманах баллад, в любовных песнях. Здесь оживают народные слова и эпитеты: «сине небо, пролубь глыбкая, милы братья, голубок сизокрыл, цветок милоок, конь желтогрив». Все живет и трепещет своей жизнью: «кудри-лежебоки», а у Яги — «зверь-головка». Зрительные восприятия остры: «след зеленеет на белой росе», «холод высинил луга». Все здесь — свадьбы и зачатия, битвы и пиры, потому что весна наста-

ла, и заманила, и унесла — куда? Ярила в белой рубахе, волосом русый, со щеками алее морковного сока, встречает Перуна — в алой рубахе, скачущего в вихре «по цветам зеленых риз». И Перун спрашивает Ярилу:

*Там за лесом
Двадцать девок
Расцветало
Краше дня?*

И Ярила отвечает Перуну:

*Там за лесом
Двадцать лодок
Улетало
В дым огня.*

И из прекрасно-уродливых объятий, сплетений и зачатий, на какие способна только сама природа обнаженная, не знающая стыда и греха, — возникают медленно два лица какой-то пары — какие-то первозданные люди, в которых красота борется с уродством, чистота со стыдом, солнце с ночью, ярь с истомой. Он -

*...желто-рыжий,
Солома и кумач,*

*Веселый да бесстыжий,
Неряха и лохмач.*

И тогда она — болотная дева-Яга, у которой

*Лесные волосы,
Прилуки, да запевы,
Змеиная краса.*

Он «сам к Яге на кочку валится из дупла». Она пропадает змейкой — болотным огоньком. Или он — лунный старик, который

*Поднялся синей кручей
Из синей темноты.
Повесил желтый месяц,
Лучистый желтый серп.*

И тогда она -

*На ковре, в слепящем блеске,
Онемелая Чаргиль.
Тело розовое млеет.
Тело тонкое — миндаль.*

И он уже становится оборотнем:

*Хихикает, морщится темный ко-
мочек,
В окошке убогом колдун-колдуно-
чек,
Бородка по ветру, лети-полетай...*

Она же склоняет бадью над колодцем и гадает:

*Журавль долгоспинный, журавлик
высокий,
Нагнися ко мне...
Курчавенький, русый, веселый яв-
ляйся,
Журавлик, качайся, скорей поды-
майся,
Вот на тебе алая лента моя.*

И опять с новым лицом является она, вся холодная, «снежно-белая», но «под глубинами и под сдинами ее» -

*Заполоненная весна,
Зеленотопкая тайга.*

И здесь как будто она взяла верх, и у него уже нет лица, оно «закрыто ее рукавом», когда он кричит ей:

*Все взяла, на ветер кинула:
На, пляши, гуди, мети,
Замети, убей, уйми!
Косы белые раскинула,
Пляшешь, душишь, отпусти!
Руки-вихри разойми!*

Но вот она уже томится, «льется в светлые туманы, тает, светами дыша». Она — «душа нежных сумерек» — «душа утренней Смугляны», которую «душит хвоей Лесовик», которую Перун освобождает от лунного плена, ограждает отливным и крутобоким щитом. Так, может быть, он — светлый эпос, твердое копьё событий — ограждает от утреннего холода ее — нежную лирику, для того чтобы не пролилась в туманы и не истаяла эта

*...душа молодой Смугляны,
Нежных сумерек душа.*

В эпосе, в тревоге свадеб и битв — неустанных событий, прежде всего Городецкий видит спасительный маяк, без которого он потерял бы путь и заблудился бы в неверной и широкой своей стихии, в «родимом хаосе» лирики. Мы думаем, что со временем он, поэт, хмельной от лирики, найдет маяк еще более надежный — в драме, для которой у него нет еще строгой и хитрой диалектики.

6. Сергей Соловьев. «Цветы и ладан»

Передо мною — первая книга стихов начинающего поэта, изданная с любовью и тщани-

ем, снабженная интересным предисловием, разделенная на шесть отделов и напечатанная преувеличенно мелким, бисерным шрифтом. Об этой книге приходится говорить много, потому что она представляет собою очень редкий и очень поучительный пример соединения вещей — обыкновенно несоединимых. Не может быть сомнения в том, что автор ее — оригинален и талантлив, так же как и в том, что он пишет *стихи*; но точно так же почти не может быть сомнения в том, что автор — не поэт, и то, что выходит из-под его пера, — *не поэзия*; я говорю: *почти*, потому что во всей книге, состоящей из *семидесяти* стихотворений (и многие занимают по несколько страниц), можно найти *пять* с небольшим стихотворений, в которых есть истинная поэзия; *все остальное* представляет из себя груду стихов, обыкновенно очень ловких и часто оканчивающихся необыкновенно остроумными и изобретательными рифмами; из них многие в русской поэзии до сих пор не употреблялись. Сам Сергей Соловьев придает своим стихам значение только *ученического опыта* (см. предисловие, стр. 10). Я бы сказал еще

резче: это — только справочная книга для поэтов, и все стихи, которые автор произвольно соединил в стихотворения, должны быть разделены на правильные категории, распределены по графам; каждая графа должна объединять в себе однородные примеры образов удачных и неудачных, рифм плохих и хороших, и т. д., и т. д. В этом смысле и подлежит изучению книга, кратко и точно обличающая себя самое в предисловии, где сказано: «В истинном процессе творчества мы имеем только неделимость творческого акта; мысль рождается одновременно с образом и напевом; она даже не сознается отдельно от оных» (стр. 7–8).

Между тем мысль автора «Цветов и лада-на» витает около того «града, обещанного религиями», «вместо которого, — по его словам, — человечество выбрало город — реальное Нет, безобразное дитя природы (?), созданное духом похоти и смерти» (стр. 9). Благодаря этому мысль автора пренебрегает не только городом, но относится с полным презрением ко всему миру явлений природы, что явствует хотя бы из того, что количество ба-

нальных или нелепых суждений о природе безмерно превышает количество оригинальных и здравых наблюдений над ней. В связи с этим *образность* в стихах Соловьева почти отсутствует; что же касается «*напева*» то он отсутствует совершенно и всюду, за исключением тех стихов, которые я выше называю «*истинной поэзией*».

Ко всему этому присоединяется еще второе, изумительное противоречие: автор стремится к напевности и образности не только в предисловии, но и во всех без исключения стихах, так что очень странно, почему они ему почти нигде не даются.

В подтверждение своих слов я приведу примеры, очень большой запас которых, к сожалению, не может быть использован весь, за неимением места. Первое, что с первой же страницы бросается в глаза, — это то, что не только строфы, но и отдельные стихи можно переставить без всякого для них ущерба:

*Темнеет вечер; голос стада
Звучит в померкнувших горах.
Струится тихая прохлада.
Вечерний ветер гонит прах.*

Если бы только вторая строка не была соединена с первой, как фраза (логическая, а не лирическая), то все четыре строки можно было бы переставить на любое место. Пока же можно только поставить две последние строки на место двух первых. Зато в строфе на стр. 94

*Пахнет, синеет весна.
Голос кукушечий слышен.
Иль я лицом не красна?
Стан мой — не строен, не пышен?*

можно сделать *любые* перестановки. Сверх того, все строфы приведенных стихотворений и еще очень многих ничего не потеряют от перестановки в отношении к *лирике*, потому что они не связаны ни малейшей напевностью, и лишь часть из них потеряет в отношении *логики*, так как последовательность зрительных впечатлений и образов — вполне произвольна.

Второе, что бросается в глаза, — это полное пренебрежение к внешнему миру и происходящая отсюда зрительная слепота, которая достигает иногда грандиозных размеров и опять-таки преграждает все пути *образам*:

признаков такого пренебрежения — не счесть. Прежде всего почти ни одна строфа не говорит целиком о конкретном, а непременно восстанавливает и мысль, обыкновенно отвлеченную и ничуть не относящуюся к конкретному. Например:

*Лес — неподвижен и мутен,
Серая мгла — над рекой.
Призрак любви... он — минутен!
Вечен вселенной покой.*

Если же строфа и повествует о зрительных впечатлениях (редко — чисто зрительных), то, обыкновенно, о разных и не связанных между собою, например:

*Вот в лесу золотошумном
Глохнут мертвые тропы.
Гулко бьют по твердым гумнам
Однозвучные цепи.*

Сверх того, те образы, какие есть, отличаются банальностью: «леса синеют», ели поднимают в небо, «ряд вершин — подобия креста», «поток шумит, блистая в мутной пене», фиалка — синяя, розан — алый, листья — изумрудные; соловей — или «предается сладким

трелям», или: «мирно полночный поет соловей». Такие образы — общие места — иногда даже не дают знать о времени года: например, в стихотворении «Вечерняя молитва» (стр. 40) мы только на 28-й строке с удивлением узнаем, что дело происходит зимой. Есть много образов, совершенно ничего не говорящих: «слетает пыль с горячих губ», «брызги крови кормят пыль», «восторг, как золото, нетленен». Яркий пример нагромождения образов, не выражающих ровно ничего, — тирада о дровах:

*Дров серебристые сажени
Сложены вдоль по опушке.
Греются — бедные — спилены —
В ласке святых поднебесий (!)*

Или о пруде:

*В переливах изумруда
Блещет, зыбко рябь струя,
Гладь (?) расплавленного (?) пруда*

—
Голубая чешуя (?)

Есть ужасающе банальные эпитеты и сравнения: «коралл уст», небо — «голубой атлас»,

пальмы — «дети пустыни». Есть слова и целые выражения, эпитеты и сравнения — умерительные или отталкивающие: кудри — «*рассыпчатые*», «кумиров мертвых телеса», «воня жура» (грубый славянизм); «*роями вывелись на улицах гетеры*» (через несколько строк упоминается городской, едва ли сопоставимый с гетерами); Ио — «*погоняема кручиной*»; она же просит Зевса: «Дай мне *пару* грудей снежных (пару пива, что ли?), золотых кудрей *венок*»; раб Ахиллеса «*мажет воском тетиву*»; «*облаков блуждающие лодки бегут, как золотые сны*»; «*лист — отцветшее дитя*»; Поликсена говорит Ахиллу: «Ты со мной улыбнешься печалям, что тебя от родных унесло»; у «*прелестной*» — «*пальцы ручки благовонной*»; «*темно-пурпурна плодов кожура*»; лучи «*съели*» «*все, что было снега, льда*». В стихах, подражающих Кольцову и возмутительных почти сплошь, встречаются такие:

*Под дубовый пол
Ткнул газетину,
Намочив ее
Керосином всю.*

Или — хуже того:

*Грудь высокая
Что копна стоит.*

Или — хуже того:

*Как бы Пашеньке
Не раскаяться:
Баба мертвая
К ней таскается.
Не дает ей спать,
Страхом мучая.
Лицо — синее,
Вся вонючая.*

И, наконец, о беременной женщине сказано:

*Лицо оплыло; тихо-бессмыслен
взор;
Распухли жилы; грузно поник
язык;
Блестят под вздернутой одеждой
Ноги, серебряным лоснясь туком.*

В стихах встречаются такие слова, как: «мелодично», «ароматичен»; обильное повторение двух прилагательных или наречий рядом, уничтожающее впечатление: «солдаты ненасытно, жадно ищут Иудейского царя»; земля — «безлюдная, немая»; небо — «дале-

кое, холодное»; знак — «надежный, верный»; лоно — «плодородное, злачное»; фавны — «дерзкие, страстные, пьяные»; меч — «дымящийся, теплый, язвительный»; выражения неправильные, как «страх не вовсе исчез с ее сердца», или: «ты был доброволен в крови»; особенно часты фальшивые расстановки слов: «с грудью матери девичьей слил уста Иммануэль»; «тонут в лазури торжественных лилий, девственных, стройных и белых, леса»; «за леса краем»; «перед зари зажженным алтарем»; «в колокола нежном отголоске»; «Фисба, Востока затмившая дев» и т. д. Самый яркий пример — строфа из стихотворения «Пирам и Фисба», вся вторая половина которого заставляет помирать со смеха.

*И кровь не иначе
Из раны забила, дымясь и кипя,
Струюю горячей,
Как возле отверстия трубки, шипя,
В стремлении яром
Вода закипит,
И мощным ударом
Воздушные волны сечет и кропит.*

Я покончу с отрицательными примерами, запас которых, однако, далеко не исчерпан; все те немногие стихотворения, где есть истинная поэзия, пахнут ладаном, запаха же цветов во всей книге Сергея Соловьева нет ни малейшего, так что и заглавие книги не выдерживает критики. Но вот — подлинные, живые стихи: пусть несовершенные, но проникнутые прелестью какой-то невыразимой.

Пресвятая Дева и Бернард

*Он за город ушел, где дороги
Был крутой поворот.
Взоры монаха — молитвенно
строги.
Медленно солнце спадало с про-
зрачных высот.
И молиться он стал, на колени
упал, и в фигуре
Были смирение, молитва.
А воздух — прозрачен и пуст.
Лишь над обрывом скалы в по-
бледневшей лазури
Зыбкой листвой трепетал засы-
пающий куст.
Воздух пронзали деревьям серебри-
стые прутья.*

*Горы волнами терялись, и вечер,
вздыхая, сгорал.*

*Знал он, что встретит сегодня
Ее на распутьи...*

*Благовест дальний в прозрачной
тиши умирал.*

*Шагом неспешным прошла, и за-
думчиво-кротки*

*Были глаза голубые, и уст улы-
бался коралл.*

*Пав на колени, он замер, и старые
четки*

*Всё еще бледной рукой своей пере-
бирал.*

*Осененная цветом миндальным,
Стояла одна у холма.*

*Замер благовест в городе даль-
нем...*

Ты ль, Мария, Мария сама?

*Никого. Только золотом блещет
На закате пустая даль.*

*Веет ветер, и дерево плещет,
Беззвучно роняя миндаль.*

Об остальных поэтах не приходится гово-
рить так пространно, как о Бальмонте, Буни-
не, Городецком и Соловьеве. Одни из них на-
писали мало, другие хотя много, но слишком

плохо. О тех же, которые написали и мало и плохо, — мы лучше совсем умолчим.

Маленькая книжка стихов Сологуба (шестая по счету) называется «Змий». Это — краткая и страшно задумчивая, как все стихи Сологуба, легенда из восемнадцати стихотворений — странная повесть о владычестве золотого и злого Змия и о холодной людской покорности ему:

*Безумная и страшная земля,
Неистоющим твой дикий холод, —
И кто безумствует, спасения мо-
ля,
Мечом отчаянья проколот.*

Очень многие из стихотворений, составляющих книжку встречались нам и прежде — в периодических изданиях. Но много стихов Сологуба, лучших, чем «Змий», до сих пор разбросано в журналах и альманахах; потому не совсем понятно, почему поэт захотел собрать и издать отдельно именно этот цикл.

Хорошо озаглавил свою вторую книжку Виктор Стражев: «О печали светлой». Это — из пушкинского стиха. Маленькая книжка

заставляет совсем забыть первые и очень неудачные опыты поэта — «Opuscula»[33]. Душа новой книги — лирическая душа, для которой «павта рет»[34] Гераклита говорит «безмерно больше всех бесчисленных „знаю“». Лучшие строки Стражева о природе: «Светит ясною росинкой глубь зацветшего куста»; или: «И затопила дебрь лесная меня густою тишиной»; или: «Заночевали легким станом летуны-тучи в вышине», или:

*Звоны, левы, гулы, гуды
В тишине полей плывут.*

Очень целен и свеж отдел «Шестопсалмие». И вся Книжка свежа и проста, как ее белая одежда, в ней — «думно и светло». Хуже удаются Стражеву — город и ужас, словом — печаль несветлая. Нельзя совсем употреблять слово «возможно» вместо «может быть», делать ударение: «Пабло» и говорить: «меркшая звезда» — или «померкшая», или «меркнувшая», «меркнувшая». И невозможно нагромождать эпитеты: «осенний бледный тихий день».

Маленькая книжка Дмитрия Цензора —

«Старое гетто» — могла бы быть еще меньше. Этот поэт слишком многословен, он не довольно любит слова. Несмотря на однообразие его музыки, от него можно ждать лучшей книги, судя уже по тем стихам, которые нам приходилось читать в журналах и газетах. У Цензора есть еще банальности вроде «трепетали ночные созвездия» и такие невозможные выражения, как: «все миражно».

Очень скучна гладкая книжка А. Федорова — «Сонеты». Не говоря уже о том, что сонет требует мастерства, которое доступно двум-трем из современных поэтов, — Федорову нет никаких оснований писать сонеты; лучшие строки — или рабское, или плохое подражание Бунину, и темы и мирозерцание — похожее на Бунина, но лишенное свежести и первозданности его. Когда Федоров говорит: «огонь на мачте», вспоминается бунинский сильный и короткий: «топовый огонь». Когда Федоров говорит, что башню «далеко видят корабли», рассказывает, как он облокотился на борт корабля, как кричит пароход, как стоит «на полночи надменный Сириус», — неизменно вспоминается Бунин. Даже восточные

слова и областные словообразования Федоров употребляет похоже на Бунина, но хуже, чем он.

«Алая книга» стихов Сергея Кречетова — почти сплошная риторика. К автору ее можно обратить некоторые из основных упреков, обращенных мной к Сергею Соловьеву: например, упрек в том, что строфы и строки можно переставлять как угодно. С внешней стороны стихи очень гладки; в этом смысле у Сергея Кречетова была хорошая школа; наибольшее влияние оказали на него, по-видимому, Валерий Брюсов и Андрей Белый. Но влияние это было слишком внешне и не помогло автору «Алой книги» стать поэтом. Оригинальных мыслей, образов и напевов у Сергея Кречетова совсем нет.

Длинна и скучна книга «Стихотворений» В. Башкина. На обложке напечатано, что там есть гражданские мотивы и лирика. Но их там нет. В бескрылых жалобах и общих местах об угрюмых людях, заводах и солдатах нет ничего гражданского. А в «лирике» — все больше — «она и он — луна, балкон» и т. д. Язык совершенно плоский и не всегда пра-

вильный: так, вместо глагола «надеть» употребляется глагол «одеть».

Неумеренно банальна и ненужна толстая книга Б. Б. Бера: «Сонеты и другие стихотворения». Бумага — первый сорт, отделы называются по-латыни и по-гречески, есть лирика, драма и эпическая поэма, есть переводы Ницше, Шекспира, Эредиа, Шелли, Бодлэра, Кардуччи; еще с новогреческого и «Из Абу-Ишан Кисаи». Но и «Абу-Ишан Кисаи» не помогает. Книга занимает почти триста страниц, и почти такова же первая книга автора. Это уж вторая. Потом, вероятно, будет третья.

В заключение и для развлечения можно сообщить, что появился новый журнал «Поэт», ближайшая задача которого — «прийти на помощь начинающим поэтам». Надо полагать, что поэты, как «гетеры», по счастливому выражению Сергея Соловьева, «роями вывелись на улицах». Редакция журнала в предисловии находит вполне естественным, что все остальные редакции не принимают стихов тех поэтов, которых принимает она. Я тоже нахожу это естественным. Во всяком случае, журнал не потерпит недостатка в мате-

риале, так как отныне все остальные журналы могут отправлять туда все негодные для них рукописи. Говоря серьезно, зачем начинать печататься тем поэтам, стихи которых «страдают излишней растянутостью и мелкими погрешностями технического свойства?» Если стихи хорошие, умные редакторы простят мелкие погрешности, а если скверные, зачем же прощать и поощрять их редакторам журнала «Поэт»? Поэзия — не благотворительность.

Июнь-июль 1907

Творчество Фёдора Сологуба

Совсем отдельно стоят в современной литературе произведения Сологуба. У него свои приемы, свой язык, свои литературные формы. Он отличается ровностью творчества, проза его не слабее его поэзии, и в обеих областях он плодovit. Еще трудно приложить к нему мерку литературной теории. К его произведениям можно подойти со многих точек зрения. Читатель найдет здесь и нравоучение, и забаву, и легкое, и трагичное чтение, и, наконец, просто — красивый слог и красивый стих.

Романы и рассказы Сологуба большей частью раскрашены в пестрые цвета жизни. Тонко владея приемами реалистической повести, он позволяет читателю жить простыми бытовыми сценами и умными житейскими наблюдениями. Печать своеобычности лежит на всем — и на манере наблюдений, и на трактовке сюжета, и на эпическом языке, который богат, плавлен и гибок. По силе выразительности он близится к гоголевскому языку. В нем нет следа книжности или выдумки; ма-

лознакомые народные слова сразу стройно ложатся в раму повествования и приобретают все права привычных слов, так что даже дивишься, как мало эти слова до сих пор употреблялись.

Но разгадка своеобразности произведений Сологуба — не в одном языке. Скорее всего, она коренится в его любимом приеме; этот прием, часто повторяемый и все-таки всегда новый, — состоит в следующем: читая простые реальные сцены, начинаешь чувствовать мало-помалу, что писатель к чему-то готовится. Как будто все прочитанное недавно мы наблюдали сквозь прозрачную завесу, которая смягчала слишком жесткие черты; теперь же автор приподнимает завесу, и за нею нам открывается, всегда ненадолго, *чудовищное жизни*.

Этот хаос, исказивший гармонию, требует немедленного оформливанья, как жгучий жидкий металл, грозящий перелиться через край. Опытный мастер сейчас же направляет свои усилия на устройство этого хаоса. Задача показать читателю нечто чудовищно-нелепое, так, однако, чтобы его можно было рас-

смаатривать беспрепятственно, как животное в клетке. Животное это — человеческая пошлость, а клетка — прием стилизации, симметрии. В симметричных и стилизованных формах мы наблюдаем нечто безобразное и бесформенное само по себе. Оттого оно веет на нас чем-то потусторонним и реальным — и за ним мы видим небытие, дьявольский лик, хаос преисподней. Но это — только высшая, обнаженная реальность, мгновение, которое вспыхивает и запечатлевается всего ярче в памяти; так точно в жизни нам всего памятнее те бешеные, огненные минуты зла ли, добра ли, — от которых кружилась и болела голова.

В тяжелых снах[35], после многих страниц ярких изображений уродливой жизни провинциального городка, — автор рассказывает, как герой его попадает в гостиную предводителя дворянства, отставного генерала. Наружность генерала, разговор, обстановка — все одинаково пошло, и вот атмосфера пошлости достигает точки кипения, нелепость становится острой и ужасной: генерал заставляет своих детей, «с тупыми и беспокойными гла-

зами, с румяными и трепетными губами», — падать навзничь, грохаясь затылками о пол, чихать, плакать, плясать, — все по команде. Когда унижение забитых детей принимает чудовищные размеры, герой замечает генералу:

— Да, послушание необыкновенное. Этак они по вашей команде съедят друг друга.

— Да и съедят! — восклицает генерал. — И косточек не оставят. И будет что есть — я их не морю: упитаны, кажись, достаточно по-русски — и гречневой и березовой кашей, и не боятся, на воздухе много.

Разбушевавшаяся пошлость утихает, и быт входит в обычную колею. Яркое мгновение хаоса становится у Сологуба образом, залетевшим из мира преисподней, и, наконец, воплощается в какое-то полусущество. Перед героем другого его романа[36] — инспектором гимназии Передоновым, грязным и глупым животным, «мелким бесом», — уже вертится в дорожной пыли воплощенный ужас, когда он едет на свою свадьбу. Это — и существо и нет, если можно так выразиться, — «ни два ни полтора»; если угодно — это ужас житей-

ской пошлости и обыденщины, а если уютно, угрожающий знак страха, уныния, отчаянья, бессилия. Этот ужас Сологуб окрестил «Недотыкомкой» и так говорит о нем в стихах:

*Недотыкомка серая
Предо мною все вьется да вер-
тится...
Истомила коварной улыбкою,
Истомила присядкою зыбкою...*

Если в прозе Сологубу чаще свойственно воплощать чудовищное жизни, то в стихах он говорит чаще о жизни прекрасной, о красоте, о тишине. Муза его печальна или безумна. Предмет его поэзии — скорее, душа, преломляющая в себе мир, а не мир, преломленный в душе. Но личная поэзия уступает место внеличной, особенно когда ее предметом становится политика. В последние годы Сологуб написал много политических стихов; иные из них слабее всего им написанного, отзываются плохой аллегорией на неглубокую тему; многие зато, бесспорно, принадлежат к лучшему, что дала русская революционная поэзия. Таково большинство стихов в маленьком сборнике «Родине».

Всему творчеству Сологуба свойствен трагический юмор, который вылился с особенной яркостью в том роде произведений, который создан самим поэтом. Это — «сказочки»[37] — краткие, красивые стихотворения в прозе, почти всегда — с моралью в шутовском тоне. В них поэт говорит и о вечном, и о злобе дня. Это — удачный опыт сатиры, как бы легкие ядовитые стрелы с краткими надписями о том, как тоскует или радуется душа.

1907

О драме

1

Запечатлеть современные сомнения, противоречия, шатание пьяных умов и брожение праздных сил способна только одна гибкая, лукавая, коварная лирика. Мы переживаем эпоху именно такой лирики. Вместительная стихия спокойной эпической поэмы, или буйной песни, одушевляющей героев, или даже той длинной и печальной песни, в которой плачет народная душа, — эта стихия разбилась на мелкие красивые ручьи. Однозвучный шум водопада сменился чародейным пенным многих мелких струек, и брызги этих лирических струек полетели всюду: в роман, в рассказ, в теоретическое рассуждение и, наконец, в драму. И влияние современной лирики — искусства передачи тончайших ощущений — может быть, было особенно пагубно для драмы. Кажется, самый воздух напоен лирикой, потому что вольные движения исчезли так же, как сильные страсти, и громкий голос сменился топотом. Тончайшие лирические яды разъели простые колонны и креп-

кие цепи, поддерживающие и связующие драму.

Последним великим драматургом Европы был Ибсен; вслед за королем северной драмы склоняется к закату творчество Гауптмана, д'Аннунцио, Метерлинка, даже Гофманстала или Пшибышевского, Шницлера. Уже иным из этих писателей выпало на долю отнять у драмы героя, лишить ее действия, предать драматический пафос, понизить металлический голос трагедии до хриплого шопота жизни. Но на Западе это произошло по каким-то непреложным законам; западная драма пришла к своему кризису с какой-то математической точностью, путем культурной эволюции.

Хотя бы Метерлинк. Писатель далеко не гениальный, но, как все западные писатели, обладающий своим, совсем особенным, пафосом. Когда мы произносим имя: Метерлинк, у нас возникает очень определенное представление; мы уже не испытываем чувства новизны, многим из нас Метерлинк приелся, для иных — выдохся; но мы знаем, что есть Метерлинк, и самое это имя — уже догмат, один

из тех догматов, которых держатся одни, которые разрушают другие. Уже и посетители русских представлений пьес Метерлинка осмеливаются бранить только шопотом (зрелище, иногда смехотворное: актеры изо всех сил стараются быть утонченными, так что ничего не слышно, а иногда, для утонченности, и ничего не видно; а публика слушает внимательно и хлопает; но ни актеры, ни зрители ничего подчас не понимают).

Какова же причина такой быстрой догматизации автора чуть не самых «декадентских» стихов в мире? Причина, мне кажется, в свойствах творчества самого Метерлинка и его культуры. Метерлинк выступил в тот самый момент, когда было нужно, не позже и не раньше. Претерпел маленькие гонения, прославился и почил на лаврах, используя свой пафос, очень особенный, но и небольшой, пафос тонкого, умного и не гениального лирика. Родная культура его создала, воспитала, показала ему корабли на тихих каналах, вышколила, как строгая мать, и укачала на собственных автомобилях. До жизни и смерти, до гонений пророка, до непризнания та-

ланта — дело не дошло. И утонченный критик — Реми де Гурмон — мог уже десять лет назад сказать о Метерлинке следующие простые и лакомые слова: «Литература стала печальной, томительной; мятеж сочли бесполезным, проклятия — детскими; человечество, разочарованное бесплодной борьбой, медленно покоряется: ничего не знать, не понимать, не бояться, не надеяться ни на что, кроме далекого».

«Где-то в туманах лежит остров, на острове — замок; в замке — большая зала, освещенная маленькой лампой в большой зале ждут люди. Чего ждут? Они сами не знают. Ждут, что стукнут в дверь, что погаснет лампа. Ждут Страха, ждут Смерти. Они говорят: да; произносят слова, нарушая тишину на мгновение, потом — опять слушают, прервав фразу, не докончив жеста. Прислушиваются, ждут. Может быть, она не придет. О нет, — придет. Она приближается всегда. Поздно, быть может, она придет только завтра. И люди, сидящие в большой зале под маленькой лампой, начинают улыбаться, хотят надеяться. В дверь стучат. Вот все: целая жизнь».

«В этом смысле маленькие драмы Метерлинка, пленительно нереальные, глубоко жизненны и правдивы... они реальны собственной нереальностью» (Livre des masques [38]). Это — маленький и скромный отзыв, но какой простой и красноречивый.

Теперь послушаем западных врагов Метерлинка; слова их так же просты и отчетливы; вот, например, — «порицание от социал-демократической партии» — книжка о Метерлинке Генриэтты Роуланд-Гольст: «Метерлинк является представителем стареющего западноевропейского капитализма... Содержание, сущность поэзии Метерлинка таковы: незнание, нежелание знать, страх, неуверенность, бессознательность и утомленность жизнью — все то, чем преисполнен капиталистический класс. И формы этой поэзии должны были приспособиться к той форме, которую приняла реакция в его стране, — к католически-клерикальной. Отсюда ласкающий, убаюкивающий и мягкий характер поэзии Метерлинка, отсюда его идеализирование смирения и кротости, констатирование вечного безысходного разлада между телом и ду-

шой...» В этом отзыве ничто не противоречит Реми де Гурмону; вся разница в том, что критики говорят от лица разных партий, и потому один — хвалит, другая — порицает. Но ведь и Реми де Гурмон говорит, что Метерлинк — «однострунен», что у него «бедный и скромный язык», «ребяческие схемы драм», «трудно переносимая манера повторять фразы»; а Генриэтта Роуланд-Гольст называет Метерлинка «утонченным и глубоким талантом» и надеется, что изучение природы еще побудит его «искать истинную красоту и величие человеческого мира, то есть нашей общественной организации». Так просто и спокойно обстоит дело с Метерлинком: его похваливают и побранивают друзья и враги. И, наконец, сам он с завидным спокойствием произносит приговор современной драме в одной из своих маленьких статей, в которых он всегда так умно, тонко и мило обсуждает бога, смерть, собачку, автомобиль и человеческие грехи. В этом приговоре указано, что драму настиг «паралич внешнего действия»; что есть тенденция проникать в глубь человеческого сознания и придавать большое зна-

чение моральным проблемам. Меньше страшных и необычайных приключений, меньше «материального» — крови и страсти. Смерть больше не есть *ultima ratio*[39]. Больше нет внешних украшений, не смеют вызывать божество; нет предопределений судьбы, ибо действие совершается в самой глубине сознания, где борется долг и желание (*devoir* и *désir*), чему начало положил Дюма-сын своими элементарными моральными проблемами об измене, браке по расчету, адюльтере, разводе, когда есть дети, и т. д. Ведь чем глубже проникнуть в сознание человека, тем меньше там «конфликтов», потому что на *самой глубине и во мраке* — *все одинаково* (как все это спокойно и просто, как «дважды два — четыре», как потухший костер драматического пафоса, как похвалы и порицания самому Метерлинку от его критиков!). И Метерлинк похваливает Ибсена: не отнимая у него своей «*admiration pour le grand pont de scandinavie*»[40], он находит, что у Ибсена — «*Orgueil injuste, une sorte de folie chagrine et malade*»[41]! И все заключается пожеланием «подумать о новом театре мира и красоты без слез»

(Maeterlink. «Le double jardin». Глава: «Le drame moderne»[42])). Да, это очень просто, очень спокойно и очень культурно. Но где же жизнь с противоречиями и борьбой острыми и глубокими, и где высокая драма, отражающая эти противоречия? Их нет больше. Есть здравый смысл — сам по себе, лирическая утонченность (а иногда и извращенность) — сама по себе. Это называется — «мир и красота».

Да, у культурных народов все иначе. Метерлинк сумел использовать свой талант, он сделал все, что мог. Его произведения — подлинное маленькое искусство, его драмы — подлинные *petites drames*[43]. На Западе никто не стал бы строить философских теорий на лирических основаниях, и писатель-публицист никогда не стал бы писать лирических драм. А в России все не так. Георгий Чулков построил теорию «мистического анархизма», а Евгений Чириков пишет «драматические фантазии» в стихах. Но ведь и дальше и глубже — все иначе. «Горе от ума», например, я думаю, — гениальнейшая русская драма; но как поразительно *случайна* она! И родилась

она в какой-то сказочной обстановке: среди грибоедовских пьесок, совсем незначительных; в мозгу петербургского чиновника с лермонтовской желчью и злостью в душе и с лицом неподвижным, в котором «жизни нет», мало этого: неласковый человек с лицом холодным и тонким, ядовитый насмешник и скептик — увидал «Горе от ума» во сне. Увидел сон — и написал гениальнейшую русскую драму. Не имея предшественников, он не имел и последователей себе равных.

Откуда бралась «драматическая техника» — эта великая и тайная пружина, которую в Европе напрягали века? Она случайна в России, ее просто нет здесь.

Так, случайна драматическая техника Чехова, который говорил, что «новые формы нужны», но одной интуицией, кажется, отнял у русской драмы то, что отнял Метерлинк у европейской; Чехов пошел куда-то много дальше и много глубже Метерлинка, а драма его не стала догматом; предшественников не имел, последователи ничего по-чеховски сделать не умеют. Драма символическая в России — опять случайна, не национальна, вспо-

ена чужеродными токами; таковы: «Земля» Брюсова, «Тантал» Вячеслава Иванова. Только в России могли иметь место странные случайности, вроде того, например, что огромный талант Островского, всецело сосредоточенный на драме, породил произведения менее поразительные, чем драмы

Сухова-Кобылина, писателя заведомо меньшего, нежели Островский. В то время как Островский часто страницами растягивает передвижнические полотна, Сухово-Кобылин приковывает внимание внезапно, одной негаданной чертой, и в сатирическом фарсе «Смерть Тарелкина» проглядывают древние черты символической драмы.

Если случайна и неожиданна сама русская драма, то еще неожиданней рассуждения о драме в России. Такова, например, недавно появившаяся статья Л. Н. Толстого «О Шекспире и о драме».

В то время как драматурги всех стран, до самых последних включительно, учились на Шекспире (хоть бы столь противоположные, как Ибсен и Метерлинк), Толстой «в продолжение пятидесяти лет по несколько раз при-

нимался, проверяя себя, читать Шекспира во всех возможных видах, и по-русски, и по-английски, и по-немецки, и в переводе Шлегеля... и безошибочно испытывал одно и то же: отвращение, скуку и недоумение».

Шекспировскую «эпидемию» Толстой приписывает случаю, мирозерцание Шекспира считает «самым низменным и пошлым». Произведения Шекспира, заимствованные внешним образом, мозаически, искусственно склеены из кусочков выдуманных на случай сочинений, «совершенно ничего не имеют общего с художеством и поэзией». Не находя у Шекспира ничего ценного, Толстой требует от искусства и особенно от драмы, как высшей формы его, религиозного содержания: «Под религиозным содержанием искусства я разумею не внешнее поучение в художественной форме каким-либо религиозным истинам и не аллегорическое изображение этих истин, а определенное, соответствующее высшему в данное время религиозному пониманию, мировоззрению, которое, служа побудительной причиной сочинения драмы, бессознательно для автора проникает все его произведение.

Так это всегда было для истинного искусства, и так это есть для всякого истинного художника вообще, и для драматурга в особенности. Так что, как это было, когда драма была серьезным делом, и как это должно быть по существу дела, писать драму может только тот, кому есть что сказать людям, и сказать нечто самое важное для людей: об отношении человека к богу, к миру, ко всему вечному, бесконечному».

Читая эти слова, испытываешь то же, что испытываешь, стоя на высоком холме в зимнюю вьюгу. Когда внизу, в долине, раздаются понятные нам тихие и страдательные слова о «театре мира и красоты без слез», здесь, на вышине, непонятно захватывает дыхание. Пронзительная вьюга так же *спокойна*, как слова семидесятипятилетнего мудреца, единственного гения, живущего теперь в Европе, *гения без нафоса*: «Писать может только тот, кому есть что сказать людям».

Так Толстой развенчивает Шекспира и говорит о должном искусстве. Спорить с ним все равно что спорить со снежным ветром. Ведь мы смотрим и на Толстого и на Шекспи-

ра из каких-то бесконечных далей, зрением слабым; и разве мы умеем проникнуть в тайный смысл их простых речей? Или обойти их? Может быть, нас сменят люди, которые не пленятся ими, но пленятся чем-то иным, чего мы не знаем и что еще дальше и выше, чем Шекспир и Толстой.

Мы же не можем забыть ни Макбета, ни Анну Каренину. Их дыханием мы живем, без него не хватит сил не умереть. Потому мы не имеем сил разрешить ни толстовского, ни шекспировского вопроса — и только слагаем их в сердце. Пусть созревает трагедия в том сердце, которое выдержит борьбу этих двух стихий. Другие сердца погибнут и не вынесут сомнений и противоречий бездонной глубины: мудрость или безумие? Жалость или презрение? Религия или мистика? Свобода или судьба? Жизнь или слово (Слово)? Но — неужели же:

*Разоблаченных тайн живой род-
ник
Их упоит в бессонной жажде зна-
нья,
И красоты преображенный лик*

Насытит их предельные желанья?

То есть неужели стихнут понемногу те отчаянные крики, которые теперь исторгают люди, и заскрипят сдвигающиеся крыши всемирного города, скрывающего «шар земной, как в чешую, в сверкающие стекла» — «чтоб вечно жить ласкательной весной»? Или неужели магия покорит трагедию и жизнь станет сном, так же как в наше время лирика покоряет драму и действие прекращается на самой глубине человеческого сознания — «во мраке», где «все одинаково»?

2

Итак, русские драматурги не владеют настоящей техникой драмы. В их произведениях почти всегда отсутствует цельность: не только не скреплены между собою отдельные действия, но и части действий бывают сшиты кое-как и случайно. Очень мало писателей, у которых вся драма и каждое ее действие само по себе — как полная чаша. Такова была драма Ибсена, у которого в руках драматический материал был как мягкий воск. Драмы Ибсена расположены в порядке тех вопросов, ко-

торые возникали перед его сознанием; и в этом только смысле каждая его драма служит продолжением предыдущей, и драмы эти связаны как главы автобиографии, так что желающим знать облик Ибсена целиком сам же он рекомендовал прочесть *все* его произведения *сряду*. Случается и с русскими драмами, что одна служит продолжением другой, но не в лучшем и не в ибсеновском смысле. Так, например, «Мещане» Горького и «Дети Ванюшина» Найденова продолжают одна другую, почти могут быть прочтены как одна пьеса в восьми действиях; но это, во-первых, потому, что оба писателя разбирают один и тот же вопрос («отцов и детей») с одним и тем же заимствованным откуда-то пафосом, или, лучше сказать, без всякого *собственного* пафоса; во-вторых, потому, что техника у обоих одинаково слаба; в-третьих, потому, что по языку они почти не отличаются один от другого (в указанных драмах).

Кроме того, что в русской драме отсутствует техника, язык и пафос, — в ней нет еще и действия. Она парализована лирикой, и, зачастую только потому, что это родная нам лири-

ка широких русских просторов, мы принимаем ся ценить драматическое или иное произведение, никуда не годное с точки зрения искусства. Лирика преобладала особенно в драмах Чехова, но таинственный его дар не перешел ни к кому и бесчисленные его подражатели не дали ничего ценного. Те чеховцы-реалисты, которые, как я уже писал, обратились к подробностям быта, зарылись в мелкие переживания, по счастью пока еще не пишут драм. Потому спертый воздух, духота, тяжелая плоть, сладострастие, извращения — пока еще отсутствуют в драме. Драматургии предаются преимущественно «знаньевцы», и они плодят бесчисленные драмы, из которых в большинстве случаев нельзя выудить ровно ничего ценного. Драмы эти пишутся длинно и нудно; впечатление такое, будто они дотягиваются с трудом. Там — «нормальные» акты, то есть такие, в течение которых, как известно по опыту, публика не успеет окончательно заснуть. И целые томы этих драм производят такое впечатление, что это — не драмы, а собранные вместе роли, уже расписанные для актеров. Ролей этих обыкновенно

столько, что решительно нельзя запомнить действующих лиц и, читая драму до конца, все время приходится закладывать палец в те листы, где они перечислены. Действующие лица снабжаются обыкновенно психологическими или внешними особенностями — совершенно неведомо зачем: очевидно опять-таки для актеров, а не для чтения. Непонятно, почему это именно драмы, а не рассказы, не фельетоны, не судебные хроники; объяснение этому можно дать только одно: автор желает, чтобы публика услышала со сцены, а не прочла по книге его трактовку избранного им вопроса. Оно и понятно — в театр пойти кто не прочь? А в книжке — еще прочтут ли? Понятно, понятно, но при чем же здесь искусство?

Передо мною — более десятка новейших драм и драмочек. Из некоторых можно выудить кое-что — характеры, положения. Но говорить серьезно, как о драмах, можно только о двух ничего между собой общего не имеющих произведениях. Это — *«Жизнь Человека»* Леонида Андреева и *«Комедия о Евдокии из Гелиополя»* Михаила Кузмина. Буду сначала говорить об остальном.

Горький написал уже шесть драм, из которых действительно замечательна только вторая: «На дне». Как драма «На дне» имеет свои недостатки, но любимые характеры не изменили Горькому: писатель остается на высоте «Фомы Гордеева» и «Троих». Первая драма — «Мещане» — написана всех тщательнее; зато начиная с «Дачников» Горький заметно опускается.

Решительно, Горький — не драматург; у него бывают прекрасные отдельные сцены, бывает живой диалог и замечательные характеры; но того, что нужно именно для драмы, у Горького нет; в драме он почти всегда теряет свой пафос. Обойтись без «героя», как обходился Чехов, Горький не умеет, как не умеет никто из современных реалистов. Но от большинства из них Горький отличается тем, что он и *не хочет* обойтись без героя. Его герой — всегда благородный, сильный и отчаянный человек, как будто без роду и племени. В последние годы этот человек стал вырождаться в отвлеченного «человека» (в лирико-публицистических произведениях Горького) или

же — в нравственного рабочего (в беллетристике: «Мать»). Это случилось, к сожалению, именно тогда, когда Горький взялся за драматическую деятельность; и только в одной драме — «На дне» — возникли те люди — настоящие герои Горького, которые гибнут по *необходимости драматической*, живые, сильные, охарактеризованные немногими яркими чертами, как должны быть охарактеризованы действующие лица драмы. Замечательных слов: «*Честь безумцу, который навеет человечеству сон золотой*», — достойна драма «На дне», потому что ее герои испытывают реальные столкновения с жизнью, потому что их голоса и их борьба слышны с театральных подмостков и потому что они гибнут трагически.

Когда же в драмах Горького появляются купцы, ученые, интеллигенты, рабочие, инженеры, капиталисты, — драматических столкновений не происходит, и все они говорят слабыми голосами, еле слышными со сцены, немного более слышными со страниц рассказа и, вероятно, *очень слышными* со страниц боевой публицистической статьи. Так,

например, в «Мещанах» борется отживающее поколение и молодое, так что сразу ясно, на чьей стороне правда, а тот, кто гибнет, затерт между этими двумя силами, из которых одна — нереальна. Вечного противоречия, имеющего действительно глубокие корни, здесь нет, потому нет и истинного стимула драмы, которая длится в данном случае только оттого, что молодое поколение, долженствующее победить, расслаблено и медлит. В «Детях Солнца» нет даже и такого столкновения, а все события и разговоры распределены между лицами, в той или иной мере — слабыми. Сообразно с этим, драма в сильной степени окрашена «нежной» лирикой (так же как и «Дачники» — «эдельвейсом»), но нежная лирика, как известно, — не горьковское дело.

Тем меньше можно признать драмой «сцены» «Враги»; это просто — рабочий вопрос, трактованный банально в драматической форме. Здесь уж нет ровно никаких реальных противоречий, относящихся к искусству вообще и к драме в частности: с одной стороны — ангелоподобные рабочие, которые бастуют во имя справедливости, не выдают товарищей,

водят хозяйских детей на прогулку, а с другой — капиталисты, умственно расслабленные или бессмысленно жестокие, и такая же полиция, изображенная уже нестерпимо банально, прямо по газетному отчету. Пока все сентиментально-трогательно, но к искусству не имеет никакого отношения.

Перед «Врагами» Горький написал пьесу «Варвары»; это — пьеса типов и характеров, написанная окончательно небрежно, с невероятным количеством действующих лиц, из которых многие — повторения старых; к тому же все они приходят, уходят, пьют чай, разговаривают; действия окончательно нет никакого; есть отдельные словечки, как всегда удачные, да еще — чувство уездного города: реки, мостовой, забора, садов, каких-то пыльных листьев. В уездный город приезжают инженеры — «варвары» и нарушают его жизнь, — вот и все. Но во всей пьесе есть одно лицо, настолько замечательное, что оно врежется в память. Это лицо — жена акцизного надзирателя Надежда Поликарповна Монахова, «женщина очень красивая, большая, с огромными, неподвижными глазами». От нее

веет подлинной русской силой и свободой. Она полумещанка, начитавшаяся романов; знает много любовных историй, и все они — «как сны девичьи». Говорит спокойно, просто, уверенно, тяжело, несколько «фигурально», по-мещански. Уверена, что у нее — большой ум, и ни о чем не умеет ни думать, ни говорить, кроме любви. От любви к ней местные жители стреляются и теряют голову; уездные дамы обращаются к ней строго, с выговорами и наставлениями. Она влюбляется в приезжего инженера Черкуна, человека грубого, у которого, по ее словам, «глаза обаятельные и волосы как огонь, и весь он — отличный мужчина... как увидишь — не забудешь». Влюбившись, неотступно ходит за ним, смотрит на него странно и страшно и, увидав, что он ее не любит, совершенно просто застреливается «на дворе». Вся она — странно и красиво цельная, в ней — какая-то большая притягательная и вместе отталкивающая сила. Она сильна каким-то суровым, звериным обаянием. Мне кажется, что вся пьеса «Варвары» написана для этого характера. Можно думать, что это и есть — «человек» — истинная героиня.

ня пьесы — за неимением героя: «Господа, вы убили человека», — говорит в конце пьесы муж Монаховой. Если такие женщины, напоминающие и Вареньку Олесову, Сашу и Мальву, будут играть роль *человека* в произведениях Горького, то это, во всяком случае, много значительнее Павла Власова и прочей добродетельной компании.

Все остальные драматурги «Знания» (кроме Андреева) еще гораздо ниже Горького. У них и темы гораздо менее значительны, и «пафос» их трудно отличить один от другого; техникой же драмы они владеют совершенно так же плохо, как Горький. Главное отличие их от Горького в том, что они совершенно отказались от *героя* и в этом смысле пошли чеховским путем. Но и «развязать ремня обуви» Чехова они не достойны. Они кропают, а не творят; они — труженики жизни, а не создатели литературы.

Среди них — культурнее других Найденов. Но эта культурность только относительная, выражается она в том, что Найденов строит свои драмы более умело и ничего, кроме драм, не пишет. Пишет он языком, несколько

не отличающимся от языка остальных драматургов «Знания», нудно, длинно, все о людях, которым жизнь не удалась, которые ищут жизни, но не находят ее, которые гибнут от собственного или чужого непонимания, недоверия или косности. В этих людях нет ни следа героического, они почти все слабохарактерны и заурядны. Точно так же нет и «злодеев», но их заменяют люди косные, холодные, понимающие свою выгоду; нет не только пафоса искусства, но и пафоса жизни: жизнь катится под гору; там — неурядицы в купеческой семье, там — человека с неудачническим прошлым не принимает ни семья, ни родина, ни женщина, когда-то любимая; там — неизвестная с улицы приходит погреться в номер к бухгалтеру; там — взбалмошному богачу с хорошими задатками не удастся ни искусство, ни любовь, ни благотворительность. Никому ничего не удастся, и всюду царствует тоска; но чеховской глубины здесь искать тщетно, а новизна заключается в мелочах; например, принято заканчивать акты обобщающей или значительной фразой, произносимой громко, «под занавес»; у Най-

денова же в этих случаях произносятся слова нарочито обыденные, например: «Клавдия (показывает на волосы). Седая стала» («Дети Ванюшина», конец первого акта); «Анна Никифоровна. Кушай, вон, пирожки» («Блудный сын», конец первого акта). Другая «новизна» Найденова — психологические ремарки, например: «Ванюшина больно затрагивают слова дочери; он хотел бы сказать ей, как она несправедлива, но не умеет высказать этого» («Дети Ванюшина»); или: «Странно прозвучало в этом доме Артамонове наивное „прости-те“. Всем почему-то сделалось неловко и приятно. Ольге Ивановне с этого момента особенно полюбился Артамон» («Стены»). Этих психологических ремарок много, они окончательно дробят психологию действующих лиц, превращая их в бледные тени теней жизни, вместо ярких образов искусства. Если автору нужно такое обилие объяснений, совершенно не сценических, то зачем он пишет драмы, а не рассказы? опять и опять возникает этот вопрос. Ведь драмы Найденова — это жалостно проведенный вечер в театре — в лучшем случае.

Последняя драма Найденова — «Стены» — не лучше и не хуже остальных. Главное действующее лицо, Артамон Суслов, бесхарактерный купеческий сын, открывает в четвертом акте Америку: «Искать надо... Жизни другой искать... И в этом искании, может быть, настоящая жизнь и есть». Есть хозяйка публичного дома (для приличия названного «гостеприимным»), развратный управляющий, умирающий конторщик, благородный учитель с революционной дочерью; «истинно русские люди» упоминаются с порицанием, словом — все на своем месте; из непроглядных потемок жизни взяты люди, оцупью описаны, без веры и без надежды брошены назад в эти потемки; жалко людей за то, что они бывают такие, но жалко и писателя и всех тех писателей, которые пишут так же беспомощно, как беспомощно живут их герои. А что бы можно было сделать хоть из того же Артамона Сулова! В нескольких местах Найденов упоминает, что дед его был раскольник и основал «сусловскую веру», к чему упоминает, — неизвестно, потому что ни одной раскольнической черты у Артамона

не отмечено: писатель бессознательно выудил что-то хорошее, что-то глубокое, но подержал, повертел и бросил: не знает, как с этим обращаться, хоть и чует, может быть, что-то; но не хватает мыслей, воображения, обобщений.

Еще невзрачнее Найденова — С. Юшкевич. Все та же бедная, безвыходная жизнь — и такова целая драматическая трилогия: «В городе», «Голод», «Король». Хоть бы последняя пьеса — «Король»; еврейский рабочий вопрос; проповедуется, что русские и еврейские рабочие — братья, что они вместе должны сокрушить капитализм и добиться того, чтобы прибавочная стоимость не шла в пользу фабриканта. Для чего написана драма и в чем ее содержание? Это определяется следующей *речью рабочего*: «Пусть каждый вспомнит, как мы живем. Вот здесь квартира рабочего. Комната и кухня. Здесь живу я, сестра — работница, отец — работник, брат Нахман и сапожник Шмиль. Мы отравляемся вонью, что идет со стен, и отравляем друг друга собственным дыханием. Мы спим на полу, как собаки, и вши поедают наше тело. Мы едим черствый

хлеб и лишь по праздникам видим мясо. Наши развлечения — или водка, или бильярд, или мертвый сон. Вот наше положение...

А как живет Гросман? Семья Гросмана из четырех человек. Эти четыре человека живут в двенадцати комнатах, которые стоили шестьдесят тысяч рублей. Для этих людей все доступно. Театр, музыка, образование, хорошие книжки, лучшая пища, в то время как для наших детей нет молока в грудях матерей, в то время как мы гибнем от истощения, от грязи и болезней».

Почему эти мысли — в высокой степени справедливые (кому они не приходили в голову?) — попали в драму? Ведь они даже выражены плохо. Ни один рабочий не станет говорить: *«в то время как»* или: *«вонь, что идет от стен»*. Драмы не выходит, несмотря ни на что: ни на то, что сын непреклонного фабриканта — на стороне нищих, рабочих, ни на то, что жена рабочего — родственница жены фабриканта и умоляет ее о помощи во имя общей еврейской крови и родства, ни на то, что под конец — мельница фабриканта горит, все кричат или молчат, топают ногами и при-

седают от ужаса.

Когда Юшкевич тоскует о Европе (и «В городе» и в «Короле»), то это — тоскуют чеховские три сестры по Москве. Только тоскуют напыщенно и вяло, с примесью еще как будто Достоевского. Общий тон Юшкевичевых драм — взывание к человеческой приниженности; в «Короле», например, все говорят языком несчастного портного Эрша: «Вот я уже выхожу в переднюю, уже сижу там, и уже никто не знает, что я пришел». Так же говорят и «В городе». Так как действующие лица — евреи, то нельзя понять, что такое это «уже»: слово для разжалобливанья или — еврейский жаргон? Должно быть, и то и другое.

Третий драматург — Е. Чириков. Его отличие в том, что его действующие лица совсем «естественно разговорны». Семейство, собирающееся летом вокруг чайного стола, говорит все то, что такому семейству говорить полагается:

«Серафима Сергеевна: Только, пожалуйста, не шоколад, который привез сегодня папа!»

Наташа: Монпансье, мамочка. Никто

не любит...

Повар: Что прикажете на третье?

Мороженое или пломбир?

Городецкий (сердито): Только не пломбир! Надоел твой пломбир. Серафима

Сергеевна: И не мороженое! Сережа объедается и потом хворает...

Повар: Слушаюсь... Барышня любит вафли...»

Сверх этих разговоров (в драме «Мужики») — разговоры недостаточно либерального помещика, недостаточно радикальных его детей и соответствующие мужичьи разговоры. Помещики спорили, ссорились, никак не могли решить, отдавать им лес крестьянам или не отдавать и за сколько отдавать; а крестьяне тоже говорили, спорили, а потом сожгли помещичьи сараи и сломали амбары. Читать занимательно, пожалуй кое-кому и поучительно, но почему это — драма? Просто это деревенские разговоры — подлинные, так оно бывает. А «драма» «Иван Мироныч» — это семейные разговоры и неурядицы тоже так бывает. А еще Чириков в последнее время стал писать «драматические фантазии» в прозе, а то и в стихах, например:

*Да солнце недалеко...
Поднимется и ласково обманет
Рабов земли желанным новым
днем...
И снова силы даст
Самим себе ковать железные око-
вы,
Нести ненужный хлам на спинах
натруженных,
И все надеяться когда-нибудь ку-
да-нибудь прийти!..*

(«Красные огни»)

Ну что же, фантазировать никому не запрещается. Только от этого — никуда не при-
дешь — даже «когда-нибудь, и куда-нибудь».

Кроме «знаньевских» драм, есть еще дра-
мы — покороче, пофасонистее, помодерни-
стее. И изданы они все — по-разному — то в
декадентской обложке, то с каким-то гербом.
В «Знании» полагается четыре действия, а
здесь — по свободному выбору сочинителя. В
«Знании» пишут: «Действие происходит то-
гда-то, в такой-то усадьбе, и стулья стоят так-
то», а здесь: «Время: вчера, сегодня, завтра»...
(Шолом-Аш. «Времена Мессии»). Должно
быть, это — влияние декадентства.

Лучшая из этих драм — «Слушай, Израиль! (Schma, Isroel!)» Осипа Дымова. Несмотря на то, что история угнетенных евреев скучна и обыденна, в замысле пьесы есть нечто торжественное, а в языке — обычная для автора живость и сочность. Военный врач Силкин целиком взят у Чехова, но Дымов хорошо умеет подражать Чехову. Впрочем, и он — не драматург, и если «Слушай, Израиль» лучше «Долга», то и то и другое безмерно уступает свежей и приятной, хотя очень нервной, книге рассказов Дымова «Солнцеворот».

Из рук вон плоха другая пьеса из еврейской жизни — «Времена Мессии (на пути в Сион)» Шолома-Аша. В течение трех действий старые евреи собираются идти к Сиону, а их многоколенное потомство выгружает всевозможные пошлости и сентиментальности или на еврейско-немецком языке, или на отвратительном русском, как, например: «Облака, словно стадо крылатых овец, купали свою шерсть в прозрачном сером *колорите* волн». Автор употребляет выражение «выглядеть» и т. д. Сионом не веет, несмотря на обилие еврейских слов, на разговоры об Уганде и Пале-

стине, на еврейские костюмы и т. п.

Сергей Рафалович в пьесе «Отвергнутый Дон-Жуан» изображает Дон-Жуана не победителем, но побежденным. Понимание смертельно скучных рассуждений затрудняется образцово плоскими и гладкими стихами, вроде следующих:

*За то, что жизнь земли отвергла
ты, мечтая,
За то, что страсть свою ты богу
отдала,
Ты для людей — в раю; ты для лю-
дей — святая...
Но ложь небесных грез с тобою
умерла.*

В каждом из трех действий такие стихи прерываются другими, доказывающими наглядно, что подражать Валерию Брюсову, хотя бы и рабски, но без таланта, невозможно:

*Все покорно вечной цели.
Жизнь творится каждый миг.
В тесноте земных ущелий
Любит страсть, кто страсть по-
стиг...
Хочет хлеба, ищет власти,*

*Жаждет славы человек,
Счастлив, кто единой страсти
Посвятил себя навек.*

Если язык г. Рафаловича только бесконечно бесцветен, то язык его пространной истолковательницы г-жи Венгеровой — еще и неправилен; в ее комментариях, занимающих более двадцати страниц, попадаются фразы: «Но каким же может сложиться отношение к „отвергнутому Дон-Жуану“...», или: «Он побежден возникшей против него силой», или: «Дон-Жуан... встречает себе предел».

Георгию Чулкову не удалась драма «Тайга». По-видимому, это должна была быть «лирическая» драма, именно такая, в которой над действием господствует туман и из тумана выделяются действующие лица двойники, подобные друг другу; по крайней мере Доктор похож на Юрия, а сестра Любовь на Якутку Сулус, и, сверх того, все действующие лица обмениваются только «значительными» фразами и все время переспрашивают друг друга и удивляются. Но лирические пророчества холодны, отвлеченны и непонятны, например:

«Тайга станет солнцем. Она сольется с ним. Она будет вечно гореть в одном поцелуе, как влюбленные», и создают к концу драмы полнейшую путаницу; вместо лирической недосказанности получается простая непонятность; «Тайга» уступает некоторым рассказам Чулкова, но риторики в ней меньше, чем в иных его стихах.

Совершенно не стоило бы упоминать «драматический этюд» «В мансарде» г. Гидони, если бы не та чрезвычайная бесцеремонность, с которою он, не умея писать по-русски, берется разрешать вопросы. «Идея» г. Гидони заключается в том, что художники должны бросить искусство и идти на баррикады на том основании, что на баррикадах все сердца — «полны ли они пустой мишуры или драгоценного огня, трусости или самоотвержения» — чувствуют «лучезарное возрождение». На эту глубокую и новую идею можно возразить, во-первых, что хулиганы и трусы неуместны и на баррикадах, а во-вторых, что «художники» г. Гидони, восклицающие: *«Как контрастно освещение! Без преувеличений — живописно!»* — суть обыкновенные бездарности и

необыкновенные пошляки; пригодность их для баррикад еще не доказана, но непригодность в «мансарде» доказана блестяще градом произносимых ими общих мест, как будто очень дурно переведенных с французского, так что первое положение автора справедливо: его «художники», и в том числе — он сам, должны бросить искусство.

4

Михаилу Кузмину принадлежит: «Комедия о Евдокии из Гелиополя, или Обращенная куртизанка» (напечатана в «Цветнике Ор» 1907 г., «кошница первая»).

Кузмин — в настоящий момент — писатель, единственный в своем роде. До него в России таких не бывало, и не знаю, будут ли; по крайней мере я не могу видеть в нем основателя школы, как стараются в нем увидеть разинувшие от удивления рты журналисты. Этим я далеко не хочу сказать, что Кузмин — писатель, не имеющий ни одного корня в русском прошлом, что он — цветок, обреченный на увядание. Напротив, творчество Кузмина имеет корни, может быть самые глубокие, самые развилыстые, кривые, прорывшиеся в

глухую черноту русского прошлого. Для меня имя Кузмина связано всегда с пробуждением русского раскола, с темными религиозными предчувствиями России XV века, с воспоминанием о «заволжских старцах», которые пришли от глухих болотных топей в приземистые курные избы.

Глубоко верю в эту мою генеалогию Кузмина. Если же так, то с чем только не связано его творчество в русской литературе XVIII и XIX века, которая ощупью тянется по темному стволу сектантских чаяний? Одно из разветвлений этого живого ствола творчество Кузмина; многое в нем побуждает забыть о его происхождении, считать Кузмина явлением исключительно наносным, занесенным с Запада. Но это обман; это только поверхность его творчества, по которой он щедро разбросал свои любимые космополитические краски и свои не по-славянски задорные мотивы.

Имя Кузмина, окруженное теперь какой-то грубой, варварски-плоской молвой, для нас — очаровательное имя. С ним соединены «Александрийские песни», изысканные маленькие повествования, в которых воскресли «романы

приключений» («Приключения Эме Лебефа»), и, наконец, мистерия, лежащая перед нами. Правда, с именем Кузмина соединены для нас и некоторые места в повестях «Крылья» и «Картонный домик», места, в которых автор отдал дань грубому варварству и за которые с восторгом ухватились блюстители журнальной нравственности. Но если наше несчастное время таково, что действительно приходится опекать в иных случаях «мещанскую мораль», то совершенно фальшиво воздвигать гонения на Кузмина, художника до мозга костей, тончайшего лирика, остроумнейшего диалектика в искусстве. Варварство, которого и я не могу отрицать у Кузмина, совершенно тонет в прозрачной и хрустальной влаге искусства.

«Комедия о Евдокии» приближается к роду «лирической драмы», «мистерии», «священного фарса». Это неопределенное количество отдельных сцен, написанных играющей прозой и воздушными стихами. Мелодия мистерии звенит, как серебряный колокольчик, в освеженном вечернем воздухе. Это — наиболее совершенное создание в области *лириче-*

ской драмы в России, проникнутое какой-то очаровательной грустью и напитанное тончайшими ядами той иронии, которая так свойственна творчеству Кузмина.

Блудница Евдокия — «роза Гелиополя» — в миг тайной грусти, от которой не спасают магические мази, духи и ароматы и поклонение всего Гелиополя, услышала голос монаха, произносящего евангельские слова, и «приняла в себя небесный луч»; раздав драгоценности, она посвятила себя богу в святой обители, куда нашел себе дорогу влюбленный в нее юноша Филострат. Мольбы его о том, чтобы она воротилась в обожающий ее город, были тщетны, и Евдокия заставила Филострата постричься, обещая ему, что он будет видеть ее через долину ручья, со стен своего монастыря.

По этой несложной фабуле обыкновенного «жития» Кузмин расшил пестрые узоры; заставил пререкаться почтенного горожанина с женой, озарил ясным вечером сад Евдокии, перечислил ее златотканые одежды, завесы, ларцы драгоценного мира, засадил цветами монастырский сад, где Евдокия с монахинями

поливает цветы. Всюду господствуют благородный вкус и художественная мера, которые ощутимы особенно ярко при сравнении «Комедии о Евдокии» с предыдущей пьесой — «История рыцаря д'Алесслио, драматическая поэма в 11 картинах» («Зеленый сборник», 1905 г.). В этой последней пьесе совершенно отсутствует гармония отдельных частей, несмотря на обилие подробностей драгоценных. Светлой печали, преобладающей в «Евдокии», соответствует какой-то темный, порой кощунственный, гнет земли в «Истории», где дух Шехерезады не искупает опереточности старцев Фиваиды и слишком легких побед легкомысленного рыцаря над женщиной-монахиней, женщиной-куртизанкой и женщиной-султаншей, у которой «тяжелый черный глаз смотрит из-под покрывала». Но прекрасная песня куртизанок уже обещает те песни, которые поет нам теперешний Кузмин, а живые, смехотворные разговоры горожан — легкие, острые и краткие сцены «Евдокии».

Современная критика имеет тенденцию рассматривать Кузмина как *проповедника*,

считать его носителем опасных каких-то идей. Так, мне пришлось слышать мнение, будто «Крылья» для нашего времени соответствуют роману «Что делать?» Чернышевского. Мне думается, что это мнение, не лишённое остроумия, хотя и очень тенденциозное, не выдерживает ни малейшей критики. Впрочем, столь частое в наше время навязывание писателю того, что ему не снилось, в этом случае разбивается о хрустальный юмор Кузмина. Этот юмор кладёт непроходимую пропасть между творчеством Кузмина и тенденциями, которые ему навязываются; оставляет его в области чистой лирики неуязвимым для плохо направленных стрел критики, будто бы гуманной.

Когда Евдокия спрашивает священника, можно ли запечатать письмо о раздаче драгоценностей кольцом, на котором изображены «пылающее сердце и два целующиеся голубка», священник отвечает: «Это можно объяснить и христианскими символами. Я думаю, господин Федот не оскорбится на милые эмблемы». Когда Евдокия говорит Филострату: «Я простила вас раньше, чем вы пришли сю-

да. Вы будете меня видеть: вы пострижетесь у аввы Германа, который возьмет на себя руководство вами. Нас будет разделять только долина ручья; стены нашего монастыря видны с ваших стен; мы будем видеть одни и те же облака, будем чувствовать один и тот же дождь, и когда взойдет одна и та же одинокая вечерняя звезда, я буду молиться о вас, который будет думать обо мне», — хочется видеть Филострата, склоненным в жеманной позе и в обтянутом платье бердслеевского Фанфрелюша на красных каблуках. И когда Ангел, неизменный спутник важнейших событий «священного фарса», говорит свои красивые, — бог знает, — смешные ли, печальные ли — слова о том, что «к спасенью небом все ведутся разно», о «легком ярме» веры, о пострижении Евдокии, и о влюбленности Филострата, и о неведомом и неизвестном конце и покорности, — мы слышим за этими речами легкий, хрустальный, необидный смех.

Оскорбимся ли мы этим необидным смехом, этой изменчивой лирикой и прелестными галлицизмами автора, который позволяет нам, тихо отдыхая и любуясь, плыть по «яс-

ной поверхности глуби вод», среди цветущих берегов, напоминающих искусственные усадьбы, куда уходило отдохнуть чудовищное воображение Эдгара По? Кузмин совершенно целен. Мы вольны принять и не принять его, но требовать от него хлеба — все равно что требовать грации от Горького. В самую глубину идей, противоречий, жизни, смятения бросают нас, несытых и проклинаящих, — другие писатели, и прежде всех в наше время — Леонид Андреев.

5

Несмотря на то, что прошло много времени со дня появления «Жизни Человека», до сих пор трудно писать об этом произведении. Не говоря о том, что оно необычайно ново само по себе, оно еще, сверх того, ново для самого Л. Андреева и резко отличается от остальных его вещей. Произведение, названное только «представлением в пяти картинах с прологом», носит на себе признаки той сильной драматической техники, которая не снилась сверстникам Андреева и неизмеримо превосходит в этом отношении не только «К звездам», где слишком бледна тень Ибсена,

но и «Савву», произведение горьковского пафоса. С другой стороны, кажется, что «Жизнь Человека» написана писателем неопытным, даже начинающим — до такой степени несовершенна еще ее техника и так первобытно чувство автора, как будто впервые открывающего глаза на мир.

Но за этой первобытностью скрывается мудрость. Как будто не в первый раз открываются глаза, глядящие на мир, ибо нет в этом взоре ничего ужасного, крикливого, растерянного, ребячливо-слюнявого. Лицо автора, скрытое за драмой, напоминает лицо Человека, героя драмы; так же, как у Человека, у автора нет ни того раздирающего крика, который неизменно образовал до сих пор пафос почти всех произведений Андреева, ни растерянного: «Господи боже мой, что же это?» Так же, как у Человека, у автора есть здоровая и твердая решимость бороться до конца, «блестеть мечом», «звенеть щитом», «бросать раскаленные ядра сверкающей мысли в каменный лоб, лишенный разума». Только в последней, пятой картине — изменяют себе и Человек и писатель. Написанная крикливо,

истерически, путано — эта картина не похожа на все остальные. Она сильна, как сильно все, что пишет Андреев, но в ней есть какая-то *скрытая ложь*, та самая, которая заставляет нас всегда мучительно ждать каждого нового произведения этого писателя и втайне бояться за него. Я не умею определить, в чем заключается эта ложь, и думаю, что нельзя определить ее как «пессимизм» или «антикультурность» — два наиболее тяжелых обвинения, которые взводятся в наши дни на Л. Андреева. Эти два обвинения, в которых я чувствую приторный и противный запах партийности особого рода, заставляют меня только глубже любить все, что написал Андреев, и еще глубже бояться за его тайную, издали и изредка кивающую мне ложь. Отчего же и откуда она? Не оттого ли, что *есть предел крикам страдания, отчаяния, гнева, тоски*, в то время как самому страданию — нет предела? И не переходит ли этого предела Андреев в некоторых произведениях своих (в «Красном смехе», например), а также — в пятой картине «Жизни Человека»? Вся она сплошной крик. Может ли крик не пресечься, не уме-

реть, когда самый голос слабеет? Сердце умолкает не от покорности, не от слабости, но часто потому, что страдание уже наполнило до краев его чашу, и раздирающий крик только *оскорбит* это страдание, замутит его, профанирует.

Быть может, Андреев из страха перед покорностью и слабостью длит эти крики и только чудом до сих пор не оскорбил величавого страдания? А может быть, уже оскорбил? Будущее покажет, насколько справедливы мои подозрения; да извинит меня за них Андреев, — они исходят от сердца.

Четыре первых картины «Жизни Человека» представляют большую внутреннюю и внешнюю стройность. Посмотрите, как технически совершенны они: Человек совсем не появляется в первой картине и безмолвно проходит через сцену в третьей; действует он по-настоящему только во второй и четвертой картинах. Между тем все внимание зрителя сосредоточено на нем, и все остальные лица — бесчисленные, как бесчисленны лица самой жизни, и яркие сами по себе — бесконечно уступают в яркости ему самому. Для до-

стижения этого непременно условия цельности и соразмерности частей драмы требовалось большое искусство уже по тому одному, что герой не наделен никакими сверхъестественными чертами. Как описан он внешним образом, так рисуется он и внутренне: «красивая гордая голова, с блестящими глазами, высоким лбом и черными бровями, расходящимися от переносья, как два смелых крыла. Волнистые черные волосы, свободно откинутае назад; низкий, белый, мягкий воротник открывает стройную шею и часть груди. В движениях своих Человек легок и быстр, как молодое животное; но позы он принимает свойственные только человеку: деятельно-свободные и гордые». И ни одной резкой черты: не преобладает ни ум, ни сердце, ни воля, всем в равной степени наделен Человек и всеми своими способностями одинаково борется со своим верным «спутником» — «Некто в сером».

Такова же и жена Человека — «очень красивая, грациозная, нежная». Это — жена Человека-мещанина в лучшем и роковом смысле этого понятия: вероятно, мещанка с больши-

ми, простыми, по-моему, серыми глазами и с туго заплетенной огромной косой. Распустится коса — так будет до полу, заплетена — так закрывает часть шеи большим узлом из мелких золотистых косиц. Жена — верная подруга Человека, его вдохновительница, его любовница, его милая и тихая спутница — защита от серого спутника большая, чем ум, сердце и воля Человека.

Совершенно противоположно написаны все остальные лица. Старухи — бессмысленно ужасные, поганые шелестиньи и лепестиньи. Родственники — карикатурны. Гости и гости на «Балу у Человека» — деревянные, музыканты — похожи на свои инструменты. Нянька — словно продолжение того обросшего паутиной стула, на котором сидит она. И все вместе — какой-то тихий кошмар, глухое беспомысленство жизни, которая течет тяжелым оловом и у которой нет берегов.

Все эти люди — какая-то случайная утварь жизни, подозрительная рухлядь, плывущая оловянной рекой; даже не люди, а умирающие тени или случайно оживающие куклы. Вот почему никому из них не дано прича-

щаться тому страданию, которое дано герою — Человеку. Да, это единственный не картонный герой новейшей драмы, — человек, в котором подчеркивается заурядно-человеческое с тем же упорством, с каким Чернышевский подчеркивает заурядность Лопухова, Кирсанова, Веры Павловны. Это — реальнейший из реальных людей, без примеси необычайного или фантастического, совершенно способный, как Лопухов-Бьюмонт, писать в американской «Tribune» «аргументы аболиционистам против невольничества» и стать «гражданином Массачузетса». Вместо сотрудничества в «Tribune» Человек Андреева строит дома, он — архитектор по профессии; все отличие его от Лопухова заключается в том, что он, зная, как и тот, «что делать» в жизни, знает еще, что стоит около него, на рубеже жизни, неотступно тот — ужасный — серо-каменный и что горит перед его твердо сжатыми губами и квадратным подбородком — свеча-лампада. И опять возникает перед ним — возникает *вторично* — и уже без лопуховской жизнерадостности и розовой бессознательности вопрос, «что делать».

Вопрос, поставленный так, как ставят дети: жестоко; с годами ведь смягчаются вопросы, и взрослая публика в театре, в лицо которой я смотрел не однажды во время представлений «Жизни Человека», недоумевают: о чем, собственно, беспокоиться? И что за пьеса? И почему все так таинственно? И отчего надо утешаться? «Белиберда, подражание Метерлинку». Но вопросы не попадают в цель: *никакого Метерлинка нет в «Жизни, Человека»*, есть только видимость Метерлинка, то есть, вероятно, Андреев читал Метерлинка — вот и все. Но Метерлинк никогда не достигал такой жестокости, такой грубости, топорности, наивности в постановке вопросов. За эту топорность и наивность я и люблю «Жизнь Человека» и думаю, что давно не было пьесы более важной и насущной.

Говоря о «Жизни Человека», нельзя обойти ее петербургскую постановку. Это — можно с уверенностью сказать — лучшая постановка Мейерхольда. Замыслы автора и режиссера слились воедино. «Жизнь Человека» есть истинно сценическое произведение, написанное с каким-то «секретом» для сцены. Я ду-

маю, что в чтении многое теряется. С другой стороны, при постановке были изменены некоторые ремарки, и, кажется, к лучшему. По крайней мере замечания Андреева по поводу бального зала (третья картина) — сомнительны в *сценическом* отношении: слишком литературна эта «неправильность в соотношении частей» — двери, несоразмерно маленькие в сравнении с окнами, и «раздражающее впечатление», которое производят они: ведь публика никакими несоразмерностями не раздражается. Гораздо лучше сделал Мейерхольд, построив толстую серо-белую колоннаду полукругом и посадив на возвышении у каждой колонны нарочито идиотических дам и рамольных стариков.

Мне привелось смотреть «Жизнь Человека» со сцены. Я никогда не забуду потрясающего впечатления первой картины. Была она поставлена «на сукнах» — все огромное пространство сцены вглубь и вширь затянуто сукном. Глубоко стоял диванчик со старухами и ширма, впереди — круглый стол и стулья вокруг. И больше ничего. Сцена освещалась только лампой и узким круглым пятном

верхнего света. Таким образом, стоя в глубине сцены, почти рядом с действующими лицами, можно было видеть весь театр, будучи совершенно скрытым от него. И «Жизнь Человека» протекала здесь, рядом со мной, ибо я видел около себя смутные тени копошащихся старух, слышал пронзительный крик рожаящей матери, смотрел на силуэты суетливых родственников, различал только фартук нервно бегающего по диагонали доктора с папироской и почти ощущал холод неподвижной спины «Серого», который, стоя в тонком столбе матового света, бросал в окружающий мрак навеки памятные слова: «Смотрите и слушайте, пришедшие сюда для забавы и смеха. Вот пройдет перед вами вся жизнь Человека, с ее темным началом и темным концом. Доселе не бывший, таинственно схороненный в безграничности времен, не мыслимый, не чувствуемый, не знаемый никем...»

И далее: «...ледяной ветер безграничных пространств бессильно кружится и рыскает; колебля пламя, светло и ярко горит свеча. Но убывает воск, съедаемый огнем. — Но убывает воск...»

«...И вы, пришедшие сюда для забавы и смеха, вы, обреченные смерти, смотрите и слушайте: вот далеким и призрачным эхом пройдет перед вами, с ее скорбями и радостями, быстротечная жизнь Человека».

Тогда погасал столб матового света, и «обреченные смерти» направляли бинокли и видели, как зажигалась в углу лампа и копошились бормочущие старухи. Бинокли эти, со сцены освещенные, были как рубиновые глаза. Когда Нина Заречная говорит в «Чайке» свой монолог, несколько подобный монологу «Некто в Сером», на озере, которое расстилается за ее нежным профилем, вспыхивают точно такие же глаза — тупые глаза вечности. И Треплев кричит: «Мама! Мама!» Так хотелось кричать и топтать ногами на публику в антрактах.

Этот театр, молчаливый во время действия, весь чуткий, как корабль в опасном проливе, с шепчущим суфлером, с равномерными выходами действующих лиц, с режиссерскими звонками, с неподвижно торчащими рычагами в машинном отделении, с мирно беседующими и в беседе как будто плыву-

щами театральными плотниками; эти рдьяные глаза биноклей в зале и хрипло недоумевающие антракты; армянин, поросший синей щетиной, цинично гогочущий перед безобразной курсисткой; этот вечный мрак на сцене и паутинный свет, ползущий с потолка. Эти деревяшки вместо людей в зале, и люди, изображающие деревяшек на сцене; этот Человек, ищущий меча и щита, как Зигмунд, проклиная с рыданием и шепчущий с гневом и укоризной, от которых разрывается сердце: «Ты женщину обидел. Ты мальчика убил». Потом — эти серые дни, все одинаковые, встречи с людьми «критикующими», с теми, кто не понял, хуже — не захотел понять весь ужас, всю скрежещущую злобу, всю искренность проклятий. Дни тайной тоски, строгого отчаяния. — Так было со мной и, надеюсь, со многими «свидетелями» «Жизни Человека». И потом — свет, потоками льющийся; твердая уверенность, что *победил Человек*^ что *прав* тот, кто вызывал на бой неумолимую, квадратную, проклятую Судьбу.

«Литературные произведения» давно не доставляли таких острых переживаний, как

«Жизнь Человека». Да — тьма, отчаянье. Но — свет из тьмы:

*Свет из тьмы.
Над черной глыбой
Вознестися не могли бы
Лики Роз Твоих,
Если б в сумрачное лоно
Не впивался погруженный
Темный корень их.*

И пусть мне скажут, что я не критикую, а говорю лирические «по поводу». Таково мое восприятие. Я не в силах критиковать, хотя — пусть растянуты разговоры старух, пусть «наивен» второй акт, пусть однообразны разговоры гостей на балу. Но свет негаданно ярок, и источник этого света таится в «Жизни Человека». Желаящие документально убедиться в том, что Андреев не хочет гасить жизни и «погружать во мрак небытия», пусть прочтут следующие слова из его фельетонов (Джемс-Линч, «Под впечатлением художественного театра»): «Если Человек плачет, болен или убивает себя, то это отнюдь еще не значит, что жить ему не хочется и жизни он не любит». Или — другие: «Опровергая всю

жизнь, являешься ее невольным апологетом. Никогда не верю я так в жизнь, как при чтении „отца“ пессимизма Шопенгауэра: человек думал так — и жил! Значит, могуча и непобедима жизнь!.. Победит не истина, не ложь: победит то, что находится в союзе с самой жизнью; то, что укрепляет ее корни и оправдывает ее. Остается только то, что полезно для жизни; все вредное для нее рано или поздно гибнет... Пусть сегодня оно стоит несокрушимой стеной, о которую в бесплодной борьбе разбиваются лбы благороднейших людей, — завтра оно падет! Падет, ибо оно вздумало задержать самую жизнь»[44].

Меня, впрочем, эти слова убеждают гораздо меньше, чем самые темные и, казалось бы, безысходные произведения Л. Андреева. И среди них на первом месте стоит «Жизнь Человека», яркое доказательство того, что Человек есть человек, не кукла, не жалкое существо, обреченное тлению, но чудесный феникс, преодолевающий «ледяной ветер безграничных пространств». Тает воск, но не убывает жизнь.

Август-сентябрь 1907

«Пробуждение весны»

Приготовляясь смотреть пьесу Ведекинда, я боялся утонченной эротомании. Страх этот относился не к театру, который открыл сезон Ведекиндом, и не к самому Ведекинду. Театр достаточно доказал свою любовь к высокому, поставив «Жизнь Человека» Леонида Андреева. Талантливый Ведекинд относится к тем эпигонам литературы, которые достаточно увертливы, так что с них «взятки гладки»; эпигоны эти обладают такой техникой, которая позволяет за тысячью смыслов спрятать неуловимо ядовитый и приторно сладкий смысл их произведений. Боялся же я той атмосферы, которая создается помимо воли автора, режиссера и даже публики, — в зрительном зале: атмосферы пряной и нечистой.

Опасения мои оказались напрасными: ведекиндовские смешки оказались благонадежными сверх ожидания, и, чем дальше, тем больше овладевала зрительным залом обыкновенная сонная скука. Так было на первом представлении, на втором, говорят, иначе. Допускаю, что «первые представления» — это

обыкновенно только несносный «экзамен», надругательство над искусством. Не чувствую своего права и произносить окончательного суждения о замысле постановки. Думаю, что замысел, сам по себе интересный, был исполнен неудачно, что актеры играли посредственно, иные ниже посредственного, но все это второстепенно, и не оттого гнетущее впечатление было так ярко. О частностях не хочу говорить, когда общая картина слишком ясна.

Почти непрерывно господствовал в зале и на сцене тусклый мрак. Я уверен, что это не входило в расчет автора пьесы, но готов радоваться тому, что так вышло.

Во мраке еще более чужим и ненужным представлялось все то, что благоразумно-цинический немец осмелился назвать «трагедией».

Метерлинк украл у западной драмы героя, превратил человеческий голос в хриплый шепот, сделал людей куклами, лишил их свободных движений, света, воли, воздуха. Но Метерлинк, сделав все это, открыл тихую дверь, и сквозь нее мы прислушиваемся к звуку па-

дения чистой, хрустальной влаги искусства. Метерлинк уже — золотой сон для нас, уже — радостное прошлое, незапятнанное, милое, чистое — в те досадные, томительные, плоские дни, когда в *России* становится модным Ведекинд. Еще недавно непризнанный и «жупельный» для русских Метерлинк — настоящий *классик*, который «высоко держит знамя искусства», рядом с этим пресыщенным последышем, которому и смеяться уже лень и которому не снилась не только *трагедия*, но и самое маленькое страданище.

«Пробуждение весны» — несложный и непоследовательный набор как милых, так и нелепых картинок, где остроумный водевиль соединяется с высокопарным ломаньем. В центре пьесы стоит вопрос, над которым автор по-немецки сюсюкает. Никогда этот вопрос не стоял *так* у нас, в *России*; если же и становится так теперь, то только в замкнутых кругах, обреченных на медленное тление, в классах, от которых идет трупный запах. Нам этих немецких жеребчиков в куцах штанишках не приходится жалеть: пропадай «на сеновале» хоть десять «Морицов», — у нас есть

еще люди не машинного производства — с волей, с надеждами, с «мечтами», с «идеалами» — пусть даже пошлые слова.

Наша жизнь выше и больше этой мелко-травчатой жизни. Нам отвратительны не только глупые родители и учителя, но и «порочные» дети. Если же мы будем застревать на слезливых конфликтах, которые Ведекинц кладет в основание «Пробуждения весны», то — хуже нам же самим: прозеваем свое, прозеваем высокое, забудем свое великое отчаянье и разучимся страдать. Будем бродить всегда в той самой тьме, которую развел в театральном зале Мейерхольд.

У нас есть «Жизнь Человека» — произведение бездонно русское. У нас есть «Земля» Валерия Брюсова — произведение неподдельно высокое. У нас есть произведения, в которых пробиваются родники истинного искусства, или произведения, в которых сама наша земля, и наше измученное сердце кричат голосами нелепыми, нестройными, «неискусными», но необходимыми нам. Зачем же нам слушать немца, который ковыряет зубочисткой в зубах и совсем изнемогает от сытости?

Мы — голодные, нам холодно. Но мы всегда готовы «бросать в каменный лоб раскаленные ядра сверкающей мысли», «звенеть щитами», «блестеть мечами».

Сентябрь 1907

«Пеллеас и Мелизанда»

Жестокая ломка, которую переживает современный театр, становится все очевидней даже для тех, кто является сюда праздным, надоедливym и досадным дилетантом, чтобы произнести несколько пошлых фраз, развалившись в театральном кресле, и потом уйти и забыть. Для нас, любящих театр всей душой, эта ломка давно очевидна. Я затрудняюсь назвать кого-либо из тех, кто сколько-нибудь посвящен в это дело и любит его действительно, — кто бы признал современный театр хоть сколько-нибудь близким к совершенству. Ни один писатель, актер или художник сейчас не скажет этого — ни об одном театральном предприятии, в России по крайней мере. Если же и найдется такой самодовольный писатель, актер или художник, то мы только печально улыбнемся его легкомысленной самоуверенности.

С другой стороны, все мы очень полюбили в последнее время критиковать и бранить друг друга. Еще недавно процветавшие у нас хвалы и каждения друг другу сменились кри-

тической яростью и беспощадностью. И, слава богу, кажется, пора нам тащить за фалды наших друзей, упорно лезущих в тупики и болота — чего бы нам это ни стоило. Браниться и критиковать у нас не было бы, пожалуй, права, если бы никто из нас не мог ответить ничего положительного на вопрос: «Что же делать, если и это не так?» Но дело в том, что кое-какие слова уже сказаны, и есть уже какой-то твердый кусок земли, который не ускользает из-под ног. Чтобы не быть голословным, я сошлюсь на явление очень важное с моей точки зрения, именно на два фельетона Андрея Белого, появившиеся в новой московской газете «Утро России» (в первых номерах).

Фельетоны эти, носящие заглавие «Символический театр» (по поводу гастролей В. Ф. Коммиссаржевской в Москве), настолько богаты мыслями, обобщениями, формулами, требованиями, которые автор предъявляет к новому театру, что стоят, по моему мнению, иной объемистой книги. Оставляя за собой право говорить о воззрениях Андрея Белого впоследствии, я возвращусь к теме настоя-

щей заметки, к постановке пьесы Метерлинка у Коммиссаржевской.

Не стану говорить о том, что возможность ставить пьесы Метерлинка на сцене вообще подвержена сомнению. Не буду говорить и о том, что Метерлинка *не* в подлиннике, переведенный на любой язык, и особенно на русский, — теряет половину своей прелести. «Пеллеаса» переводил для постановки Мейерхольда — Валерий Брюсов, а писателя, более владеющего стилем, чем Брюсов, я не знаю. Следовательно, все, что можно здесь сделать, — сделано.

«Пеллеас и Мелизанда» (написана в 1892 году) принадлежит к тем пьесам Метерлинка, в которых прежде всего бросается в лицо свежий, разреженный воздух, проникнутый прелестью невыразимо лирической. Пленительная простота, стройность и законченность какая-то воздушная готика в утренний, безлюдный и свежий час. Это не трагедия, потому что здесь действуют не люди, а только души, почти только вздохи людей, «реальные собственной нереальностью», как сказал когда-то Реми де Гурмон. Но по стройности и

строгости очертаний — это параллельно трагическому. Главное же, это просто — невыразимо просто и грустно, как бывает осенью, когда последние листья улягутся на земле, а в небе среди голых черных сучьев засияет бледная, разреженная лазурь, Казалось бы, эту простоту, которую Метерлинк как будто разжевывает и в рот кладет каждому читателю, и надо было стремиться воплотить декоратору, режиссеру и актерам. На деле же только последние и оказались на некоторой высоте, — насколько могли, конечно, будучи по рукам и по ногам связаны в переносном и буквальном смысле.

Вместо благородной темной занавеси, за которой мы привыкли следить в этом театре, когда она, плавно дрогнув, медленно и бесшумно расходится на две стороны, — мы увидели, что сцена сужена на третью часть и закрыта желто-грязной занавеской. По бокам поставлены какие-то вазы, хотя бы и красивые, — но зачем, зачем, зачем? Неотвязно спрашиваешь: «Зачем?» — и почему не треножники, не искусственные пальмы, не дикторские розги для того, чтобы сечь ими непо-

корную публику, которая чихает, невзирая на скучную музыку, томящую и щемящую в каждом полутемном антракте. Сразу испытываешь чувство, по неприятности своей не поддающееся описанию: она *права*, эта публика, безвозвратно пошлая, ничего не понимающая; *права*, ибо смертельно *скучно не прекрасное*, а только *красивое*, без надобности *хорошенькое*. «Красиво, но не красота», — повторил бы я, если бы прикрыть желто-грязную занавеску между вазами. И почему не оставить сцену как есть — ее строгую, мерную и простую раму? Ведь это же — *проще, проще, проще* — и насколько красивее!

Наконец, визжит, свиритит и раздвигается грязная занавеска. У меня чувство полученной оплеухи. Среди сцены, без того уменьшенной, стоит высокий кубик, на кубике нагромождены три утлых стенки, над ними еще какие-то декадентские цветы или чорт его знает что. Вокруг кубика — убийственная пустота, окруженная каким-то полуцилиндром.

Полуцилиндр снизу доверху — и на нем пестрая мазня, чего-то наляпано и набрызганно. Все это принадлежит перу г. художника

Денисова. Казалось бы, что естественным правом режиссера было мгновенно выбросить в печку все «декорации» г. Денисова, как только он их нарисовал: г. Денисов хорошо разукрасил смертельно ненужную и скучную пьесу Пшибышевского — «Вечная сказка», но он уже дал пощечину Ибсену своими декорациями для «Комедии любви» и в этом взял пальму первенства перед Сапуновым, который в прошлом году, хотя бы и невольно, но надругался над «Геддой Габлер». Между тем В. Э. Мейерхольд, у которого никто не станет отрицать режиссерского таланта и изобретательности (что сказалоь особенно в постановке «Жизни Человека», за некоторыми исключениями, и моей маленькой феерии — «Балаганчика»), не только не выбросил пошлой мазни г. Денисова в печку, но принял к сведению все его кубики, цилиндры и «стили модерн». Кстати сказать, что случилось с талантливым художником? Где был его вкус, когда он рисовал то, что мы уже десять лет тому назад перестали выносить на «cartes postales» [45]?

Но В. Э. Мейерхольд позволил построить

кубик. В трех стенках на кубике громоздился спящий стоя привратник и еще какие-то две неведомые личности, которые так и проспали до конца картины, впрочем лежа, хотя и в очень неудобных позах: приложившись друг к другу бритыми актерскими щеками. Я бы на их месте вскочил и убежал.

Совсем не по-метерлинковски кричали служанки за утлой качающейся дверкой, и не по-метерлинковски отвечал им привратник. Наконец служанок впустили, и они остановились в стилизованной позе, в которой и простояли до конца, вместо того чтобы мыть «дверь, порог и крыльцо». Но отчего же не мыть, когда у Метерлинка прямо указано, что они моют? И зачем вообще все это, когда эта сцена так ясно и так просто *нарисована* у Метерлинка в нескольких словах?

А именно: у Метерлинка сказано: «La porte du chateau»[46]. Представляется огромная, темная, старая, скрипящая на скобах дверь, занимающая, допустим, полсцены. Перед дверью — привратник — спящий, а не опирающийся на какую-то палку в изломанной позе. Там — тревожные, но не крикливые, робкие,

но не звонкие голоса служанок, просящих, чтобы открылась самая большая дверь и чтобы в нее ворвался широкой волной свежий воздух *трагедии*, большого действия, чтобы не разбивалось это большое действие, проникая в маленькие двери (таким может быть одно из многих толкований этой сцены, служащей вступлением, хором, прологом).

— При такой постановке все было бы понятнее, проще и красивее, и иной постановки не допускает самый *текст* драмы.

Я успел сказать только о первой картине. Но и во всех остальных, за немногими исключениями, я не увидел никакого просвета. Все было беспричинно: вместо леса, в котором блуждает Голо, опять болтался какой-то новый стиль, в «замковом зале» Аркель сидел на кубике, а королева стояла под кубиком, кровать больного Голо опять помещалась на кубике, а кругом господствовала пустота. Уже в постановке «Пробуждения весны» г. Веденкинда было страшно, что актеры свалятся со второго этажа, в котором они большую часть времени пребывали, а здесь было еще страшнее. Не было причины не освещать вполне за-

ла после каждой картины, не было причины погружать его в продолжительный мрак только для того, чтобы красиво помахать фонарем в пещере. И, наконец, мне стало тошно, когда в последней картине появились безмолвные служанки и расставились треугольником под постелью умирающей Мелизанды, держа в руках те самые стилизованные цветки, из-за которых хочется в клочья изорвать страницу, на которой они нарисованы.

Грустно констатировать все это. Я мог бы перечислить еще многое, все в том же роде. Полная несостоятельность этой постановки, кажется, бесспорна, и не спасают ее несколько более или менее удачных штрихов. Все, что пыталось быть красивым и правдивым, сейчас же вступало в борьбу с модернизированным кубиком, и, увы! — покорялось ему, так как борьба была неравная. Цветы слов, голосов, интонаций, человеческих движений — затонули в море модернизированных черных подсолнухов.

Вывод — ясен. Театр должен повернуть на новый путь, если он не хочет убить себя. Мне горько говорить это, но я не могу иначе,

слишком ясно все. Ясно и то, что, если нового пути *еще* нет, — лучше, во сто раз лучше — совсем старый путь. Стояния в тупике не выносят ни одно живое дело.

И последняя постановка оставляет впечатление *дурного сна*. Дай бог, чтобы скорее забыли ее все, начиная с руководителей и кончая той частью публики, которая испускала возгласы: «Дивно! Красиво!» Увы, это нехорошая часть публики, та часть, которая завтра продаст с публичного торга все искусство — и новое и старое, — та часть, которую завтра мы все, верные вечным заветам, будем гнать помелом с наших выставок, из наших театров.

Постановка «Пеллеаса» доказала, что те приемы, с которыми он поставлен, — суть дурная бесконечность. Отчаявшись в этих приемах, мы не отчаиваемся в живых людях, которые жестоко ошиблись, но действительно любят искусство. Пусть они докажут, что имеют силы развязаться с тем дурным, что было в их прошлом, во имя лучшего будущего, которое всецело в их молодых и сильных руках.

Октябрь 1907

О современной критике

Печальные мысли о состоянии современной литературы приходят в голову очень многим. Едва ли для кого-нибудь составляет секрет то обстоятельство, что мы переживаем кризис. Обольщаться и провозглашать то или иное произведение гениальным приходит в голову только желторотым птенцам нашей критики. С критикой дело обстоит также неблагоприятно.

Удел ее — брюзжать, что-то зачем-то признавать и что-то зачем-то отвергать — очень часто случайно, без всякой почвы под ногами и без всякой литературной перспективы. Вследствие этого получается явление очень нежелательное — критика с предвзятых точек зрения, с точек зрения принадлежности писателя к тому или иному лагерю. Приведу примеры. Вот уже год как занимает видное место среди петербургских критиков Корней Чуковский. Его чуткости и талантливости, едкости его пера — отрицать, я думаю, нельзя. Правда, стиль его грешит порой газетной легкостью, и можно было бы поставить ему в

упрек один специальный вопрос, которым он занимался: «бальмонтковский вопрос»; но так давно в «Весах» специальностью Чуковского было развенчивание Бальмонта как переводчика Шелли и Уитмана; я не имею никаких данных для того, чтобы сомневаться в верности филологических изысканий и сличений текстов, которые были предприняты Чуковским; для меня существует только один неоспоримый факт: небольшая статья Бальмонта об Уитмане и несколько переводов, помещенных им в той же статье («Весы» — июль 1904 г.), запоминаются очень ярко — гораздо ярче, чем многие переводы и статьи самого Чуковского об Уитмане (все не решаюсь повторить имени: Бальмонт пишет «Уольт», Чуковский долго спорил, что надо произносить «Уот», а Вячеслав Иванов, наперекор всем, пишет «Уолт»). Допускаю, что и переводы Чуковского ближе к подлиннику, чем переводы Бальмонта, допускаю, что и облик Уитмана Чуковский передает вернее, чем Бальмонт, но факт остается фактом: переводы Бальмонта (хотя бы и далекие) сделаны по-этом, облик Уитмана, хотя бы и придуман-

ный, придуман поэтом; если это и обман — то «обман возвышающий», а изыскания и переводы Чуковского склоняются к «низким истинам».

Но вопрос об Уитмане — вопрос частный. Я хотел сказать только о критике Чуковского и притом только то, что эта талантливая критика не имеет под собой почвы; так, например: почему г. Чуковский так усердно разносил «Жизнь Человека» и вслед за тем так превознес «Иуду Искарюта» и других, в котором увидел почему-то «мироборчество», и, кстати, по этому поводу разругал «богоборчество» (см. «Речь», № 147). Не говоря уже о случайности этого «мироборчества», — разве может быть, чтобы один и тот же писатель, находясь в одном и том же периоде своего развития, и в очень короткий промежуток времени, мог написать произведение чрезвычайное и произведение из рук вон плохое? Что-то здесь не так; лучше уж быть последовательным до конца, называть Андреева «величайшим хвостуном в России», как сделал это внезапно и, надеюсь, случайно глубокоуважаемый В.В. Розанов (в июльском «Новом Времени»), осно-

вываясь на тех же нелепых знаньевских бланках (о праве собственности и г. Ладыженском), на которых основывался недавно и сам г. Чуковский. Но бланки — бланками, они налепляются одинаково на Горького и Андреева, Чирикова и Скитальца, скоро, пожалуй, будут налепляться и на Евреинова: а Горький или Андреев — при чем тут? Вот у Чуковского есть тенденция — ухватиться за «бланк» или за какую-нибудь одну мысль. Для него это — хвост, за который он тащит всех писателей, потом бросит этот хвост и ухватится за другой; Андреева вытащил за хвост «мироборчества», а в ненавистные критику «богоборцы» попали тут же Городецкий, Вяч. Иванов, Зиновьева-Аннибал и Осип Дымов. Потом потянул за хвост «короткомыслия» («Речь», № 170) и «вытянул» Айхенвальда и Анненского. Потом заговорил о «мозаичности» в русской литературе, о гибели фанатизма («Речь», № 177) и перечислил большевиков, «Ниву», «Русское Знамя», «Русское Богатство», Рукавишникову, Меньшикову, Розанова, П.Я... Это ли не «мозаика»? Мне кажется, у самого г. Чуковского нет одной «длинной фанатической мысли», и по-

тому он всех тянет за разные хвосты и совсем не хочет постараться объединить литературные явления так или иначе, найти двигательный нерв современной литературы. А впрочем, едва ли у кого-нибудь из нас есть действительно твердая почва под ногами, настолько, например, твердая, как у Буренина.

Чуковский — пример беспочвенной критики. Примером критики с предвзятой точки зрения может служить статья С. Городецкого во второй книжке «Факелов» («На светлом пути»). Высоко ценя поэзию Городецкого, я никак не могу разделять его знаменитого доказательства того, что всякий поэт — неминуемо мистический анархист («потому что как же иначе?»). И можно ли судить и говорить о явлении такой громадной цельности, как творчество Ф. Сологуба, с точки зрения такой отчаянной путаницы, как «мистический анархизм»? Путного из этого ничего не может выйти. Я привел только два случайных примера, но ведь русская критика и в целом — слаба, противоречива и страдает отсутствием пафоса. Явный признак того, что мы переживаем критическую эпоху. Но разве эти при-

знаки поддаются учету? Все старое расползается по швам.

Одно из очень характерных явлений нашей эпохи — «встреча» «реалистов» и «символистов». Встреча холодная, вечерняя, взаимное полупризнание, точно Монтекки и Капулетти, примирившиеся слишком поздно, когда уже не стало Ромео и Джульетты. Конечно, юные и полные сил враги не так мирятся и не так старчески жмут друг другу руки. Но, если это теперь так, то, может быть, потом будет иначе.

Реалисты тянутся к символизму, потому что они стосковались на равнинах русской действительности и жаждут тайны и красоты.

Едва ли кто-нибудь из них признается явно, но втайне, как мне кажется, многие из них хотят обрести почву, найти огонь для своей еле теплящейся души, которая еще в предшественниках их сгорела до тла.

Символисты идут к реализму, потому что им опостылел спертый воздух «келий» им хочется вольного воздуха, широкой деятельности, здоровой работы. В этом есть что-то род-

ственное «хождению в народ» русских интеллигентов. Недаром у всех нас на глазах деятельность А.М. Добролюбова, да и не одного его, и этот пример ярко указывает на то, что движение русского символизма к реализму началось с давних пор, чуть ли не с самого зарождения русского символизма. Я думаю, что характерны для этого движения и деятельность «Нового Пути», и «религиозно-философских собраний» (так потускневших теперь), и ход творчества многих писателей-символистов: Д.С. Мережковского, который прошел этот путь от «Вечных Спутников» до «Грядущего Хама»; Н.М. Минского, который оставил когда-то «гражданские» стихи для новой поэзии («Я песни старые бросаю, молитвы новые пою, Тебе далекой гимн слагаю, Тебя свободную люблю»), а в последние годы опять возвратился к «общественности» и в стихах, и в философских статьях; К.Д. Бальмонта, который, написав книгу «Будем как солнце», одно из величайших творений русского символизма, — ищет «славянской свирели» и стремится к большей и большей простоте; Валерия Брюсова, который от «журчащей Годавери» и

от книг, которые были «краше роз», дошел широким путем до «современности» и «повседневности»... Словом, движение русского символизма к реализму и полное несходство его, в этом отношении, с западным, — уже представляют общее место. Современные символисты ищут простоты, того ветра, который так любил покойный Коневской, здорового труда и вольных душ. Это обещает молодость — и в этом заключается лучшая и истинная сторона дела, встреча символистов с реалистами. Строить по этому поводу какие-нибудь теории и предположения, мне кажется, бесплодно, потому что здоровый факт — налицо.

По всем этим причинам, я думаю, что взаимное сочувствие, которое выражают друг другу бывшие «реалисты» и бывшие «декаденты», — не имеет ничего общего ни с «мистическим анархизмом», ни с «мистическим реализмом», ни с «соборным индивидуализмом». Не имеет уже по тому одному, что эти немецкие сочетания не выражают собою ровно ничего; неудачные статьи Георгия Чулкова и Модеста Гофмана, которыми «филосо-

фия» указанных слов (кроме «мистического реализма») и исчерпывается, — еще не созданы теории. Я думаю, что писателей с такими кличками и вообще не может существовать, и потому этими кличками вовсе не исчерпываются суждения даже о самих авторах их — Георгии Чулкове и Модесте Гофмане. Что же касается «мистического реализма», то и это крылатое слово, кажется, даже не имеет автора.

Названий, подобных указанным, развелось в наше время очень много. Под эти названия стараются часто натащить писателей, как в участок, — «для порядку», или чтобы «не ходили несчитанные», как в одной сказочке Ф. Сологуба. Чрезвычайное размножение подобных названий я готов объяснить только тщательной культурой их со стороны критики. Так например, критический отдел летних номеров «Весов» чуть ли не сплошь посвящен остоумнейшему высмеиванию и злостному гонению «мистического анархизма». Талантливые русские писатели уже поставили крест на «мистическом анархизме», а теперь не хватает даже материала, потому

что «мистико-анархические» вылазки почти прекратились. За неимением материала, некоторые критики прибегают к совсем нежелательным приемам: принимают того или иного писателя за «мистического анархиста» и под этим названием изобличают его (это относится, например, к Андрею Белому); или же, справедливо разнеся в пух и прах теорию, принимаются за представителя этой теории и поносят его (это относится, особенно, к Антону Крайнему и Товарищу Герману); последний, например, в № 5 «Весов», в статье «Трихина» — о журнале «Перевал» говорит, что «надо уважать человека», если даже дела его — «сплошное убожество»; а через три страницы — сообщает сведения об одном человеке, основанные, надо полагать, на личном знакомстве, а на голову другого — выливает ведро помоев. Ведь это же о человеке, а не о писателе Вы говорите, Товарищ Герман!

Право, если обращать столь лестное внимание на новейшие теории, то их расплодятся десятки. Если же все мы признаем в один прекрасный день, что эти термины — пустые слова, то они и умрут мгновенно, как все

неудачные слова.

Литературные итоги 1907 года

Реакция, которую нам выпало на долю пережить, закрыла от нас лицо жизни, проснувшейся было, на долгие, быть может, годы. Перед нашими глазами — несколько поколений, отчитывающихся в своих лучших надеждах. Очень редко можно встретить человека, даже среди самых молодых, который не тоскует смертельно или не прикрывает лица своего до тошноты надоевшей гримасой изнеженности, утонченности, исключительного себялюбия. Иначе говоря, почти не видишь вокруг себя настоящих людей, хотя и веришь, что в каждом встречном есть запутанная душа, которая могла бы стать очевидной для всех, если бы захотела. Но люди не хотят быть очевидными и притворяются, что им есть еще что терять. Это так понятно у тех, для кого цели всяких отношений еще не совсем перержавели, чье сознание еще смутно. Но это преступно у тех, кто, родившись в глухую ночь, увидел над собой голубое сия-

ние одной звезды и всю жизнь простирал руки к ней одной: ведь вся жизнь для него, и все ее века, страсти, и пожары, и затишья — темная музыка, только об одной голубой звезде звучащая. Он — «идиот» для врагов и досадный «однодум» для друзей. Он должен понять наконец, что он мировое «недоразумение», что он никому в мире не может «угодить», кроме той звезды, которой от века предана его душа. Если он поймет это — пусть его гонят. Если нет — он предатель, тайный прелюбодей, создатель своей карьеры, всеобщий примиритель; он убил ту страсть своей души, которая могла стать в одну из темных ночей путеводным заревом для заблудившегося человечества.

Я говорю о писателях, особенно об эстетях, уставших еще до начала своей карьеры, и преимущественно об эстетях самого младшего поколения; о тех, которым неуютно сознать то, что их жизнь должна быть сплошным мучительством — тайным или явным, что они должны исколоть руки обо все шипы на стеблях красоты, что им нельзя ни одной минуты отдыхать на розовом ложе, не их ру-

ками разостланном. Они должны знать, что они — ответственные, потому что одарены талантами; что, если они лирики, они должны мучиться тем, что сидят в болоте, освещенном розовой зорькой; если беллетристы — тем, что никто из них, будь он марксистом или народником, не указал до сих пор даже того, как быть с рабочим и мужиком, который вот сейчас, сию минуту, неотложно спрашивает, как быть; если драматурги — тем, что ни одна из современных драм не вознесла души из пепла будней и ни один не вспыхнул очистительный костер; если же они — «представители религиозного сознания», то они должны мучиться больше всех: тем, что они уже несколько лет возвещали какие-то гордые истины с кафедры религиозно-философских собраний, самоуверенно поучали, надменно ехидствовали, сладострастно полемизировали с туполобыми попами, что в этом году они вновь возобновили свою болтовню (и только болтовню), зная, что за дверьми стоят нищие духом и что этим нищим нужны дела. Образованные и ехидные интеллигенты, поседевшие в спорах о Христе

и Антихристе, дамы, супруги, дочери, свояченицы в приличных кофточках, многодумные философы, попы, лоснящиеся от самодовольного жира, — вся эта невообразимая и безобразная каша, идиотское мелькание слов. И вот один тоненький, маленький священник в белой ряске выкликает Иисуса — и всем неловко; один честный с шишковатым лбом социал-демократ злобно бросает десятки вопросов, а лысина, елеем сияющая, отвечает только, что нельзя сразу ответить на столько вопросов. И все это становится модным, уже модным — доступным для приват-доцентских жен и для благотворительных дам. А на улице — ветер, проститутки мерзнут, люди голодают, людей вешают, а в стране — реакция, а в России — жить трудно, холодно, мерзко. Да хоть бы все эти нововременцы, новопутейцы, болтуны в лоск исхудали от собственных исканий, никому на свете, кроме «утонченных» натур, не нужны, — ничего в России не убавилось бы и не прибавилось! Что и говорить — хорошо доказал красный анархист, что нужна вечная революция; хорошо подмигнул масляным глазком молодой поп «интересую-

щимся» дамам (по-«православному» подмигнул), хорошо резюмировал прения остроумный философ. Но ведь они говорят о Боге, о том, о чем можно только плакать одному, шептать вдвоем, а они занимаются этим при обилии электрического света; и это — тоже потеря стыда, потеря реальности; лучше бы никогда ничем не интересовались и никакими «религиозными сомнениями» не мучались, если не умеют молчать и так смертельно любят соборно сплетничать о Боге.

Первый опыт показал, что болтовня была ни к селу ни к городу. Чего они достигли? Ничего. Не этим достигнута всесветная известность Мережковского — слава пришла к нему оттого, что он до последних лет не забывал, что он художник. «Юлиана» и «Леонардо» мы будем перечитывать, а второй «кирпич» «Толстого и Достоевского», думаю, ни у кого духа не хватит перечитать. И не нововременством своим и не «религиозно-философской» деятельностью дорог нам Розанов, а тайной своей, однодумьем своим, темными и страстными песнями о любви.

С религиозных собраний уходишь не с чув-

ством неудовлетворенности только: с чувством такой грызущей скуки, озлобления на всю ненужность происшедшего; с чувством оскорбления за красоту, ибо все это так ненужно, безобразно. Между романами Мережковского, книгой Розанова и их же докладами в религиозных собраниях целая пропасть. Слушать же прения столь же тягостно, как, например, читать «Вопросы религии», вторую книгу «Факелов», сочинения Волынского или статьи М. Гофмана о «соборном индивидуализме». Все это — книги будто бы разнообразные, но для меня, чистосердечно говорю, одинаковые; это — словесный кафешантан, которому не я один предпочитаю кафешантан обыкновенный, где сквозь скуку прожигает порою усталую душу печать

*Буйного веселья,
Страстного похмелья.*

Я думаю, что человек естественный, не промозглый, но поставленный в неестественные условия городской жизни непременно отправится в кафешантан прямо с религиозного собрания и в большой компании, чтобы

жизнь, прерванная на два-три часа, безболезненно восстановилась, чтобы совершился переход ко сну и чтобы в утренних сумерках не вспомнилось ненароком какое-нибудь духовное лицо. Там будут фонари, шабли и ликер. А на религиозных собраниях шабли не дают.

Ведите, ведите интеллигентную жизнь, просвещайтесь. Только не клюйте носом, не перемалывайте из года в год одну и ту же чепуху и, главное, не думайте, что простой человек придет говорить с вами о Боге. Иначе будет слишком смешно смотреть на вас и на ваши серьезные «искания», и мы, подняв кубок лирики, выплеснем на ваши лысины пеннистое и опасное вино. Вот и вытирайтесь тогда — не поможет: все равно захмелеете, да только поздно и неумело: наше легкое вино отяжелит вас только, только свалит с ног. И на здоровье.

Три вопроса

В те годы, когда русское новое искусство было гонимо, художники постояли за себя. Лишь немногие трусливо бежали с поля битвы. Остальные — в полном одиночестве, под градом насмешек — предпочли работать и ждать. Мало кто обольщался надеждами, многие предчувствовали, что на долю им выпадет пережить наши тяжелые дни и что лучшего им не дождаться. Тяжело было переживать ту эпоху, но завидна участь художников, потому что их тяжелый труд не пропал даром. В те дни художники имели не только право, но и обязанность утвердить знамя «чистого искусства». Это было не просто тактическим приемом, но горячим убеждением сердца. Вопрос «как», вопрос о формах искусства мог быть боевым лозунгом. Глубина содержания души художника не была искомым, она подразумевалась сама собой. Вопросы формы были огненными и трудными вопросами, трудными настолько, что лишь глубокая мысль и глубокое переживание искали достойной себя оправы, совершенной формы.

Огромными усилиями выработывалась форма. Передовым бойцам она давалась упорным трудом, без которого не реален ни один шаг истинного художника. Об этом свидетельствует, например, творчество Брюсова, получить представление о работе этого художника можно, сличая разные редакции его произведений и слушая его собственные свидетельства (см. хотя бы предисловие к «Собранию стихов» или к сборнику «Urbi et Orbi»). Занимаясь этими сличениями и свидетельствами, воссоздаешь процесс творчества художника и проникаешь в суть той замкнутой рабочей эпохи, когда формальный вопрос «как» стоял на очереди дня. Завидная эпоха, когда вопросу, долженствующему занимать художника во все времена, этот художник мог посвятить все свои силы! Но улица ворвалась в мастерскую, и золотое время одиноких странствий миновало.

Пришли новые дни «признания», всеобщего базарного сочувствия и опошления искусства. Одинокими усилиями художников были достигнуты огромные результаты: в разных областях искусства даны были образцы но-

вых форм. Получилась возможность выработки шаблона, и этот вечный спутник не заставил себя долго ждать. С его помощью «непосвященные» и не потерпевшие ни одной из невзгод одиноких странствий узнали, «как» можно «по-новому» преломлять старую жизнь. И вот появились плеяды ловких поддельвателей. Вышли на прогулку в поля русской литературы сочинители, у которых не было за душой ничего, кроме старых калош для растаптывания цветов, но карманы были набиты радужными бумажками, обеспеченными золотым фондом прежних достижений. В те дни, когда форма давалась усилиями, вопрос о содержании души художника не был вопросом. В те дни, когда форма стала легкой и общедоступной, ничего уже не стоило дать красивую оправу стеклу, вместо брильянта, для смеха, забав, кощунства и наживы.

Тогда перед истинными художниками, которым надлежало охранять русскую литературу от вторжения фальсификаторов, вырос второй вопрос: вопрос о содержании, вопрос, «что» имеется за душой у новейших художников, которые подозрительно легко овладели

формами. Благодаря такой постановке вопроса были своевременно уличены и не признаны многие новаторы и фальсификаторы, а с другой стороны, благодаря всеобщей переоценке за немногими художниками было утверждено их высокое звание и призвание навсегда. Если не ошибаюсь, вопрос «что» был выдвинут на первый план, вместо вопроса «как», Андреем Белым, в его первых статьях.

Но судьями художников являются не только сам «взыскательный» художник, не только его собраты и критики, а и публика, хотя бы последним критерием всех похвал и порицаний была душа каждого художника. Вопросом о содержании, предъявлением векселей к уплате было только парализовано действие яда всеобщего признания. Но само признание разрослось до чудовищных размеров, часто совершенно неожиданных для представителей нового искусства. Загототала тысячью голосов сама площадь. Спрос на новое искусство возрастает с каждым днем, но все еще перерастает его предложение: дело в том, что спрос на произведения искусства способен

действительно зажечь искры вдохновения, правда мимолетные искры, которым никогда не суждено разгореться в большой огонь. Ведь искры несущегося поезда сыпятся сказочными снопами в соседние болота, а кое-какие из них поджигают даже леса, лежащие около полотна. Так и здесь: в сотнях душ (русских душ без дна и крыши) вспыхнуло вдохновение и полетели искорки. Подлинное вдохновение и настоящие искорки. Сотни юношей вмиг стали художниками (заметьте: почти исключительно *лирическими поэтами*: [47] ведь это всего легче и всего менее ответственно; с поэта, по нынешним временам, «взятки гладки»). И что же? Форма дана — шаблон выработан, и формальному вопросу «как» способен удовлетворить любой гимназист. Но и на вопрос «что» гимназист ответит по крайней мере удовлетворительно: он — яростный поклонник нового искусства, он считает представителей его своими учителями, он заразился их «настроениями» (как часто приходится убеждаться, что очень многие до сих пор вожжаются с этим термином!), он видит в городе — «дьявола», а в природе —

«прозрачность» и «тишину». Вот вам — удовлетворительное содержание. Следовательно — его пускают в журнал, альманах и газету, а читатель думает: «Вот родился новый Валерий Брюсов». Правда, новый поэт исчезнет так же мгновенно и неожиданно для читателя, да и для самого себя, как родился. Он играл на большом спросе публики, и выиграл, но сейчас же все и проиграл. Искра догорела и утонула в болоте. Это — полбеда. Беда же настоящая тогда, когда этот случайный художник (а случайный художник — непременно хулиган) вдруг возьмет да и запоет на модную и опасную тему; да еще так дерзко, молодо и всегда популярно и всем понятно (ибо шаблоны формы и содержания всегда доступнее). Тогда случается, что искра подожжет лес, — а потом — ищи ее. Искра пропала, а лес продолжает гореть: в пролесках, на болотах лопаются пузыри, трава чернеет, деревья трещат, и по окрестностям расползаются испуганные гады. Воздух заражен. В такие-то дни возникает третий, самый соблазнительный, самый опасный, но и самый русский вопрос: «зачем?». Вопрос о *необходимости и полезности*

сти художественных произведений. Вопрос, в котором усомнился даже Н.К. Михайловский: «Вопрос „зачем?“ бывает часто относительно художественного творчества лишен всякого смысла». Очень замечательно это «часто», какое-то испуганное и недоверчивое к самому себе. Семи-десятилетнее недоверие и неверие. Но дело в том, что подлинному художнику не опасен публицистический вопрос «зачем?», и всякий публицистический вопрос приобретает под пером истинного художника широкую и чуждую тенденции окраску. Рамки искусства широки и вместительны, и ближайшим доказательством тому служит Ибсен — знамя нашей эпохи, последний мировой писатель, так жизненно, как хлеб и вода, необходимый людям, а теперь, особенно, — русским людям. Нечего и говорить об Ибсене пятидесятых годов, который весь предан «пользе народной», что сказывается в каждом письме его, и в прошении к королю, и в стихах, где он вопрошает норвежских поэтов, «не на пользу ли народа дан им поэтический дар, — чтобы восторженные уста скальда истолковывали его горести, его радости и его

порывы?» Сказывается и в драме Каталины — заговорщика с социалистическим духом. Все это не только не убивает, но вдохновляет и бесконечно расширяет мировые темы Ибсена. Все тот же перед нами — Ибсен девяностых годов, ни минуты не теряющий связи с общественностью, с остро наточенным ножом для анализа, болюющий вопросами национальности, общественной дряблости, государственности. «Каждый художник, я думаю, должен быть публицистом в душе», — говорил Михайловский. И особенно свойственно это русскому художнику. Вечно проклятым для него вопросом был «утилитаризм», и не одному символизму пришлось ломать копыя об этот камень, неизменно попадающийся на всех путях.

Перед русским художником вновь стоит неотступно этот вопрос *пользы*. Поставлен он не нами, а русской общественностью, в ряды которой возвращаются постепенно художники всех лагерей. К вечной заботе художника о форме и содержании присоединяется новая забота о *долге*, о должном и не должном в искусстве. Вопрос этот — пробный камень для

художника современности; может быть, он одичал и стал отвлеченен до такой степени, что разобьется об этот камень. Этим он докажет только собственную случайность и слабость. Если же он действительно «призванный», а не самозванец, он твердо пойдет по этому пути к той вершине, на которой сами собой отпадают те проклятые вопросы, из-за которых идет борьба не на жизнь, а на смерть в наших долинах; там чудесным образом подают друг другу руки заклятые враги: красота и польза.

Новейшие исследователи говорят нам о том, что польза и красота совпадали в народном творчестве, что одна из ранних форм этого творчества — рабочая песня — была неразрывно, ритмически связана с производимой работой. Так связующим звеном между искусством и работой, красотой и пользой был ритм. В чем же этот путеводительный ритм нашей жизни? Творчество Ибсена говорит нам, поет, кричит, что ритм нашей жизни — долг. В сознании долга, великой ответственности и связи с народом и обществом, которое произвело его, художник находит силу

ритмически идти единственно необходимым путем. Это — самый опасный, самый узкий, но и самый прямой путь. Только этим путем идет истинный художник. На нем испытывается его подлинность, так же как опытность капитана испытывается в самых опасных проливах. Здесь только можно узнать, руководит ли художником *долг* — единственное проявление ритма души человеческой в наши безрадостные и трудные дни, и только этим различаются подлинное и поддельное, вечное и не вечное, святое и кощунственное.

Художники насчитываются десятками, и число их растет вместе с утончением и развитием культуры. Но истинных художников всегда мало, они считаются единицами. В переходные, ночные эпохи, как наша, может быть и вовсе нет их в мире, потому что ни у кого не хватает сил вести корабль ночным проливом — между Сциллой красивых, легких, пьяных струй, за которыми легко хмелеющую душу дразнит недостижимый призрак *прекрасного*, и Харибдой тяжелых, неподвижных и непроницаемых скал, за которыми покаянная душа страдальчески провидит недо-

стижимый призрак *должного*.

Знаменательно, что передовые художники в наши дни уже не удовлетворяются вопросами «как» и «что». Сожжены какие-то твердыни классицизма и романтизма, и за вопросами о форме и содержании — с тупой болью и последним отчаяньем — вырастает «проклятый» вопрос, посещающий людей в черные дни: «к чему?», «зачем?». Вопрос пьяницы в час тяжелого пробуждения:

*Что ты сделал, что ты сделал?
Исходя слезами,
О, подумай, что ты сделал
С юными годами!*

В России и для русских художников все дни были по преимуществу черные. И вопрос «зачем?» — особенно русский вопрос, над которым культурный художник может посмеяться. Но знает ли культурный художник, что здесь речь идет как будто уже не об одном искусстве, а еще и о жизни? Для того, чтобы вопрос перестал быть прозаическим, бледным, утренним вопросом, потребно чудо, вмешательство какого-то Демиурга, который истолчет в одном глубоком чане душу красивой ба-

бочки и тело полезного верблюда, чтобы явить миру новую свободную необходимость, сознание прекрасного долга. Чтобы слово стало плотью, художник — человеком.

Пока же слова — остаются словами, жизнь — жизнью, прекрасное — бесполезным, полезное — некрасивым. Художник, чтобы быть художником, убивает в себе человека, человек, чтобы жить, отказывается от искусства. Ясно одно: что так больше никто не хочет, что так не должно. Многие молчат об этом, замалчивая самих себя, и знаменательно, что прямую постановку вопроса о том, нужно или не нужно теперь искусство, мы находим у самых, казалось бы, отвлеченных и «декадентских» художников. Так, например, Зинаида Гиппиус в предисловии к своей единственной книге стихов, одной из оригинальнейших и замечательных в русской поэзии, мучается над вопросом о том, нужны или не нужны стихи: «Собрание, книга стихов *в данное время* есть самая бесцельная, ненужная вещь. Я не хочу этим сказать, что стихи не нужны. Напротив, я утверждаю, что стихи нужны, даже необходимы...» А че-

рез две страницы: «Я считаю мои стихи... очень обособленными, своеструнными... а потому для других не нужными». Да, тому, кто коснется этого вопроса, не избежать противоречий, самых наивных, самых «некультурных». Но это не значит, что вопрос только наивен, — он «сверхнаивен» и жесток, и свидетельствует о том, как мучится современная душа. И художнику, услышавшему голос долга, и человеку, пожелавшему стать художником, предстоит решить вопрос «зачем?», игнорировать который может или отвлеченный утонченник, безысходный декадент, или человек, для которого «все игра, усмешка на все, сомнения во всем — последняя мудрость мещанства», как недавно удивительно глубоко писал Мережковский[48].

Итак, только третий вопрос, под маской прозаической и будничной тенденции, открывает современному художнику радостный и свободный должный путь — среди бездн противоречий — на вершины искусства. Голос долга влечет к трагическому очищению. Может быть, на высотах будущей трагедии новая душа познает единство прекрасно-

го и должного, красоты и пользы, так, как некогда душа познала это единство в широтах древней народной песни. Может быть, потому волнует нас «театр будущего», что сквозь шум от падения и разрушения старого и современного театра мы слышим где-то, в ночных полях, неустающий рог заблудившегося героя.

Февраль 1908

О театре

Взаимоотношение драматурга, режиссера и актера в современном театре. — Драматург XIX века. Вражда его с актерами. Писатель и старый актер. — «Модный вопрос» — о режиссере. Противоречия и трепет «переходной эпохи». Ее порождение — новый актер. — Гибельный дух тоски в современном театре. Отсутствие ответственности, критериев и чувства долга. — Мнения о положении современного театра. Единственный выход из этого положения. — Пропасть между современным зрительным залом и сценой. Зрители близкого будущего. — Театр — плоть искусства. Будущий театр большого действия и сильных страстей. Несколько слов о «народном» театре и о «мелодраме».

1

Прежде всего я должен ограничить свою задачу. Тема моя — *русский драматический театр ближайшего будущего*. Пускаться в общие рассуждения о театре далекого прошлого и отдаленного будущего у меня нет охоты. Еще недавно бедная, русская литература обо-

гащается очень ценными вкладами в эту область. Правда, у нас еще нет истории театра, и даже история русского театра не доведена до конца. «История» П.О. Морозова кончается восшествием на престол императрицы Елисаветы Петровны, то есть совсем первобытными временами русского театра, история XIX века не написана, если не считать труда Божерянова, который, по-видимому, не выйдет полностью в свет, а монографии и «хроники» необычайно жалки и весьма недостоверны. Зато именно в последние годы русские писатели, хотя и не специалисты, заинтересовались театром, и мы имеем немало кратких и сжатых статей, освещающих вопросы теории и даже техники театра и ставящих их в связь с общими вопросами культуры. Правда, очень многие из этих писателей любят теорию более, чем практику, навязывают театру не совсем близкое ему дело, и немногие из них действительно любят и знают театр как таковой, его своеобразный быт, его ни на что не похожие обычаи. И тем не менее мы должны быть благодарны этим писателям: прошло очень немного времени — и театральные лю-

ди успели уже многому научиться от них, кое-что даже воспринять и воплотить, хотя бы неуверенно, частично, часто — неудачно.

В наши дни мне кажется своевременным отметить тот мало еще заметный поворот, который произошел в русском театральном деле за последние годы. Это — только еще начало и предвестие какого-то большого дела, которое должно совершиться; но все пути к этому делу уже намечены историей, и мне кажется, что я не ошибусь и не буду лжепророком в тех доводах и выводах, которые предлагаю вашему вниманию.

Я имею намерение анализировать те так называемые «основы», на которых покоится театр, и подвергнуть критике положение современного театра, который, как это всем известно, переживает далеко не праздничные дни, так как обманчивая прелесть «чеховщины» Художественного театра — лучшего театра наших дней, малоплодотворные искания театра Коммиссаржевской в течение полутора сезонов, полное одряхление императорских театров и бесконечная ветошь или нелепая беспочвенность провинциальных пред-

приятый — еще не составляют праздника. Но если извне это так, то внутренне это иначе, и анализирующий современное театральное дело может прийти к выводам гораздо более утешительным, чем посторонний наблюдатель. Ввиду этого мне кажется не лишним, исследуя грустный путь, по которому поплыл корабль русского театра, отметить то обстоятельство, что рука самой истории уже повернула рулевое колесо, и вдали бродит еле заметный, рассеянный свет маяка.

В задачу мою входит выяснение взаимоотношения автора, актеров, режиссера и публики, как оно есть и каким оно должно и может стать, лучше сказать, каким оно будет неизбежно, рано ли, поздно ли — это зависит от самих участников дела, от всех современников, в каком бы отношении к театру они ни стояли. Если современное состояние театра будет длиться еще — это будет лишь медленной агонией, «дурною бесконечностью» — длинным рядом компромиссов, на которые способны или безнадежно трезвенные, или безнадежно пьяные люди, то есть *полумертвые*. Ко всякой агонии, ко всякому медленно-

му умиранию легко привыкнуть, и потому не грех расшевелить лишний раз человека, который заснул в дороге и готов свалиться в яму привычки, — Итак, я обращаюсь к моей теме.

2

Рассматривая прежде всего отношение между театром и литературой, между писателем и подмостками, определяющиеся истари, я цитирую надменные слова лорда Байрона:

«Положение современного театра не таково, чтобы он давал удовлетворение честолюбию, а я, тем более, слишком хорошо знаю закулисные условия, чтобы сцена могла когда-либо соблазнить меня. И я не могу представить себе, чтобы человек с горячим характером мог отдать себя на суд театральной публике. Насмехающийся читатель, бранящийся критик и резкие отзывы в прессе — все это бедствия довольно отдаленные и не сразу обрушивающиеся на автора. Но шикарные понимающей или невежественной публики произведению, которое — хорошо ли оно или дурно — стоило автору большого ум-

ственного напряжения, — слишком осяза-
тельное и непосредственное страдание, уси-
ленное еще сомнениями в компетентности
зрителей и сознанием собственной неосто-
рожности в выборе их своими судьями».

Байрон, возразят мне, не был истинным
драматургом, и та самая трагедия «Марино
Фалиеро, дож Венеции», предисловие к кото-
рой я сейчас цитировал, истинно вдохновен-
ная равеннская трагедия, не имела на ан-
глийской сцене никакого успеха и была по-
ставлена вопреки желанию автора Но Бай-
рон — как бы символ всей романтической
гордости, заносчивости и высокомерия дра-
матических писателей XIX века. Знамена-
тельно, что словам Байрона, написанным в
1820 году, мы находила поразительно сопут-
ствующие, кровно родные, слова в устах не
менее великого писателя конца века. Генрих
Ибсен, идей которого мы до сих пор не можем
постигнуть до конца, гений, умевший выра-
жать высочайшие и самые низкие движения
своей души вплоть до полемического задора
исключительно в драматической форме, пи-
сатель, для которого сценическое изображе-

ние должно было быть, по-видимому, плотью и кровью его произведений, — чуждается театра, и в этом через все столетие протягивает лорду Байрону свою руку с тем высокомерием аристократизма, которое иногда пробуждалось в нем. По этой пренебрежительной и брезгливой руке нового демократического лорда мы видим перед собой Ибсена как живого, таким, как описывали его посетители и почитатели: «Недавно шел дождь, августовский вечер был сырой, серый, земля мокрая... Крыши хижин блестели от сырости, дорожка была в грязи... Вдруг мы увидели приземистого пожилого господина, который медленно, чинно, в глубокой задумчивости шел по дороге... Среди этой обстановки безукоризненность и изысканность костюма и всего облика Ибсена производили тем более сильное впечатление. Он напоминал жениха, нарядившегося, чтобы идти навстречу невесте... Черная бархатная визитка с орденской ленточкой в петлице, ослепительной белизны и свежести белье, галстук, завязанный изящным бантом, черная, плюшевого кастора, шляпа, размеренные движения, сдержанные

манеры и выражение лица — все это заставило меня вспомнить те его стихи, где говорится, что он боится толпы, не желает быть забрызганным ее грязью, но хочет дожидаться будущего в свадебном наряде, без единого пятнышка» (из воспоминаний Паульсена).

По отношению к практике театра Ибсен держался крайне независимо. И, однако, с 1851 года и почти до своего отъезда с родины, то есть более двенадцати лет, он стоял непосредственно близко к сцене, будучи режиссером сначала в Бергене, потом в Христиании, ставя и Шекспира и Гольберга, и Эленшлегера и Гейберга, и Бьернсона и, наконец, собственные пьесы. Казалось, он имел время поставить театр на большую высоту. Между тем, когда актеров спрашивали, научил ли их чему-нибудь Ибсен, они отвечали обыкновенно: «Он только смотрел на нас, но ничего не говорил». Актриса Вольф вспоминает его «робким человеком, который не возбуждал ни в ком охоты поговорить с ним откровенно, по душе. Он постоянно ходил, закутавшись в длинный плащ, и, когда кто-нибудь приближался к нему, совсем прятался в этот плащ, как улит-

ка в скорлупу». Он всегда был доволен игрою, а играли, по признаниям той же актрисы, посредственно. Был всегда усталым и любезным, особенно с дамами, которых всегда находил превосходными, без исключений. Случилось ему дать комической актрисе трагическую роль в собственной пьесе, и все протесты возбуждали в нем только упрямство и злость.

Это было в пятидесятых годах. А в 1891 году немецкий литератор Конрад записал следующий свой разговор с Ибсеном: Ибсен откровенно признался, что смотреть своего Штокмана его не тянет, что он ничего не имеет против пропусков в своей пьесе, лишь бы от того не было ущерба драматическому действию, что в театре он довольствуется настоящим сильным впечатлением. «Приходится брать людей театра, каковы они есть. Когда-нибудь да опомнятся». И неоднократно признавался Ибсен в том, что театральные представления для него тягостны, на репетициях не бывал, на спектакли ходил редко и только из любезности — с рыцарской вежливостью, не допуская и мысли о том, что пьеса

будет сыграна не так. «Не может быть, чтобы такие артисты играли плохо. Ведь они считаются здесь самыми лучшими», — сказал раз Ибсен мемуаристу. Но артистов этих он не видал в глаза.

Должно быть, не любил Ибсен актеров; может быть, он даже не переносил их. Говорят, он знал и помнил в совершенстве каждую черту своих героев, его оскорбило бы, если бы у Норы на сцене оказались не такие руки, какие он видел у нее — в мечте. Но не в этом лежит главная причина его театральной брезгливости. Прежде всего он всенародный воин, чьим орудием было пронзительное слово, как бич хлещущее жалких современников по гнойным стружьям; никто не имел силы выкрикнуть это слово так же громко, на весь мир, как кричал сам Ибсен; он кричал первый — и последний, другие умы и уста не вмещали его слов о будущем. Потому ему было все равно, кто повторит за ним живым, но замирающим эхом то, что начертано мертвыми, но огненными буквами в его книгах. По всей вероятности, дело обстоит так и до сих пор: Ибсен слышнее со страниц книги, чем со

сцены. И, наконец, перед Ибсеном расстилось мертвое, хоть все еще цветущее, болото старого театра.

3

Я думаю, что вражда литературы с театром, писателя с актером — имеет свои глубокие, реальные причины, которые, как тучи, собирались медленно и долго И наконец занавесили весь горизонт.

Писатель — обреченный; он поставлен в мире для того, чтобы обнажать свою душу перед теми, кто голоден духовно. Народ собирает по капле жизненные соки для того, чтобы произвести из среды своей всякого, даже не крупного писателя. И писатель становится добычей толпы; обнищавшие души молят, просят, требуют, берут у него обратно эти жизненные соки сторицею. Нет предела формам этих просьб и требований: девушка смотрит жалобным, широким взглядом и просит: «Спой мне песню, чтобы я, как в зеркале, увидела в ней себя, чтобы стала краше, чтобы милый полюбил меня»; обыватель говорит: «Расскажи мне про мое житье-бытье, чтобы стало мне до чрезвычайности жалостно, что-

бы заскорузлая душа моя изошла в благодатных слезах о самом себе, о моей неприглядной жизни, о моей некрасивой и старой жене и золотушных детях»; общественный деятель говорит: «Вдохнови меня на правое дело, не то останешься ты презренным тунеядцем и ни одна капля твоего пустого вдохновения не достанется обществу, которому ты обязан своим бытием»; и нищий кричит: «Вопи богатым, чтобы они отпирали сундуки и делились золотом с нами, не то мы придем жечь, грабить и бить их, и тебя первого распнем!» И многие другие просят и требуют у писателя того, что им нужно, как воздух и хлеб. И писатель *должен* давать им это, если он писатель, то есть обреченный. Может быть, писатель должен отдать им всю душу свою, и это касается, особенно, русского писателя. Может быть, оттого так рано умирают, гибнут, или, просто, изживают свое именно русские писатели, что нигде не жизненна литература так, как в России, и нигде слово не претворяется в жизнь, не становится хлебом или камнем так, как у нас. Потому-то русским писателям меньше, чем кому-нибудь, позволительно жа-

ловаться на судьбу; худо ли, хорошо ли, их слушают, а чтобы их услышали, наполовину зависит от них самих. Есть редкие случаи аристократического брюзжания, недовольства всем на свете, скуки, апатии, недоверия, но они тонут в ином. И есть громадная косность и пресыщенность, все более забирающая в свои лапы часть народа, но это далеко не весь народ, а лишь тысячная доля его. Об этом речь будет впереди.

Итак, писатель обречен выворачивать наизнанку душу свою, делиться своим заветным с толпой. Так было искони, так это есть и теперь, и так будет всегда, пока существуют писатели. Писатель, может быть, больше всего — человек, потому-то ему случается так особенно мучительно безвозвратно и горестно растрачивать свое человеческое «я», растворять его в массе других требовательных и неблагодарных «я».

Таков писатель. Если он ответственен, он таскает на спине своей слова бунта и утешения, страдания и радости, сказки и правду о земле и о небе — сколько ему под силу. Прошу помнить, что я только обобщаю и схема-

тизирую, и точно так же, лишь обобщая некоторые черты, буду говорить сейчас об актере.

Что такое старый традиционный тип актера? Какое бремя он носит на своих плечах? Да никакого. Был тяжелый камень под сердцем, было сознание великой ответственности за русскую сцену, были горячие речи и готовность пострадать, — но все это выветрилось, остались слова. Потому что старый театр остановился, перевел дух и умер, потому что потертый бархат и золотые кисти волнуют одним только воспоминанием, волнуют романтически, бездейственно, потому что романтическое биение в пьяную грудь, в которой дремали стихийные силы, превратилось в бутафорские удары по пустой пивной бочке. Кому угодно сожалеть, пусть жалеет, баюкая себя бесплодной печалью. Тем, кто смотрит в будущее, не жаль прошлого. Правда, мы были свидетелями великих уроков, но русская поговорка «Век живи, век учись» так же мещански плоска и отталкивающа, как многие русские поговорки. Бывает время, когда пора перестать быть пассивными учениками, иначе, по слову писания, «свяжут руки и поведут ту-

да, куда не хочешь».

Если писатель есть, по преимуществу, человек(а он должен быть таковым), то актер, такой, каким создала его традиция, по преимуществу — *лицедей*. Может быть, он чертовски талантлив, но это только усугубляет его лицедейство. Он таскает в себе всегда непочатый угол героизма, вздувается от героизма, ему некуда деваться от привычки к тому, что он на сцене — герой, любовник, злодей. Таким же он пребывает в жизни.

На сцене — он Макбет, Ромео, Ирод. Но в современной жизни им соответствуют далеко не столь благородные характеры. По слову Владимира Соловьева:

*...многое уж невозможно ныне:
Цари на небо больше не глядят,
И пастыри не слушают в пусты-
не,
Как Ангелы про Бога говорят.*

И потому совершенно было бы последовательно герою, любовнику и злодею превратиться в обыкновенного хулигана, и удивительно, если это не происходит. Это было бы только «исполнением всякой правды» — во-

дворением в жизни законов лицедейства.

Но в жизни иные законы, чем на сцене. И потому, когда героизм или злодейство переносятся в жизнь, то здесь они называются другими именами. Героизм Макбета в современной жизни — есть прежде всего необразование, полная остановка духовной жизни и, может быть, грубая сила, которая в лучшем случае бездейственна, потому что — корыстна и только телесна. Итак, может оказаться, к прискорбию, что талантливый Лир или Ромео в жизни ничем, кроме безграмотности, пьянства и буянства — не может проявиться. Мне скажут, что нам не должно быть никакого дела до закулисной стороны, раз талант налицо. Но все дело в том, что от этих потрясающих талантов не осталось ничего, кроме прекрасных воспоминаний, и на наших глазах оканчивает свое существование даже та плеяда великих итальянских трагиков, которая вдохновляла и нас, русских, а новые (вроде молодого Сальвини или Цаккони) — уже не велики. И это не случайный и, уже по тому одному, не грустный факт. В переходные эпохи не может быть великих талантов, переходные

эпохи значительны именно тем, что оскудевает стихия, но зато слышны звонкие удары человеческого молота. Это — человек, весь окровавленный, избитый, израненный — идет к своему возрождению лишь ему ведомым, страшным, трагическим путем.

Итак, последовательный старый лицедей, потерявший человеческий образ и заменивший его осанкой Макбета, есть грубый неуч. Лицедей, потерявший талант, есть уже просто «старая кляча, идущая ломать своего Шекспира» — без британского благородства великого Кина и без романтического восторга Дюма. Жалко, — но жизнь торопится и не ждет.

Что же делать с таким лицедеем писателю — обреченному, тому, кто находится ежедневно под угрозой народного гнева, под манием народного благословения, «жениху, вышедшему навстречу невесте» в сырой августовский вечер, под внешней маской брезгливого аристократизма? Пустое сердце старого лицедея враждебно всякой новизне. Актер, у которого не осталось за душой ничего, кроме биения здоровым кулаком в хриплую грудь,

готов превратить принца Гамлета в грустного красавчика, Эллиду — в уездную Клеопатру. И писатель брезгливо отворачивается, махнув рукой, оставив всякую надежду на подобающее сценическое воплощение его заветных дум. Человек, тот, кому дороже и выше всего звание человека, человек «по профессии», словом — писатель, — не может с открытой душой протянуть руку лицедею, тому, кто заведомо утратил свое человеческое достоинство, поселил в живой когда-то душе своей слабого гомункула, мертворожденный героизм. И всякое двоедушие, трусость, компромисс — только отодвигают желанную катастрофу, неизбежный и радостный час, когда писатель скажет окончательное «нет» фальшивым румянам, заклеит убийственным презрением мертвых искажителей живой мечты.

4

Кажется, мы переживаем эпоху, когда прямое или косвенное презрение писателей к сценическому воплощению своих произведений дошло до апогея. Больше всего подтверждение этим моим словам я нахожу в том

факте, что вопрос о *режиссере* стал насущным вопросом театра и даже модным у публики вопросом. Режиссер — это то незримое действующее лицо, которое отнимает у автора пьесу, потом указывает автору ближайший выход из-за кулис театра (такие выходы всюду имеются «на случай пожара») и, вслед за тем, истолковывает актерам пьесу по своему разумению, так что автор, явившийся на спектакль посмотреть свое произведение, зачастую не может от изумления произнести ни одного слова. Впрочем, искажение пьес уже входит, я думаю, в привычку, и авторы их даже не особенно изумляются. Я привел, разумеется, очень резкий пример театральной бесцеремонности. Но представим себе более обычное явление: современный драматург приходит в театр, по большей части не любя самого вещества театра, будучи совершенным невеждой в театральном деле, испуганно озираясь, как редкий посетитель цирка, при входе в незнакомую ему пряную атмосферу со смешанным запахом земли, конюшен, румян, декораций. Перед ним целая фаланга совершенно неизвестных ему актеров и

актрис, тайно презираемых им исстари, по вышеустановленной традиции, но зато уж вдвое презирающих его — чужого, кабинетного человека, чуждого всякой богеме, — презирающих явно, по свойству прямодушной актерской души, презирающих тоже *исстари* за то, что им хотелось бы всем сыграть Макбетов и Клеопатр, а в пьесе по нынешним временам редко попадается даже хоть одно отдаленное подобие Макбета и Клеопатры. И вот — автор растерян и фактически должен был бы ретироваться, не случись поблизости режиссера. Режиссер в наше время часто — человек передовой и начитанный, кроме того, очень сведущий в театральном деле. В скольких бы «беседах», «считках» и пр. ни участвовал современный автор, он будет в театре «последней спицей в колеснице», потому что здесь он — невежда, потому что он говорит с актерами на чуждом им, отвлеченном, книжном диалекте, потому что он не имел ни желания, ни умения обдумать собственную пьесу в технических подробностях, потому что он поневоле заскакивает вперед, говорит о том, что ему хотелось бы сделать, а не о том,

что он сделал, и тем окончательно сбивает с толку актеров, еще и еще раз восстанавливает их против себя, при этом, может быть, понимает все это, но оттого только окончательно теряется и запутывается.

А режиссер говорит с актерами на театральном языке. Ему вторит художник, который в последнее время точно так же подошел к театру вплотную; к чести своей — не только не погнушался театральной техникой, но полюбил ее и узнал. И вот произносят они им одним ведомые, таинственные слова о софитах, бережках, щитках и колосниках, и понимают друг друга все с одного слова, а автор сидит и ничего не понимает, как посторонний пассажир на большом корабле, всецело зависящий от власти капитана, когда корабль в плаванье, недоуменно рассматривающий сигнальные флаги и огни, празднично слушающий слова морской команды.

Всегда ли так было? Мы знаем обратное: древние трагики, средневековые драматурги, Шекспир, Мольер — сами ставили свои драмы. Возвышение режиссера произошло по причинам совершенно понятным, но вполне

отрицательным: во-первых, автор махнул рукой на театр, перестал ждать от него воплощения своих идей и разучился театральному делу; во-вторых, актер потерял живую душу, стал лживой героической куклой, которая переносима лишь тогда, когда ее держит на золотой цепи сведущий и трезвый человек. «Обновление началось в сердцах режиссеров, — говорит Аничков в своей статье о театре, — и вот выдвинулся режиссер более, чем хотел бы сам. Режиссерское возрождение само считает себя временным, театральным ученичеством, и в будущем, вместе с лучшими из современных режиссеров, надо ждать возрождения игры актера».

«Режиссер теперь самодержец театра, — говорит А. Белый. — Он возникает между актерами, зрителями и драматургом. Он разделяет их друг от друга. Так узурпирует он права автора, вмещиваясь в творчество. Поэтому должен он быть и мудрее драматурга: не только знать сокровенные переживания драматурга, но и окружить эти переживания должной оправой. В этой оправе подносит он автора зрительному залу. Одновременно бо-

роться с актером, исправлять постановкой ошибки автора и учить новой жизни зрительный зал — такова задача современного режиссера; и, конечно, задача эта невыполнимая. Тут режиссеру вменяется в обязанность быть мистагогом толп».

И, наконец, я цитирую третьего автора, который, по моему мнению, окончательно разоблачает вопрос о режиссерском деле. Разоблачает тем более, что это — мнение Мейерхольда, который сам — талантливый режиссер. В своей остроумной схеме Мейерхольд различает два метода режиссерского творчества: первый нежелателен, по его мнению, так как лишает творческой свободы не только актера, но и зрителя, заставляя первого во всем подчиняться режиссеру, а второго воспринимать все через режиссерское творчество; второй — это «театр прямой», то есть такое взаимоотношение, при котором автор, режиссер и актер располагаются по отношению к зрителю на одной прямой: автор передает свой замысел режиссеру, а актер, воспринимая этот замысел *через режиссера*, раскрывает *свободно* свою душу перед зрителем. Все

это так, но уже слишком ясно, что режиссер занимает здесь такое важное место лишь потому, что автор — невежда в актерском деле, а актер — в авторском. При этом, отвечая на мое возражение, Мейерхольд делает примечание: «А. Блок боится, что актеры такого театра „могут сжечь корабль пьесы“, но на мой взгляд „разноголосица“ и крушение мыслимы тогда только, когда „прямая“ будет превращаться в волнообразную. *Опасность устранима, если режиссер верно истолковал автора, верно передал его актеру, а последний верно понял режиссера*». Подумаешь, этого мало! Ведь все дело в том, что сплошь и рядом, будь режиссер семи пядей во лбу, он неверно толкует автора, тем более неверно передает его актеру и тем более актеры неверно понимают режиссера!

Итак, вопрос о режиссере — исключительно модный вопрос. Дело, правда, усложняется тем, что потребен театральный человек для постановки *старых* пьес, но и в этих случаях можно найти средство избежать присутствия все одного и того же лица, которое неизменно, по одному способу, наставляет актеров.

Против постоянного режиссера говорит еще одна неоспоримая психологическая истина: *привычка* поселяет дух разврата во всех областях жизни, и также — в жизни театральной. Вдохновителем чьим бы то ни было, а особенно вдохновителем актера, у которого капризная психология богемы, должен быть свежий, непривычный человек. Стоит к нему привыкнуть, и его обаяние разлетается прахом, и неизбежно становится режиссер каким-то духовным собутыльником труппы, а следовательно, тайным или явным врагом писателя — его идей, требований и мечтаний.

5

Перевелись таланты. Некому стало потрясать зрительный зал громами гениальной страсти, и погасла сама страсть, по уверениям по крайней мере Мориса Метерлинка. Понадобился ансамбль, и вот актеров стали подбирать по мерке и устанавливать, как кукол, при помощи режиссера. Но вместе с тем началось обновление среди самих актеров. Стоящие вдали от театра имеют право говорить, что театр падает и томится отсутствием талантов; мы же, стоящие близко, не имеем это-

го права; напротив, пристальное наблюдение открывает нам много надежд в будущем, и даже в ближайшем будущем.

Старый актер имел подобие героя, пока у него был талант. Бездарный герой мгновенно превратился в забулдыгу. Новый актер сбросил со своих плеч традицию дутого героизма, потому что ему стало не до того: перед ним еще в ученические годы открылись пропасти, противоречия и прозрения современной души. Человек истинно современный нам *не может* обойти эти противоречия; надо сидеть всю жизнь в своем кабинете, или служить в департаменте, или жить в понятиях XVII века, чтобы избежать их. И противоречия эти, будь они восприняты самым наивным образом, не могут не быть мучительны, ибо достигают сердца человека, касаются самых интимных сторон жизни, о которых не всякий поведаст другому, и тем самым заставляют человека не заботиться о маске, не дорожить своим только добром, но наблюдать во всем окружающем печать своего раскола. И вот новый актер — уже не масочный герой, а человек, страдающий с другими вме-

сте, человек эпохи «крушения индивидуализма». Он, в общем, не талантлив, потому что эпоха раскольническая, мучительная, переходная. Но он уже задумчив; его душа уже истончается и образывается; его уже терзают сомнения в себе и окружающем, а сомнение — это верное начало знания. Старый лицедей мог быть предерзостным во всем, но для него оставались незыблемыми подмостки и его собственное, раздутое героизмом «я». Новый актер может быть робок и неуверен в себе на подмостках, но у него есть уже тот таинственный пафос дерзости, который способен превратить нашу жизнь в сплошной и никогда не бывалый праздник. Этот пафос — страдание, вырастающее до неба и вновь возвращающееся к нам оттуда горящими лепестками роз; этот пафос — готовность всегда погибнуть лишь с тем, чтобы гибель была прекрасна; готовность к творческой гибели, которая озаряет внутренним светом лицо человека, дает ему сверхъестественные силы для одоления преград, освежает прохладным ветром старую, затхлую душу. За обломками старой разрушающейся психологии всегда скво-

зит свежая человеческая душа.

Итак, актер приобретает черты нового человека. Ему уже не чуждо страдание и сострадание, то, что снимает лживую маску с лица и открывает доступ к чужой душе. И, несомненно, это роднит его с писателем. Еще сильна старая ненависть лицедея и старое пренебрежение аристократа духа, но уже есть какая-то возможность протянуть друг другу руки и отдаться вместе одной работе.

6

Я старался описать подготовленное исторически и господствующее теперь отношение между автором, режиссером и актерами и для наглядности, разумеется, многое подчеркнул и преувеличил; на самом деле отношения эти не совсем таковы. Прежде всего драматический автор вовсе не носит на лице своем резко выраженной и пренебрежительной гримасы, просто ему нет больше никакого или почти никакого дела до постановки собственной пьесы: сбыл с рук — и делу конец. Режиссер, со своей стороны, вовсе не настаивает на своей исключительной автономии, он готов пустить автора за кулисы, может быть пото-

му, что не боится конкуренции, а может быть потому, что и ему не много дела до постановки произведения *по существу*. И, наконец, актеры тоже не питают ни особой ненависти, ни особой любви ни к сцене, ни к автору, ни к режиссеру, ни к пьесе. Они еще ужасно заняты собой, тревогами и страхами за свою несостоятельность. За театральными кулисами господствует скука и томление духа порою больше, чем даже в зрительном зале. Любовь и ненависть выродились и с роковой неизбежностью перешли в следующую стадию своего развития, имя которой — «наплевать». Картина очень неприглядная. Представим же теперь себе, обратно, самое лучшее, что может дать, при современном состоянии русского театра, сценическое представление, ну хоть в Петербурге. Конечно, мы представим себе при этом произведение не слишком утонченное, не спорное в сценическом отношении, с одной стороны, произведение не тенденциозное — с другой, произведение не будничное, но и не целиком фантастическое, — с третьей. Мы возьмем, конечно, высокую драму или высокую комедию, то есть

такое произведение, которое, оставаясь творением истинно художественным, должно при посредстве высокого смеха или глубокого страдания очищать душу воспринимающего. Пусть это не будет даже древняя «Гроза» Островского или «Женитьба» Гоголя. Предположим, что написана или переведена с чужого языка такая новая драма, которая бесспорно обладает действием и, следовательно, подлежит сценическому воплощению, в которой есть сильные порывы, занимательные и эффектные положения, возрастающий пафос, большая и умелая развязка. Предположим, что или режиссер, по редкости случая, воспринял авторский замысел с благоговейной тонкостью и чуткостью, или автор вдруг возлюбил театр, декорации, бутафорию, запах кулис, постиг все непонятные термины и с восторгом смышленного младенца сыплет ими направо и налево, причем попадает как раз в точку. Предположим, что актеры забыли интриги и так воспылали жаждой играть пьесу, что героиня охотно согласилась играть служанку в королевском дворце, а третьестепенному актеру без всяких споров и от чистого

сердца отдали роль скорбного принца; а художник создает тем временем очаровательные декорации, костюмы и позы. Словом, все идет как по маслу, и на спектакле, что называется, комар носа не подточит: героиня играет служанку с должной скромностью, и скорбный принц совершенно на месте. Автор простирает объятия режиссеру, режиссер — автору, все взаимно благодарят друг друга за выучку и за солидарность, и, при громе аплодисментов, шестьдесят восемь участников торжества выходят кланяться семнадцать с половиной раз. Это ли еще не самая большая, не самая чудодейственная скука? Скука — шестьдесят девятое действующее лицо, которое безмолвно стоит тут же, около размалеванной кулисы, самодовольно разглаживает ее своей мерзостной костлявой ладонью и даже не раскланивается с публикой, потому что слишком хорошо знает, что черед ее придет завтра утром — не позже, когда участники и зрители торжества проспят. Может быть — раньше утра, глубокой ночью, когда самый прозорливый участник торжества, с бледным лицом, готов «отойти в угол, наклониться,

точно собираясь плюнуть, и выстрелить себе в рот, еще пахнувший вином», как одно действующее лицо в «Призраках» Леонида Андреева. Дай господи, чтобы это была *только скука*, та здоровая скука, когда хочется плюнуть на все, что манило, нравилось, влекло. Но если заведется *тоска* и запоет вблизи, как шарманщик на дворе в последние осенние дни, тогда не легко сдобровать прозорливому человеку.

Та *действительно* великая, *действительно* мучительная, *действительно* *переходная эпоха*, в которую мы живем, лишает нас всех очарований, и на всех перекрестках подстерегает нас какая-то густая мгла, какое-то далекое багровое зарево событий, которых мы все страстно ждем, которых боимся, на которые надеемся. Кажется, ярче всех до сих пор трепет нашего рокового времени выразил тот же Леонид Андреев.

«Великолепный, чрезвычайно богатый зал. Статуи, картины старых и новых мастеров, мозаика, мрамор, тропические цветы... Из предосторожности горят не все огни, и освещен зал тускло; всю заднюю стену зани-

мают большие, почти до пола, окна, за которыми клубится ярко огненно-красное зарево пожаров. Когда в зале темнеет, на пол, от окон, ложатся широкие багровые полосы, и люди, стоящие у окон, бросают длинные черные тени. В том, как беспорядочно расставлена мебель, и в том, что хозяев трудно отличить от гостей, в движении танцующих, в забвении некоторых приличий чувствуется страх и ожидание. Музыка, помещающаяся на хорах, то начинает играть громко и бравурно, то беспорядочно замолкает; и одна какая-нибудь труба нелепо долбит свою ноту и сразу испуганно обрывается — точно охнув.

Движения собравшихся суетливы. Быстро образуются группы и так же быстро распадаются, потому что все ищут нового и успокоительного; почти никто не сидит. Часто с осторожностью подходят к окнам и заглядывают на улицу, иногда безуспешно пытаются задержать прозрачные гардины.

И во все время картины где-то недалеко бухает набатный колокол голодными призывными звуками; и кажется после каждого особенно сильного удара, что ярче стало зарево и

беспокойнее движения гостей. Удары колокола то учащаются, и тогда в них чувствуется надежда, радость, почти торжество, то становятся медленными, тяжелыми, печальными, точно устали и руки и сердце старого Звонаря.

Так же непрерывно слышится хриплый рог *Смерти*. То далекий, то до ужаса близкий, он минутами заглушает все остальные живые и мертвые голоса; и тогда как бы сами гаснут многие огни, и все замирает в неподвижности, и по полу ложатся длинные черные тени от ярко багровеющих окон» («Царь Голод», начало четвертой картины).

Да, мы накануне «великого бунта». Мы — накануне событий, и то, что не удалось один, другой и третий раз — удастся в четвертый. Закрывать на это глаза — это ведь только «переход к очередным делам». Сколько бы мы ни танцевали, движения наши, хотя бы маленькие, почти неприметные, выдадут нас. И «мебель беспорядочно расставлена», да и «хозяев трудно отличить от гостей», да и «некоторые приличия мы забыли» — действительно забыли. Те, кто доволен настоящим, пусть успо-

коится: ведь это очень мало еще заметно, и приличий забыто еще не так много, так что можно еще не трудиться выгонять из своего салона людей, забывших эти *маленькие* приличия.

Итак, мы живем в переходное время, надеюсь, это ясно всем? На перекрестках подстерегает нас тоска, но, если вам угодно, наймите хорошего извозчика и поезжайте смело, она пока не догонит вас, и даже вы с вашими дамами окатите ее грязью с резиновых шин. И она, как голодная шавка, подожмет хвост, если вы плеснете в нее золотым шампанским. Только вот не станет ли вам скучно по другим каким-либо причинам? Ну, например, разонравятся вам ваши дамы, или шампанское, или дрожки? Дай Бог. Не все же веселиться, пора и поскучать — не пора ли? Не пора ли? Остаться одному, как шест на снежном поле, растратить душу, закручиниться и не знать, куда пойти, — стать «нищим духом». «Надо же человеку, чтобы было, куда пойти», — говорил Достоевский. Должно быть надо. И вот, вероятно, единственная дорога для человека, который остался один, потерял

душу, обнищал: дорога к делу. А для того, кто изведаль сладость, а потом и горечь старых дум и старых дел, остается живым только одно *новое дело*.

Для этого нового дела есть богатая почва во всех областях русской жизни, русской общест­венности, русского искусства. Такая благодарная почва, как ни в одной стране. И, так как сегодняшняя тема моя — драматический театр ближайшего будущего, — то я и буду говорить о новом деле, которое представляется мне реальным и воплотимым в этой области русского искусства.

7

Каждый день мы видим своими глазами, слышим своими ушами многообразные примеры умственного и нравственного упадка. Мы читаем у критиков журнальных и газетных бесконечные жалобы на полную несогласованность современных явлений в любой области. Более слабые пищат жалобно, как мухи, попавшие в паутину, более сильные клеймят презрением современников и указывают на лучшее будущее, более отчаянные каются публично, как бы становясь на колени

среди площади, каются в том, что и они сами заражены противоречиями, которым нет исхода, что они не знают, чему сказать «да», а чему «нет», что это и вообще невозможно при современной неразберихе, что они *потеряли критерии добра и зла*.

Есть во всем этом чрезмерная радость, соленая морская волна такой широкой радости, в которой легко захлебнуться пылающему сердцу. Кто-то строгий отпустил наконец рабов своих, но отпустил не с миром, а злобно, швырнув их в глубокий омут, бросив вслед им золотые цепи: «Освобождайтесь, как сами знаете». И вот — мы в омуте, мы захлебнулись в Душной волне, и, кажется, под нами нет дна. Но мы захлебнулись еще и небывалым восторгом освобождения, ибо все, что осталось от прежнего рабства, как бы сосредоточено в этих страшных вблизи, но безобидных издали, водах омута. Стоит доплыть до берега — мы выйдем, и почувствуем под собой землю, и увидим, что вода, которая сковывала члены, — нестрашная, обыкновенная заводь речная — «лесная топь». Если мы сильны, мы доплывем, если слабы, — утонем. Но

рядом со мною, борющимся и надеющимся на свою силу, — я вижу ясно — есть *другой*. Я вижу ясно, что он силен, и надеюсь на него так же ярко, как он надеется на меня. Мы пышем друг на друга полымем взаимной надежды. А вот там — еще многие — и они доплывут. Могут — значит должны. Но все мы еще рассеяны и не сошлись на желанном берегу, оттого каждый из нас плывет и борется со стихией *по-своему*. Борется не на жизнь, а на смерть, но издали можно подумать, что это — веселое плаванье, точно морская прогулка беклиновских кентавров, речное веселье красивых наяд.

Да, среди нас нет согласия. Не только между отдельными людьми, но и в каждой отдельной душе выросли преграды, которые нужно рушить во имя цельности и единства; преграды разбивают наши силы, и часто — слишком часто — мы говорим человеку: «Люблю тебя», уже точа нож на него за спиною. Мы говорим: «Презираю тебя», ничего в этот миг не желая так сильно, как броситься к нему и заключить его в братские объятия. Мы говорим женщине: «Ты — весь мир для ме-

ня», — и вот уже она опостылела нам, и мы страстно жаждем, чтобы весь мир просиял для нас вдали от нее, чтобы ее тяжелая тень ушла из этого мира. Я знаю, и знаю не один, всю эстетическую ценность этих двойственных переживаний. И в них есть свой восторг, ибо ничто в этом мире не избавлено от душевной, грозовой дымки восторга, и во все может влюбиться душа. Но эстетика — не жизнь, и если первая венчает изменника, уничтожающего любимое, то вторая беспощадно карает его и бьет бичом Судьбы, лишает его силы, связывает ему руки и «ведет его туда, куда он не хочет», — дальше от берега, в глубь речного затона.

И, может быть, вся наша борьба есть *борьба за цельность жизни, против двойственности эстетики*. Это — как бы новое «разрушение эстетики». И в этой борьбе терзает нас новое, быть может самое глубокое, противоречие: *мука о красоте*. Ведь жизнь — красота. Как бы, «разрушая» эстетику, сокрушая двойственность, не убить и красоту — жизнь, цельность, силу, могущество. Вихрь чувств, мыслей, движений вдохновения, страсти, бес-

силия, отчаянья: где добро и где зло? Чему сказать свое прямое «да»? Кому крикнуть свое честное «нет»?

Но я должен вернуться к теме. — Критики были бы правы в своих безысходных жалобах на современное растление и праздное брожение общественных и личных сил, если бы снега, застилающие наши дороги, не дышали нам в лицо весной. Пока лежит снег, мы не знаем, куда идти, где приклонить голову. И вот мы свидетели давно не слыханного: передовые умы сравнивались по отношению к некоторым вопросам с умами, не могущими отдать себе отчета в самых простых явлениях. Передовые умы не могут сказать прямого «да» или «нет», противоречия и двойственность заразили всех поголовно. Мы говорим обо всем так вяло и так бледно — но почему? Потому что в корне всех проблем, развернувшихся перед нами, лежит одна какая-то гигантская предпосылка, имя которой — *сомнение*. Нас приглашают к гносеологическому обоснованию наших суждений. Я не думаю, чтобы это было воистину хлебом для нас. Теория познания может оказаться самым тяж-

ким камнем для того, в ком заражены сердце, кровь и воля — заражены горестными восторгами современности.

Мы страшно много говорим *о театре*, вмещиваемся во все подробности, закулисные вопросы становятся модными, слово «стилизация» — достоянием распивочных листков; публика готова слушать самые конкретные и самые отвлеченные речи о театре прошедшего, настоящего и будущего. Но чем больше мы говорим об этом, чем глубже зарываемся в подробности истории и техники, тем неумолимей восстает перед нами основной вопрос. Речами этого вопроса не заглушить. И вот я хотел бы встретить человека, который от чистого сердца, глядя мне прямо в глаза, ответит мне: *нужен или не нужен театр?* Я знаю, многие сочтут этот вопрос праздным, грубым, утилитарным. Я не отрицаю страшной опасности утилитарной постановки вопросов об искусстве, но, как мне уже приходилось писать, считаю эти вопросы глубоко современными и насущными. Такого вопроса «конем не объедешь»; если формула «искусство для искусства» пуста, как свищ, а формула «искус-

ство для жизни» — плотна и противна, как сытное кушанье, — то лучше останемся без всяких формул, но не будем игнорировать того камня, на котором суждено всем нам споткнуться.

8

Итак, нужен или не нужен театр? Так же, как я знаю, что внешним образом все или почти все ответят мне: «Нужен», так же я знаю, что все скроют от меня свое самое тайное, самое глубокое сомнение. Ибо — где же *критерий*? Посмотрите на петербургские или московские театры — все без исключения.

«Театр не вышел из своего угнетенного состояния. О нем много пишут и говорят, на него тратят много денег, но, как культурная сила, он остается величиной ничтожной. *Театр остается местом развлечения*. Это развлечение бывает иногда красиво, изящно, не без идейного оттенка, чаще грубо, вульгарно, низменно; *но уже одно отношение к театру как к развлечению губит его*. Драматурги знают „свою публику“, публика привыкла к „своим драматургам“, и вечера, миллионы вечеров в тысячах дорогих и простеньких театров

мира представляют из себя такое же убивание времени, как винт».

Это — цитата из замечательной статьи Лучначарского — о социалистическом театре. Примечательно, что эти слова как бы повторение смысла слов Лессинга, который говорит в «Гамбургской драматургии»: «Хорошо известно, как серьезно относились греки и римляне к своему театру, особенно же греки и особенно к трагедии. Напротив того, как равнодушно и холодно относится к театру наш народ! Откуда же это равнодушие, если оно не объясняется тем фактом, что греческий театр наполнял зрителей такими сильными и необычайными ощущениями, что они едва могли дожидаться того момента, когда снова и снова будут испытывать их; мы же получаем от нашей сцены столь слабые впечатления, что редко считаем их стоящими затраченных денег и времени. Мы почти все и почти всегда идем в театр из любопытства, из моды, от скуки, из желания быть в обществе, из желания на людей поглядеть и себя показать; лишь немногие и очень редко идут в театр под влиянием других побуждений».

Итак, мы видим чрезвычайное совпадение мнений великого критика театра XVIII столетия — и критика начала нашего века... Если мы вслушаемся еще в слова Рихарда Вагнера, сказанные им в годы революции прошлого века, и поверим ему, то совершенно отчаемся в реальной ценности какого бы то ни было театра в наши дни, ибо «добросовестный художник, — говорит Вагнер, — должен признать с первого взгляда, что христианство не было искусством и не могло никоим образом дать жизнь истинному живому искусству». «Истинная сущность искусства, которое в настоящее время заполняет весь цивилизованный мир, — индустрия, его моральная цель — нажива, его эстетический предлог — развлечения для скучающих. Из сердца нашего современного общества, из его кровеносного центра, спекуляции на широкую ногу, берет наше искусство свои питательные соки, оно заимствует бездушную грацию у безжизненных остатков рыцарской средневековой условности и благоволит спускаться с видом христианской благотворительности, которая не брезгует даже лептой бедняка, до самых

глубин пролетариата и, нервируя, деморализуя, лишая человеческого облика, всюду, где разливается яд его соков.

Оно поселяется по преимуществу в театре так же, как и искусство греков — в апогее своего развития; и оно имеет право занимать театр, так как является выражением общественной жизни нашей эпохи. Наше *современное театральное искусство* воплощает собой доминирующий дух нашей общественной жизни... оно как бы являет собою расцвет нашей цивилизации, подобно тому как греческая трагедия характеризовала апогей греческого интеллекта. *Но этот расцвет есть лишь расцвет гнилого общественного строя, пустого, бездушного и противоестественного*».

Сопоставим теперь эти мнения с мнениями о театре современников. Здесь представляет большой интерес недавно вышедшая «Книга о новом театре» (изд. «Шиповника»). И, конечно, прежде всего — это не книга, а величайший показатель нашей умственной разъединенности. Многие авторы говорят на совершенно незнакомых друг другу языках.

Тем интереснее: это как будто ряд ответов на анкету о театре. Сколько мне известно, не все приглашенные к участию в этой книге дали свои статьи, но мы можем восстановить их мнения по другим источникам.

Подробный обзор этих мнений не входит в мою задачу. Моя цель скорее — указать, в чем солидарны авторы ответов. И вот эта печальная солидарность:

1) Авторы говорят вдохновенно только о театре отдаленного прошлого и отдаленного будущего, как бы махнув рукой на ближайшее. Как только они пытаются дать точный рецепт или практический совет, голоса их срываются, мнения обесцениваются. Вот почему всего более зажигают нас мысли о театре — Луначарского (автора выше цитированной статьи) и Вяч. Иванова (изложившего свои взгляды в ряде статей, как, например, «Предчувствия и предвестия» («Золотое руно», № 4 за 1906 г.) и др., помещенных не в этой книге). Оба эти писателя как раз придают мало значения современности, пламенно пророчат о будущем, один — о расцвете великого театра в будущем социалистическом

строе, другой — о расцвете всенародного театра в будущую «органическую эпоху», — и оба говорят на разных языках.

2) Отозвались на анкету о театре критики и поэты. Присяжные драматурги блистательно отсутствуют. Даже те, кто говорит о театре, часто не любит самого театра как такового, его кулис, его запаха, его праздничной жизни, той тяжелой радости преодоления материала, которая нигде не дает себя знать так сильно, как в театральном искусстве.

Подведем итоги. Говорят о прошедшем и о будущем театра; современный театр или коснеет в неподвижности, или предается исканиям, имеющим мало почвы под ногами. Что же, значит, суждено ему оставаться таким и впредь? Почва или обратилась в трясины, или совсем ушла из-под ног. Критериев нет, определенного «да» и «нет» сказать никто не может. Значит — смерть? Значит — не нужно театра?

9

Мы говорили об авторе, об актерах, о режиссере. Мы не сказали только об одном — о театральной публице, которая составляет

незыблемую основу театра. С ней теперь или считаются рабски, или совсем не считаются. Но не так же ли поступает и она? Принимает рабски одно и безраздельно глумится над другим.

Вопрос о современной театральной публике и есть, по моему мнению, тот магический ключ, которым отпирается заколдованный ларчик. И отпирается просто.

Я говорил о том эффекте, который может дать лучшее театральное представление в наши дни: «внешний» успех, может быть, будет, но чем ярче этот внешний успех, тем больше данных к тому, чтобы проснулась и запела тонким голосом роковая тоска. Даром потраченный труд всегда дает себя знать, и вот, когда публика остается внутренне равнодушной после любого театрального представления, будь то Ибсен или Шпажинский, Метерлинк или Шекспир, с неумолимой логикой возникает вопрос о ненужности всякого театра.

Я внимательно наблюдаю эту публику. Известно, какая разительная разница существует между верхами и партером. В партере всё

больше говорят о сытных обедах, о родственниках и о политике, а наверху всё больше о Каутском и о студенческих делах. Об одном только не говорят нигде — это об идущей на сцене пьесе. Помню, Далматов играл «Короля Лира»; мне посчастливилось быть на представлении, быть может единственным, когда он играл с неподражаемым трагическим подъемом. Публика похлопывала из вежливости. Играет Дузэ — в антрактах скучно, а под конец все верхи бегут к рампе и, наступая друг другу на ноги, отхлопывают руки: во имя кого? Конечно, во имя знаменитой Элеоноры Дузэ, той, которая посетила Петербург, но только не во имя великой любовницы — Маргариты Готье. Идет в театре Коммиссаржевской «Строитель Сольнес» Ибсена, быть может величайшая из ибсеновских драм, — драма, в которой таинственный трепет диалога, одному гению доступный, заставляет забывать все окружающее, — в театре скучно и серо, но под конец опять верхи бегут к рампе, за которой стоит для них не Гильда, а В. Ф. Коммиссаржевская, популярная среди молодежи.

Так обстоит дело с Шекспиром, Дузэ, Ибсе-

ном. Спустимся ниже. Идет «Пеллеас и Мелисанда» Метерлинка. Мейерхольд тушит все огни (прием, к которому я отнесусь совершенно отрицательно, так же как совершенно отрицаю всю постановку этой «трагедии» Метерлинка). Публика в полном мраке — чихает, кашляет, сморкается, начинают приходить в голову горбуновские анекдоты. Словом, не нравится, и «настроения» не выходит, но хлопают, говорят: «стилизация». Идет в Александринке «Вторая молодость» Невежина — пьеса тошнотворно старая, и играют ее до жалости дряхлые актеры, которым давно пора на «покой». Кашляют и хлопают. Говорят: «Савина». Идут у Красова «Черные вороны» — публика почуяла свое: на сцене страшно серо и средне, актеры — не актеры, а «светлые личности», слова — не слова драмы, а слова обличительного фельетона. Публика вдохновилась скукой и благодарит за каждый монолог — аплодисментами среди действия. Итак, г. Протопопов — величайший драматург современности? Он нужен нам, как хлеб? Ведь он находчивый писатель, он сумел подмигнуть обывателю — либерализмом старой

скуки, такой уютной и мещанской скуки, от которой на душе сладостно и трогательно. Безобидно, не страшно, ничего не хочется — только хочется того, чего «зуб неймет», как говорит старый привратник у Шекспира в ту страшную ночь, когда тан кавдорский зарезал короля Дункана.

Итак — «Черные вороны» Протопопова? Но в таком случае пусть закроются все театры мира, пусть заколотят свежим тесом все входы и выходы и пусть ласкает только весенний ветер жалостно шелестящую траву, которой поросли паперти этих храмов когда-то высокого искусства. Должно изгнать из храма торгующих, тех, кто пришел сюда «для забавы и смеха». Но ведь «Некто в сером», который сделался предметом беззубых газетных пародий, чье имя произносят уста любого интеллигентного забулдыги, — никто, как он, стоя неподвижно в матовом столбе бледного света, бросил в зал со сцены тяжелые, роковые и страшные слова: «Смотрите и слушайте вы, пришедшие сюда для забавы и смеха, вы — *обреченные смерти*».

Может быть, этих последних слов никто не

расслышал? Или если расслышал, то отчего же никто не закричал, не запротестовал, никто не заплакал, никто не убежал из театра?

Мне случилось смотреть представление «Жизни Человека» со сцены. Благодаря полной темноте можно было ходить по сцене, почти рядом с действующими лицами, смотреть на публику и слышать вблизи потрясающие и навсегда памятные мне слова пролога. Вся сцена до глубины была затянута сукном, как бы видно было торжественное и строгое лицо самого театра. Тут еще по-новому я понял всю важность и всю глубину театрального действия. В час представления — театр как будто корабль в трудном плаванье. Сосредоточены лица. Все говорят шепотом, ходят крадучись. В машинном отделении неподвижно, словно насторожившись, торчат бесчисленные рычаги, которыми регулируются свет и тьма. В открытый люк из-под сцены слышен какой-то отдаленный, чуть заметный рокот — это из театрального зала. Когда опускается занавес, этот рокот становится явственным и грозным, как голос прилива. И, кажется, медленно содрогается все здание театра, точно тело

большого корабля, в борта которого хлещут волны.

Но когда возвращаешься в зрительный зал, очарование падает, и видишь перед собой даже не толпу, которая, так или иначе, значительна, а просто людей, не имеющих друг с другом ровно ничего общего. И ясно становится тогда, что с *этой* публикой ровно *ничего не поделаешь*, что ее интересуют только собственные дела и делишки, что она будет через час спать — поголовно и страшно одинаково, будь на сцене Шекспир или Протопопов, Дузэ или провинциальная любительница.

Есть забавная картинка, изображающая французскую публику на представлении «Эрнани» V. Hugo (1830 г.). На сцене распростерта мертвая донна Соль, а в партере — энтузиаст вцепился в бороду почитателя классической поэзии. Если бы такие сцены происходили в действительности, — кажется, все-таки было бы отраднее. Если бы верхи, например, подрались с партером, если бы публика, возмущенная пьесой или постановкой, хороша она или плоха, была способна закидать актеров гни-

лыми яблоками. Но этого не бывает и явно не может быть. Не может быть даже того, чтобы публика перестала ходить в театр, единодушно бойкотировала театр или пьесу. Всегда ходит публика во все театры, всегда почти одобряет, редко и робко свистит и шикает, а потом — очень скоро *привыкает* ко всему, не возмущается уже тем, что возмутило ее недавно. Значит, возмущение было мозговое, исходило не из глубины души, а явилось плодом досужих комнатных фантазий.

Все, что я говорю, слишком известно. Но я не считаю лишним еще и еще раз повторить, что *интеллигентная театральная публика наших дней* состоит почти целиком из «обреченных смерти», что мы, художники, никогда не примем ее суда над своими истинно живыми вдохновениями и над своим трудом; для нас она — *quantite negligeable*[49], и ее дело самой устраниться от нашего оскорбительного к ней пренебрежения, от того, что мы на глазах ее, непосвященной, устраиваем ряд опытов, которым приличествовало бы оставаться в пределах «студии», если бы мы не пренебрегли до такой степени современным зритель-

ным залом. Мы предупреждаем эту публику, что она, развлекая себя, занимается, в сущности, бессознательным *меценатством*, поддерживая в большинстве случаев безжизненные коммерческие предприятия, в каковые обратились наши театры. Мы предупреждаем ее, что она отныне уже не гарантирована ни от каких *сценических провокаций*, ибо мы, не получая *никакого* ответа, ни положительного, ни отрицательного, из зрительного зала, вправе делать всевозможные опыты и *действительно не знать*, что живое и что мертвое в наших исканиях. Мы вправе пользоваться *только своими критериями* красоты и уродства, добра и зла, потому что нам *не позволяют* услышать ярого возмущения или благосклонного голоса тех, кому театр действительно дорог и необходим, кто единственно способен «увенчать красоту и низвергнуть безобразие».

Тот, кому нужны развлечения, и только развлечения, — пусть уйдет из театра куда ему угодно — в кафешантан и оперетку. Я думаю, что простой гражданский долг обязывает не смешивать эти два совершенно различ-

ных ремесла. Я думаю, что сознание гражданского долга растет и в наши дни. Английская публика в последние годы, например, доказала с достойной всякого уважения, поистине европейской отчетливостью, что театр ей больше не нужен, и вот театры пали сами собой, превратились в арену для общественной забавы и смеха. Россия колеблется между двумя крайностями, ее театр как бы готов уже упасть до вкусов интеллигентной толпы, но непосредственное чувство истории говорит нам, что мы предпочтем другое устремление русского театра: к пышному расцвету высокой драмы с большими страстями, с чрезвычайным действием, с глубоким потоком идей. Это случится только тогда, когда театральную интеллигенцию, которой не нужно театра, сменит новая, молодая интеллигенция со свежим восприятием, с бодрым духом, с новыми вопросами, с категорическим и строгим «да» и «нет».

10

Более, чем какой бы то ни было род искусства, *театр* изобличает кощунственную бесплотность формулы «искусство для искус-

ства». Ибо театр — это сама плоть искусства, та высокая область, в которой «слово становится плотью». Вот почему почти все, без различия направлений, сходятся на том, что высшее проявление творчества есть творчество драматическое. В этой-то области подвергаются испытанию, и уже близко время, когда не выдержат испытания и рассыплутся, как лепестки чахлых комнатных цветов, утверждения нашей критики о «смерти событий», бессильные утверждения людей, захмелевших от крепкого вина противоречий и от фальшивых крыльев, которыми награждает этих людей их легкая бесплотность. Именно в театре искусству надлежит столкнуться с самой жизнью, которая неизменно певуча, богата, разнообразна. Чем больше говорят о «смерти событий», чем длительнее роковая и всеобщая «забастовка» против плоти, которая характеризует наши дни, чем смертельнее роковая усталость, подлая измученность некоторых групп современного общества, — тем звонче поют ручьи, тем шумнее гудят весны, тем слышнее в ночных полях, быстро освобождающихся от зимнего снега, далекий,

беспокойный рог заблудившегося героя. Быть может, как в былые дни, герой, шествующий в крылатом шлеме, с мечом на плече, вступив на подмостки театра, встретит только жалких и нереальных ведьм, этих «пузырей земли», по слову Шекспира, бесплотных, несуществующих, «мнимых, как воздух». Пусть разнесет их весенний ветер и пусть не внушат они нового убийства и вероломства новому гламисскому тану.

Мы говорим о близости театра больших страстей и потрясающих событий. Но едва герой этого театра вступит на подмостки, современная театральная публика покинет зал: ей уже не забавно и не смешно, ей неприятно громко; она устала, ей нужна мещанская жалобная жизнь на сцене или характеры, хотя бы самые утонченные, но все-таки удивительно смахивающие на ее собственный: безвольные, слабые люди, влекомые маленьким роком, обреченные маленькой смерти, терзающиеся от маленькой любви, ну хоть — призрачные персонажи Мориса Метерлинка, писателя, отметившего своим литературным талантом целую большую эпоху, но, как мне ка-

жется, органически враждебного театру, посягнувшего *кощунственно* на ту область, которая ему недоступна; на те высоты, где холодно и страшно, он хочет идти в автомобильной куртке. На снежных пиках он хочет выстроить театр «мира и красоты без слез», «un theatre de paix et de beaute sans larmes». Но лавина, которая погребла под собою даже Ирэн и Рубека, расплющит его картонный домик, разнесет в щепы его уютную буржуазную постройку.

Вы говорите мне: не вы ли сами создали тепловатую атмосферу в театре? Ваши драматурги снизошли в наши будни, променяли снежные горы на наши мирные долины, разучились будить в нас высокие чувства, охладели к театральному действию и углубились в безысходную психологию; ваши актеры потеряли темпераменты и голоса, стали бездарными граммафонами, утратили чувство сцены. И вот — мы перестали нуждаться в вашем театре и ничего, кроме развлечения, от него не требуем.

Я отвечаю: в ваших словах есть правда. Особенно заслуживает внимания ваш упрек

драматургам. Об актерам я еще поспорю: для меня вопрос — не лучше ли актеру хоть на некоторое время превратиться в жалкий граммофон, чем кощунственно превращать *всякое литературное* произведение в актерское достояние — кроить *либретто* из трагедий Шекспира, как делали это даже величайшие трагики недавнего прошлого? Заметьте, что чем гениальнее актер, тем меньше он (а вслед за ним и мы) обращает внимания на произведение, которое он играет, и высшим моментом *театрального* напряжения сплошь и рядом оказывается *безмолвная* сцена, которой автор не предвидел даже в ремарке (пример — Дузэ в «Даме с камелиями»).

Но если есть правда в ваших словах о драматурге и актере, то еще большая правда в том утверждении, что вы не вынесете того *большого действия*, которого мы страстно хотим и, смею думать, или достигнем, или погибнем. Ибо для усталых и пресыщенных людей, требующих или сверхобыденного, или сверхутонченного, поставивших перед собою заранее ширмы общественных, классовых и государственных условий, не под силу весен-

ний ветер новой красоты и новой морали. Если современная публика скучает и пожимается на представлениях драм Ибсена, который, по собственному признанию, говорил лишь о том, что *не* должно, отрицал и разрушал, — то с каким же смятением эта публика покинет театральный зал, как только раздадутся слова *утверждения* — твердые слова *о красоте долга*, о новых путях жизни?

На современной сцене и за кулисами во дворилась мещанская жизнь. Это оттого, что мы работаем в пустоте, оттого, что мы сами — инициаторы, исполнители и судьи. Из зрительного зала никогда не пахнёт на сцену свежим воздухом благословения или проклятия. И вот — маленькие события кажутся нам большими, как всегда, когда живешь в одиночестве: Морис Метерлинк стал нам казаться трагиком, г. Гофмансталь — воскресителем античной трагедии, г. Ведекинд — проповедником новой морали. Страшно и радостно подумать, как переоценится все это, как только мы получим ответ от новой интеллигенции, которая наполнит зрительный зал.

Я хотел бы говорить много о тех небес-

плодных семенах, которые уже брошены в землю, уже шевелятся там, о слабо зеленеющих ростках, которые с упорством и неуклонностью природы потянулись к воздуху и свету. Я хотел бы написать целую книгу о вестниках близкой бури, которая рождается в грозной тишине, о скованной дремотою большой думе всех деятелей театра. Пока мы склонны принять за глубину пронзительный крик мечущихся в воздухе ласточек, но есть уже иная глубина, тихое, грозное раздумье. Самое сердце театра дрожит, как перед подвигом.

Я не решаюсь говорить много о «народном театре» только потому, что с этим именем связано уже слишком много разочарований, сентиментальности, много всякого старья. Потому же я с большим страхом употребляю термин «мелодрама». И, однако, в том пути, который прошел *русский народный театр* менее чем за сорок лет своего существования, я вижу реальнейшее предвестие театра ближайшего будущего, а в развитии *мелодрамы*, которая теперь на устах у людей самых противоположных лагерей, — первый шаг на-

встречу новому театру действия и страстей. Я только резюмирую кратко:

История народного театра показала с непреложностью по меньшей мере следующее:

1) Рабочие и крестьяне действительно нуждаются в театре и, при всей случайности постановки этого дела у нас, доказали, что они требуют от театра *не только* развлечения, а чего-то более высокого, я полагаю — высокого искусства, как это явствует, например, из эффекта постановки «Грозы» Островского или «Женитьбы» Гоголя.

2) Свежие зрители народных театров чуждаются всяких тенденций, как это явствует, например, из протеста германских рабочих на партийтаге социал-демократической рабочей партии в Бреславле «против стремления социалистических беллетристов кормить их изображением их утомления, нужды, унижения и т. п. Рабочие заявили, что далеко предпочитают старого Шиллера» (цитирую по статье Луначарского в той же книге «О новом театре»). Я полагаю, что именно через романтическую драму, в которой есть и мелодраматич-

ческий элемент, пролегает путь к новым и вместительным драматическим формам. Мелодрама именно потому возбуждает наш интерес, что формы ее вместительны, что в ее фантастической и деятельной атмосфере могут ближайшим образом возникнуть подлинные черты искомого героизма, те большие деятельные характеры, которых по узости кругозора и по комнатной слепоте своей не может найти современная европейская и отчасти русская драматургия в окружающей действительности. Ройтесь на кладбищах, ставьте на ноги мертвецов, все равно они упадут, как беспомощные куклы, едва забелеет рассвет, едва вы отнимете от них свои старательные руки, заслышав близкий рог живого героя.

3) Жизненно нуждаясь в театральном искусстве и не принимая тенденций, навязываемых посторонними искусству соображениями, народные массы, как это показал опыт, предъявляют совершенно особые требования к театру. Менее всего говорит им закулисная сторона дела, более всего — содержание представления. Второстепенно для них не только

имя автора, но и качество актерской игры. Они могут довольствоваться хорошей, ясной читкой. Актер связан для них неразрывно с тем действующим лицом, которое он изображает. Совершенно не навязывая никому дела народного театра и совершенно не возвеличивая бледность современных актеров, я только считаю долгом своим отметить, что, даже при наших условиях, для многих деятелей современного театра есть только один *реальный выход: народный театр.*

Считаю необходимым сейчас же оговориться: полагая, что именно театр с новым зрительным залом, театр большого действия и сильных страстей способен в ближайшем будущем занять *первое* место, я вовсе не отодвигаю всего разнообразия современных театральных *исканий.* Пусть будут они только перенесены в область «студии», «интимных театров» и т. д., которым должно быть предоставлено самое широкое развитие, потому что, разводя широкие и пышные сады, нельзя не иметь теплицы, где укрепляются слабые ростки и подготавливаются семена будущего. Само время покажет, что должно быть выне-

сено из этой теплицы на свет Божий, что зачахнет в ней, что — жизнеспособно, что мертворожденно.

Живое отношение зрителей народного театра сокрушит равнодушие автора; новые требования этих зрителей, требования *по существу*, независимо от имени и легенды, которая густо заплетает всякое имя, — победят писательское высокомерие и гордость. Живой и строгий зрительный зал даст критерий, хотя бы на первых порах требующий постоянной проверки. Эта публика, и никакая другая, даст актерам почувствовать реальность и жизненность их дела, даст им настоящие крылья; она потребует от актеров того, что они *в силах* дать ей *сейчас*, не заслонится от них сплошной стеной мелкого равнодушия и душевного холода. Только почуяв почву, готовую для того, чтобы напоить и взрастить семена, мы отдадим ей свои силы, свою душу, свой подлинный пафос. Мы будем с теми, кто не обманет, и дай Бог нам скорее почувствовать всем сердцем, что «кто не с нами, тот против нас». Зрительный зал театра должен быть воплощением самой Судьбы, которая

беспощадно бьет тонким и язвительным бичом за каждый фальшивый шаг и зато уж — благословляет и щедро одаряет за каждый живой и смелый поступок. Лишь тогда, когда за наши рампы перестанет глядеть тысячью очей пресыщенная, самомнительная, развлекающаяся толпа, лишь тогда мы почувствуем *ответственность*, получим возможность руководиться сознанием *долга*. И тогда только, на *реальной* только почве, возродится высокий театр с новым репертуаром и новыми актерскими дарованиями.

Уже в самом понятии «*народный театр*» содержится указание на переходность эпохи. Понятие предполагает наличность «народа», который ни в чем не согласен с «интеллигенцией», оторван от нее, не может подойти к ней так же, как и она никогда не соблаговолит «снизойти» до него. Мы знаем, что даже в наши дни понятие это наполовину устарело, что кадры «интеллигенции» неустанно пополняются все новыми силами, которые не сегодня-завтра возвысят свой голос, предъявят новые требования, запоют новые песни. Те из нас, кто ждет от них нового, свежего и

сильного, должны быть во всякую минуту готовы к торжественной встрече. Те, кто боится их, ненавидит их, оберегает семьи, сундуки с добром и милые родственные отношения, пусть будут готовы хоть погибнуть, ибо «неизменен и размерен событий трепет роковой». И вот «народный» театр наших дней имеет уже все данные для того, чтобы быть наполненным не только «темным» народом, но светлыми и сознательными силами этой непочатой стихии.

История русского народного театра, несомненно вступающего в новую творческую фазу своего развития, сохранила нам прекрасный миф, который, как платоновский ἀνάμνησις[50], отныне предстоит нашим очам. Это относится к тем *незапамятным* временам истории, когда «темная» публика внимала шумно и весело благородным речам старой морали с подмостков утлой сцены, которая помещалась в садах «обществ народных развлечений». То была благородная забава, а над Россией плыла тихонько и веяла самая ранняя, самая сладостная весна. И под бледно-синим северным небом, на серых подмост-

ках, на фоне дешевых декораций и красной вечерней зари, среди голых сучьев тополей с едва разбухающими почками — в чудесный восторг и драгоценное умиление приводила весь народ красавица актриса, мещанка с пылающими черными глазами, когда лебедью выплывала она на сцену и рассказывала незабвенные сны Катерины о лампадках, о светлом солнечном столбе в соборном куполе, о запахе кипариса, о тройках, о Волге: «Уж не снятся мне, Варя, как прежде, райские деревья да горы; а точно меня кто-то обнимает так горячо-горячо и ведет меня куда-то, и я иду за ним, иду... Сделается мне так душно, так душно дома, что бежала бы. И такая мысль придет на меня, что, кабы моя воля, каталась бы я теперь по Волге, на лодке, с песнями, либо на тройке на хорошей, обнявшись...»

Наши сны близки к действительности. Слова наши готовы воплотиться. И весна наша — поздняя весна, и на небе уж грозовые тучи. Слова героини великой символической драмы Островского сбываются, ибо идет на нас Гроза, плывет дыхание сжигающей страсти и стало нам душно и страшно. Не сего-

дня-завтра постучится в двери наших театров уже не эта пресыщенная толпа современной интеллигенции, а новая, живая, требовательная, дерзкая. Будем готовы встретить эту юность. Она разрешит наши противоречия, она снимет груз с усталых плеч, окрылит или погубит. И мы вовеки не забудем пророческих слов великого строителя Сольнеса, проникнутых вещим, грозным трепетом: *Юность — это возмездие.*

Февраль-март 1908

Письма о поэзии

1. «Холодные слова»

Перечитывая томы стихов Минского, сто раз задаешь себе вопрос: почему вот это, другое и десятое стихотворение, часто совершенное по форме, часто созданное под законным влиянием каких-то давно милых, с детства родных песен, всегда очень умное, оставляет холодным? И сто раз не можешь ответить на этот самый коренной и естественный вопрос. Потому ли, что Минский — философ? Но разве философия всегда мешает поэзии? — Потому ли, что стихи Минского созданы в очень «прозаические» годы? Но ведь стихи его захватывают несколько эпох, в них отразилось безвременье не только восьмидесятых и девяностых годов, но и годы русской революции, а душа поэта прошла как будто путь еще длинней и радостней — от «гражданских песен» до «песен любви», от Надсона до В. л. Соловьева. — Не потому ли, что Минский — поэт мало лирический? Но ведь и горький яд

холодных раздумий может волновать, а сверх того, у Минского есть прекрасные лирические стихотворения. В чем же разгадка того странного факта, что прекрасные стихи поэта, нам современного, не радуют нас, и мы принуждены, отдав им дань холодного уважения, идти к другим?

Мне приходится остановиться на единственной догадке, которую я считаю близкой к истине: на *неполной искренности* поэта. Я думаю, мы более уже не вправе сомневаться в том, что великие произведения искусства выбираются историей лишь из числа произведений «*исповеднического*» характера. Только то, что было исповедью писателя, только то создание, в котором он *сжег себя дотла*, — для того ли, чтобы родиться для новых созданий, или для того, чтобы умереть, — только оно может стать великим. Если эта сожженная душа, преподносимая на блюде, в виде прекрасного творения искусства, пресыщенной и надменной толпе — Иродиаде, — если эта душа огромна, — она волнует не одно поколение, не один народ и не одно столетие. Если она и не велика, то, рано ли, поздно ли, она

должна взволновать по крайней мере своих современников, даже не искусством, даже не новизною, а только *искренностью самопожертвования*.

Почему имеют преходящее значение стихи Сергея Маковского, Рафаловича? Разве они не искусны? Нет, просто они не откровенны, их авторы не жертвовали своею душой. А почему мы можем годы и годы питаться неуклюжим творчеством Достоевского, почему нас волнует далеко стоящая от искусства «Жизнь Человека» Андреева или такие строгие, по-видимому «закованные в латы», стихи Валерия Брюсова? Потому что «здесь человек сторел», потому что это — *исповедь души*. Всякую *правду*, исповедь, будь она бедна, недолговечна, невсемирна, — правды Глеба Успенского, Надсона, Гаршина и еще меньшие — мы примем с распростертыми объятиями, *рано или поздно* отдадим им все должное. Правда никогда не забывается, она *существенно* нужна, и при самых дурных обстоятельствах будет оценен десятком-другим людей писатель, стоящий даже не более «ломаного гроша». Напротив, все, что пахнет ложью или хо-

тя бы только неискренностью, что сказано не совсем от души, что отдает «холодными словами», — мы отвергаем. И опять-таки такое неподкупное и величавое приятие или отвержение характеризует особенно *русского* читателя. Никогда этот читатель, плохо понимающий искусство, не знающий азбучных истин эстетики, не даст себя в обман «словесности»; он холодно и просто не примет «пшибышевщины» и не возрастит в своем саду чахлой и пестрой клумбы современных французских цветов.

Стихи Минского не лживы, автор страстно хотел «правды». Он хотел быть искренним, хотел «сказаться душой»; но, странно, ему удалось это не до конца, и вот эта его, невольная по-видимому, неискренность заставляет нас целые страницы перелистывать с равнодушным любопытством, немногие — «отмечать розовым ногтем», и над десятью, не более, из всех четырех томов — задуматься, остановиться и улыбнуться грустно.

Как и полагалось в те времена, Минский начал с гражданских мотивов; эти страницы первого тома интересны, может быть, более,

чем последние страницы четвертого тома, на которых поэт решил почему-то «умереть при жизни», «закруглил» книгу и перестал писать...

*Румянцем чахоточным слабо го-
ря,
Вечерняя медленно гаснет заря,
Болезненно гаснет — и не угаса-
ет...
На землю струится безжизнен-
ный свет,
Все краски подернуты дымкой
молочной.
Светло. Не бросают предметы
теней.
Нет блеска в цветах...*

Это — «белая ночь» тех времен. Петербургская фантастическая белая ночь Достоевского... разве такова она? Но это — *аллегория*: хорошая аллегория для своего времени. В такие ночи родились песни Минского, «зачатые в черные дни».

*В тех песнях скорблю не о горе
большом, —
О горе сермяжном земли неогляд-
ной:*

*Страданий народных, как моря
ковшом,
Нельзя исчерпать нашей песней
нарядной.*

Достойный современник Надсона и муза
его:

*...добрая, бледная,
С ласковой скорбью на тонких
устах,
Светит, лучится любовь всепо-
бедная
В девственно скромных глазах...*

Некрасовским стихом без некрасовской
мощи отвечает поэт на ее «кроткую речь»:

*Полно шептать мне слова беспо-
лезные,
Нам без вражды невозможно лю-
бить,
Как невозможно оковы железные
Нежной слезою разбить.*

Она водит его в «жилища грязные труда и
нищеты» и велит «почитать их как храмы». Он сравнивает свою судьбу с судьбою пахаря, трудящегося «над нивою сердец», он слезно плачет о «таинственном народе», который ка-

жется ему «Танталом», а Россия — «библейскою вдовой». Он привычно бичует толпу, которая съезжается слушать модного «тенора», Отелло.

*Вот приближается он к спящей
Дездемоне:
Ужасен взор его, в лице кровинки
нет...*

Полно, так ли? Лицо венецианского мавра — черно-коричневое, где же различить, что в нем нет «красной кровинки»?..

*Рукоплескания и крики раздалась,
И, чайками в грозу, платки в руках
взвились...*

Да, красиво: «чайками в грозу». Но разве так? Не для «красного ли словца» эти «чайки в грозу»? И не чувствуется ли во всем этом какая-то холодная торжественность, напыщенность романтических видений, которые скрывают от самого поэта искреннее его души? Ведь если бы он не видел так много аллегорических снов, не вспоминал о «сфинксах», о «библейской вдове», о «медлительной няне» пред лицом своей родины, — он увидал бы,

может быть, совсем иное. Да полно, истинная ли это родина, кровно ли связан с нею поэт?

*Увы, дрожащий лист осины
Сильнее прикреплен к родной зем-
ле, чем я;
Я — лист, оторванный грозой.
И я ль один?*

Да, это очень ценное признание:

*Вас всех, товарищи-друзья,
Сорвало бурю одною.
Кто скажет: почему?
Мы ль не громили ложь,
Мы ль жертв не жаждали?..*

Да, они «громили ложь», «жаждали жертв» и «шумели в столицах».

*Нам сжал впервые грудь не жен-
ских ласк восторг,
Не сладкий трепет страсти но-
вой,
И первую слезу из детских глаз ис-
торг
Не взгляд красавицы суровой.
И что же? Где плоды всех подви-
гов?
Кого Наш пламень грел, кому он*

светит?

Нет нас честней и нет злосчастней никого.

Но почему? О, кто ответит?

Ответит *Россия*... если *соблаговолит* ответить. Ведь за «сермяжным горем», торжественными неурожаями и соболезнающей интеллигенцией скрывается еще лукавая улыбка, говорящая: «мы — крестьяне, а вы — господа, мы у себя в деревне, а вы у себя в городе». Улыбка эта не сойдет с лица русской земли, а, пожалуй, расплывется еще на целую плутовскую харю, когда образованный писатель воскликнет с горькою укоризной:

Прощай, прощай, страна невыплаканных слез!

Прощай, о сфинкс! Прощай, отчизна!..

Гораздо уместнее этот пафос в городских описаниях, когда поэт говорит о празднике перед статуей Свободы или о казни молодой девушки:

*Когда готов был вспыхнуть залп
огней,*

*Она ждала, молясь, чтоб вместе
с ней
Скончалась ночь и отлетела
тьма.*

Впрочем, едва ли может «вспыхнуть залп огней». Не говорится также «лозунги», «губящий», и много в языке Минского уловимо и неуловимо нерусских выражений, еще больше чужой бутафории и отвлеченной схематичности, которая заставляет нас видеть в его «сермяжном горе» — «холодные слова», его — писать безвкусную и трескучую рабочую Марсельезу.

Что же дальше? Дальше мы вправе требовать горестных признаний, покаяния, исповеди. Ведь произошло непоправимое, если верить истории души, рассказанной в «гражданских песнях». Мы знаем, что значит урезывание своих надежд, прощание с родиной, и жестоко требуем, чтобы «душа сказалась», хотя бы изошла кровью... И что же? Нас встречает тот же холод. Так легко национальное заменить международным, русскую сермягу — пролетарским солнцем, землю — неземным мистицизмом?

*И вдруг упал мой взор
На музу новую. Бледна, как привиденье,
Недвижная, она стояла...*

Новая муза сказала поэту:

*Во всем увидишь ложь, что ты
считал добром,
И неизбежное — в порочном и преступном?
Не опьянят тебя ни гордые слова,
Ни битвы грозный шум, ни нежный плач свирели,
В бесцельной суете искать ты будешь цели,
И рваться к небесам, и жаждать божества.
Продлятся дни твои в томленьи одиноком,
И будет песнь твоя досуг твой отравлять,
Но я ей силу дам печалью уязвлять
Сердца, застывшие в безверии глубококом.
И шопот истины, как бы он ни был слаб,
В ней будет слышаться сквозь*

крики отрицанья...

О, если бы хоть здесь поэт оставил отвлеченный пафос, ему дано было бы, может быть, «уязвлять печалью сердца»! Но нет, он точно возгордился; точно и не произошло ничего; и недоверие становится каким-то злым и жестоким, чем дальше углубляешься в «молитвы новые», в «песни любви», чем лучше встречаешь стихи (а стихи действительно становятся все лучше, все *легче*).

Не уязвляется сердце печалью, не отзывается больше на лучшие стихи и даже злобится как-то: что же, было что-нибудь или *ничего не было!* Были народ и родина или нет? И душа торопится отвечать: *нет*. Чем дальше, тем больше торжествует *схема*, отвлеченность, книжность.

Портрет

Я долго знал ее, но разгадать не мог.

*Каким-то раздвоением чудесным
Томилась в ней душа. Ее поставил
бог*

*На рубеже меж пошлым и небес-
ным.*

*Прибавить луч один к изменчи-
вым чертам —
И Винчи мог бы с них писать лицо
Мадонны;
Один убавить луч — за нею по пя-
там
Развратник уличный помчится,
ободренный (?)...*

и т. д.

Как хорошо, как точно! Что же это — дей-
ствительно — «портрет», человек или дека-
дентская муза, созданная по рецепту, так что
даже «лучи в ее изменчивых чертах» разве-
шены на аптекарских весах? Не верю, не ве-
рю ни одному слову, не верю аптекарскому
равновесию созданий божьих — людей и сти-
хов, не вижу ни одной черты осязаемой, жи-
вой, искренней. Вначале был самообман —
«родина», «народ», теперь подкралась *ложь*,
мертвечина, симметрия. Как могу я поверить
в то, что так страшно *симметрично*, в «бого-
фильство» и «богофобство» Волынского, в
«верхнюю и нижнюю бездну» Мережковско-
го, в «два пути добра» Минского!

Чем ниже я падаю в бездну поро-

*ка,
Тем ярче твой образ в душе у ме-
ня.*

*Святая без стыда, вакханка без
страстей.*

*Смеются лишь боги, скорбят
лишь рабы.*

И так — весь мир, в точных и установленных рамках. Губителен яд этой правильности; тот, кто испробовал его, знает, как раздражающе действует он на живую жизнь.

Настоящий поэт не может помириться с этой ядовитой симметрией, и исповедь души прорывается в лучших стихах Минского. Эти лучшие стихи полны глубокой и успокоенной грусти, полной разочарованности в земном и тоски по неземному:

*Забудется герой, истлеет мавзо-
лей
И вместе в общий прах сольются.
И мудрость, и любовь, и знанья, и
права.
Как с аспидной доски ненужные
слова,*

Рукой неведомой сотрутся...
Лишь то, что мы теперь счита-
ем праздным сном, —
Тоска неясная о чем-то незем-
ном,
Куда-то смутные стремленья,
Вражда к тому, что есть, пред-
чувствий робкий свет
И жажда жгучая святынь, кото-
рых нет, —
Одно лишь это чуждо тленья...
И потому не тот бессмертен на
земле,
Кто превзошел других в борьбе
или во зле,
Кто славы хрупкие скрижали
Наполнил повестью, бесцельною,
как сон,
Пред кем толпы людей — такой
же прах, как он, —
Благоговели иль дрожали.
Но всех бессмертней тот, кому
сквозь прах земли
Какой-то новый мир мерещился
вдали —
Несуществующий и вечный,
Кто цели неземной так жаждал
и страдал,

*Кто силой жажды сам мираж себе создал
Среди пустыни бесконечной.*

Это можно сказать еще точнее, короче и более по-русски, но это сказано искренно, и этому неземному лозунгу изверившегося в земное человека можно поверить. Больше того, прочтя эти строки, перестаешь ожесточаться, потому что поэт перестал кутаться в бутафорский плащ, не обзывает больше солнца пролетарским «стягом», не разделяет всех путей на «два пути добра», но просто грустит. И потому это стихотворение Минского и немногие ему подобные могут быть поставлены наряду с лучшими стихами его современников — Фофанова, Мережковского, Гиппиус: ведь «жажда святынь, которых нет», — лозунг целой большой эпохи...

2. «Пламенный круг»

В современной литературе я не знаю ничего более цельного, чем творчество Сологуба. Вместе с тем, развиваясь по верховной и прихотливой воле художника, оно совершенно чуждается каких бы то ни было схем, какой бы то ни было симметрии. Ни тех, ни другой нет и признака как в поэзии, так и в прозе Сологуба. Роман «Мелкий бес», ставший произведением классическим, прочитанный всей образованной Россией, написан в высшей степени «свободно» и несимметрично.

Несмотря на то, что Сологуб давно уже стал художником совершенным и, может быть, не имеющим себе равного в современности, — он получил широкую известность лишь с того времени, как «Мелкий бес» появился в печати отдельным изданием (на днях вышло уже третье издание романа). Правда, это первое произведение, о котором можно сказать с уверенностью, что автор его — законный преемник Гоголя, что он — последний сатирик дореволюционной России; но если «Мелкий бес» готов сделаться до-

стоянием народным, то и рассказы Сологуба должны быть оценены по справедливости в близком будущем. В самом деле, такие книги, как «Жало смерти» и особенно «Истлевающие личины» и «Книга разлук», — книги, совершенно еще не разгаданные критикой и вносящие существенно новое в сокровищницу русской литературы.

Менее всего известны публике и критике стихи Сологуба. Может быть, они так и останутся достоянием немногих, но истинных почитателей, разделяя судьбу поэзии Тютчева и Баратынского. Почему? Кажется, на этот вопрос еще нельзя ответить с уверенностью. Во всяком случае, одною из важных причин этого явления надо считать *отсутствие* в поэзии Сологуба какой бы то ни было *пряности и мишуры*, от которой едва ли избавлен хоть один современный поэт. Простота, строгость, совершенство форм и какая-то одна трудно уловимая черта легкого, шутливого и печального отношения к миру роднит Сологуба-поэта с Пушкиным. Нелегко продолжать это сравнение, чувствуя Сологуба и сологубовское глубоко близким и современным себе;

но, может быть, я не ошибусь, если скажу еще, что Сологубу, как Пушкину, свойственно порою шутить и забавляться формами и что он имеет на это право потому же, почему Пушкин мог шутливо рифмовать розу с морозом.

В последней, восьмой, книге стихов своих, озаглавленной «Пламенный круг», Сологуб достиг вершины простоты и строгости. Вспоминая «Тени», «Третью и четвертую книгу стихов» и даже благоуханные переводы Верлэна, вышедшие прошлой зимой, мы должны сознаться все-таки, что подобного совершенства в стихах Сологуб еще не достигал. В «Пламенном круге» собраны стихи за очень большой промежуток времени (многое было напечатано еще в «Новом пути» и «Вопросах жизни»); но только теперь все эти цветы, связанные в один тяжелый и свежий осенний сноп, приобрели то благоухание, которое они отчасти теряли на будничных страницах журналов и альманахов.

Мы — «плененные звери» — давно забыли, «что в зверинце зловонно и скверно». Надо медленно жить жизнью скучной и нелепой.

Вещанья звезд не спасут от черной гибели.
Нет пути к стране «вотще обетованной», и в
долгом ожиданье чуда не забыть горечь дол-
гих мук. И скучен тяжелый стук «измученно-
го безлепицей» сердца. И

*...всё проходит, гаснут страсти,
Скучна веселость, наконец,
Седин серебряный венец
Носить иль снять не в нашей вла-
сти...*

Так вот какова жизнь — говорит поэт. Но
почему же все равно,

*Умереть или жить,
Расцвести ль, зазвенеть ли,
Завязать ли жемчужную нить,
Разорвать ли лазурные петли,
Всё равно — умереть или жить?*

Это — тайна поэта, «странного миру», «все-
гда для всех чужого», которому ведомо очаро-
вание без красоты. Действительная тайна,
ключ от которой схоронен от всех нас в душе
поэта: оттого он и может так «легко и просто
открывать свою душу», он знает, что душа его
останется все равно недоступной для всех

нас. Те, кто относится к поэзии корыстно, пройдут мимо, как проходили. Зато другие, немногие, зная, что понять душу поэта до конца никому еще не дано, любят всматриваться со стороны в ночную тьму, где проходит она.

*В село из леса она пришла, —
Она стучала, она звала.
Ее страшила ночная тьма,
Но не пускали ее в дома.
И долго, долго брела она,
И темной ночью была одна,
И не пускали ее в дома,
И угрожала ночная тьма.
Когда ж, ликуя, заря взошла,
Она упала, — и умерла.*

Вот мы и смотрим со стороны, мы, любящие поэзию, но так же не умеющие проникнуть в чужие души, как те, кто не любит ее, — какими никем не пройденными путями ходит поэт; как проходит перед нами его «легкая, как сон», и «всемирному томленью подобная» жизнь. Ему сказать мы ничего не можем, кроме благодарности, да и то пугливой благодарности, потому что те утешения, кото-

рые он дает нам, необычны и несоизмеримы ни с чем, к чему мы привыкли. Да ведь он и не хочет утешать нас. Иногда думаешь, что тот человек, который писал так много лет эти стихи все об одном, который все узнал из своего долгого, таинственного и одинокого опыта, который ничем, кроме постоянного «злого бытия», не обязан ни людям, ни миру, — что этот человек мог бы стать учителем людей, мог бы действительно «утешить». Но он не хочет, и мера его презрения недоступна для нас, и путь в его пещеру нам заказан.

*Ход к пещере никем не идеи,
И не то ль защита от меча!
Вход в пещеру чуть виден,
И предо мною горит свеча.
В моей пещере тесно и сыро,
И нечем ее согреть
Далекий от земного мира,
Я должен здесь умереть.*

Ведь мудрец давно сказал миру свое простое слово: «Приди ко Мне, люби Меня». В этом не было ни требованья, ни просьбы, но за этим стояла сама мудрость, настолько же от века близкая мудрецу, насколько далекая

и чужая миру. А мир давно ответил молчанием и давно признался в своем неверии. И опять мудрец, все тот же, «рожденный не в первый раз и уже не первый завершая круг внешних преобразений», говорит миру свое простое слово: «Приди ко Мне, люби Меня». И мир молчит, как молчал всегда, не верит, как всегда. И, как бывало, мудрец, не услышав ответа, закрывает глаза; и мир, не принявший его, проходит перед ним в сонном видении, им созданном, проходит с первого райского дня и до последнего дня, утомительного, ненужного, чреватого прошедшим и будущим.

Все равно, умереть или жить, потому что — все во сне. Мудрец сам свивает свои сны, для того чтобы они прошли перед ним, и потешили его смеженные взоры, и уплыли — легкие и не тревожащие, — чтобы им на смену пришли новые сны. Иногда бывают и тревожные видения, и как не быть им среди стольких других! И проплывает мимо Елисавета — далеким видением

*Елисавета, Елисавета,
Приди ко мне!*

*Я умираю, Елисавета,
Я весь в огне.
Но нет ответа, мне нет ответа
На страстный зов.
В стране далекой Елисавета,
В стране отцов.*

Но и Она уплывает, и вновь посещают бес-
тревожные, долгие сны.

*Ты не бойся, что темно.
Слушай, я тебе открою, —
Всё невинно, всё смешно,
Всё божественной игрою
Рождено и суждено.*

*Вспомни, как тебя блаженно
Забавляли в жизни сны.
Всё иное — неизменно.
Нет спасенья, нет вины,
Всё легко и всё забвенно...*

Новая «земля обетованная». Поверить,
пойти к ней, значит — отречься от «Харрана,
где дожил до долгих седин, и от Ура, где дет-
ские годы текли». Нет. Как поверить? — Ни-
кто не верит. И мудрец опять мечтательно за-
крывает глаза, не требуя, не унижаясь, только
из века в век, изо дня в день повторяя: «При-

ди ко мне. Люби меня». Монотонно, как капля воды, долбящая камень, прекрасно, как сама природа. И мы спрашиваем из века в век, изо дня в день, не здесь ли чудо, которое, говорят, всегда рядом с нами. Но и мы не получаем ответа и, верно, не получим его. Мудрецу снится мир, мы видим его сны. Другие и этих снов не видят. Так давно, так всегда.

Есть в книге Сологуба стихотворение, которое может стать «классическим», как роман «Мелкий бес». Это стихотворение — «Нюренбергский палач». Классические произведения — это те, которые входят в хрестоматии и которые люди должны долгое время перечитывать, если они хотят, чтобы их не сочли необразованными. Правда, перечитывать такие произведения бывает иногда немного страшно: если взять сейчас в руки «Фауста», или «Онегина», или «Мертвые души», станет не по себе: древние воспоминания посещают. Может быть, поколения, следующие за нами, испытают то же, перечитывая «Нюренбергского палача».

3. «Сети» Кузмина

В то время как вскипает кругом общественное море, как собираются люди для обсуждения самых последних, всегда острых и тревожных событий, услышишь иногда песню захожего певца и заслушаешься.

Таковы стихи Кузмина в наше время. Он — чужой нашему каждому дню, но поет он так нежно и призывно, что голос его никогда не оскорбит, редко оставит равнодушным и часто напомнит душе о ее прекрасном прошлом и прекрасном будущем, забываемом среди волнений наших железных и каменных будней. Так мелькнет иногда и предстанет в славе красоты своей — на улице, среди белого дня, — лицо красавицы. Теперь много красивых лиц, кажется почему-то больше, чем было, — не потому ли, что как-то короче и мятежней стали жизни и дни людей, и каждый и каждая тайно стремятся предстать в мгновенной славе своей красоты; чем короче радость, тем напряженней и пламенней она; и каждое лицо торопится явить жар души, боясь, что скоро придет разлука с «милою жиз-

нью». Чем больше лиц, являющихся под маской красоты пустую, бесплодную, только похотливую душу, тем ярче среди них лица, навеки памятные, мгновенно заставляющие умолкнуть и удивиться, те редкие лица, которые сняты, промелькнув лишь однажды. Так, среди разрастающегося племени наглых и пустых стихотворцев, оглашающих барабанной дробью своих стихов, прокатываются порою томные волны нежных песен Кузмина и заставляют сердце биться радостью неожиданной и непорочной.

Недаром, читая стихи Кузмина, я вспоминаю городские улицы, их напряженное и тревожное ожидание.

Стихи Кузмина так привычно слушать на литературных вечерах, в литературных гостиных, среди равнодушной толпы или среди пестрой смеси лиц писателей, художников, поэтов, музыкантов, актеров. Там жалят они душу тонкими жалами, там легче всего попасть в их нежные сети, а там ведь — та же улица, тревожная и выжидательная, холодная и неприятная.

Но взволновать и пленить может одно

прекрасное. Мимо красивого мы, полные долгих дум, пройдем равнодушно, как проходим, не обманываясь, мимо сотен красивых мелькающих и зовущих к бесплодным томлениям лиц. Только праздную душу увлекают эти лица, эти красивые покровы, глаза, сияющие пустотой, стихи, ни о чем не бренчащие, ремесленные песенки, распеваемые голодной и докучливой трупшой трактирных поэтов. А стихи Кузмина достойны того, чтобы для них была открыта душа отдыхающего воина и труженика, творца железных будней. Мы можем заслушаться ими, и никогда не оскорбит нас их легкий, капризный, женственный напев; их диктовала наша скорбь, и пусть он не знает ее лицом к лицу, но о ней говорят его милые песни.

Именно эта скорбь заставляет стихи Кузмина быть не только красивыми, но и прекрасными. Ее надо понять и услышать. Какие бы маски ни надевал поэт, как бы ни прятал он свое сокровенное, как бы ни хитрил, впрочем всегда «внося в позу денди всю наивность молодой расы», — печали своей он не скроет; когда поэт манерничает, прикидыва-

ется шутником, скрывает свою печаль за печальными признаниями, фокусничает, даже наивничает или щеголяет выходками «дурного тона» (а признаки всего этого есть в большей или меньшей степени в «Сетях» Кузмина), и когда при этом мы не только не оскорбляемся и не испытываем надменного желания извинять его, но еще чувствуем к нему благодарность и готовы слушать и освежать его песнями свою душу, — тогда перед нами поэт непреложный, родной нам и очевидно нужный, обладающий «патентом на благородство», по вульгарнейшему выражению незабвенного Фета.

Сказанным сейчас, как мне представляется, можно объяснить всю ту сгущенную атмосферу, которая окружает имя так недавно появившегося на литературном горизонте Кузмина, однообразие и пошлость вражды, которая исходит от литературной черни, разнообразие мнений о нем в литературном «бомонде», его дурную славу и прекрасную неизвестность, в которой продолжает он пребывать для большинства читателей новой поэзии, и без того немногочисленных.

В самом деле, Кузмин теперь один из самых известных поэтов, но такой известности я никому не пожелаю. Выражаясь преднамеренно резко, я сказал бы, что в полном неведении относительно Кузмина находятся все сотни благородных общественных деятелей, писателей и просто читателей, не говоря уже о модернистских «дерзающих» приживальщиках или о репортерах вечерних газет, а знает о нем какой-нибудь десяток-другой лиц. И причина такого печального факта лежит вовсе не в одном непонимании читателей, но также и в некоторых приемах самого Кузмина. Указать ему на это должны те немногие люди, которые действительно любят и ценят его поэзию, это — их прямой долг.

Ценители поэзии Кузмина ясно видят его сложную, печальную душу, близкую, как душа всякого подлинного человека; общение с этой душой и с этой поэзией может только облагородить того, кто их глубоко понимает. Но много ли таких? И не закрывает ли сам Кузмин путей к своей душе? Я готов упрекнуть его в этом и обратить этот упрек не к нему одному, но к большинству современных

поэтов. Они так же двойственны, как Кузмин, и двойственность эта какая-то натянутая, принужденная, извне навязанная; как будто есть в Кузмине два писателя: один — юный, с душой открытой и грустной оттого, что несет она в себе грехи мира, подобно душе человека «древнего благочестия»; другой — не старый, а лишь поживший, какой-то запыленный, насмехающийся над самим собою не покаянно, а с какою-то задней мыслью, и немного озлобленный. Если развить первого из них — веет от него старой Русью, молчаливой мудростью и вещей скорбью; взорам предстоит прекрасный молодой монах с тонкой желтоватой рукою, и за плечами его, в низком окне, — Поволжье, приволье, монастырские главы за лесами, белые гребешки на синих волнах.

*Светлая горница — моя пещера,
Мысли — птицы ручные: журавли
да аисты;
Песни мои — веселые акафисты;
Любовь — всегдашняя моя вера.*

*Приходите ко мне, кто смутен,
кто весел,
Кто обрел, кто потерял кольцо*

обручальное,
Чтобы бремя ваше, светлое и печальное,
Я, как одежду, на гвоздик повесил.

Над горем улыбнемся, над счастьем поплачем.
Не трудно акафистов легких чтение.
Само приходит отрадное излечение
В комнате, озаренной солнцем негорячим.

Высоко окошко над любовью и тлением,
Страсть и печаль, как воск от огня, смягчаются.
Новые дороги, всегда весенние, чаются,
Простясь с тяжелым, темным томлением.

Так говорит с вами задумчивый инок, и тогда, вслушиваясь пристально, мы постигаем ту ноту смиренной любви, которая звенит в его «Александрийских песнях» и в «Вожатом». Мы верим ему, потому что видим его лицо:

Венок за головой, открыты губы, Два ангела напрасных за спиной. Не поразит мой слух ни гром, ни трубы, Ни смутный зов куда-то в край иной.

И вдруг — все меняется. Действие с какой-то бутафорской стремительностью переселяется в XVIII и XIX столетия. Инок благосклонный и тихий растаял. Перед нами — новоявленный российский воздыхатель, «москвич», не «в гарольдовом плаще», а в атласном «камзоле», чувствительный и немного кукольный, для которого

*Вся надежда — край одежды
Приподнимет ветерок,
И, склонив лукаво вежды,
Вы покажете носок.*

Мы должны признаться, что те стихи, которые только что цитированы («Прогулка на воде»), как многие подобные им из других циклов, очаровывают нас, часто не уступают по своеобразной напевности «Александрийским песням» (лучшей части книги «Сети»); но не надо упускать из виду, что здесь мы только забываем напрасную манерность некоторых стихов из цикла «Ракеты», щеголе-

ватую вульгарность кое-где в «Прерванной повести» («Жалко, что вы не любите „Вены“, но отчего трепещу я какой-то измены? Приходите завтра, приходите с Сапуновым»), легкомысленное порхание по строчкам и рифмам.

Ведь произнесено уже заветное слово, дан ключ к этой душе:

*Венок за головой, открыты губы,
Два ангела напрасных за спиной.*

Зачем же *после этого* надевать легкомысленные маски? Вы шутите, поэт высокий и прекрасный:

*Лишь на вечер те тюрбаны
И искусствен в гроте мох.*

И полно вам, разве *это* — «милый, хрупкий мир загадок»? Подлинная пастораль XVIII столетия действительно страшна, потому что русские люди, переряживаясь в чужеземных кукол, хотели забыть что-то, чего вам вовеки не забыть, потому что вы русский поэт, а не офранцузившийся помещик; но пастораль, от которой пахнет Москвою XX столетия, уже не страшна нисколько, не загадочна тем более.

Так вот, мы стоим теперь перед чем-то

древним, милым, вновь воскрешающим перед нами старую русскую жизнь. Ведь это опять тот юный мудрец с голубиной кротостью, с народным смирением, с вещим и земным прозрением, — взял да и напялил на себя французский камзол, да еще в XX столетии! В старинных учебниках это называлось «галломанией». Мы очутились лицом к лицу с тем самым вопросом, который неизбежно рано или поздно возбуждается по поводу каждого русского писателя, — и в том, что вопрос этот поставлен перед нами творчеством Кузмина, еще одна порука, что Кузмин — подлинный русский поэт, не взявший напрокат у Запада ровно ничего, кроме атласного камзола да книжечки когда-то модного французика Пьера Луиса. Перед нами вопрос мучительный и сложный, для нас — реальный и первый вопрос, а «дифференцированной культуре» Метерлинков и Роденбахов никогда не снившийся. Вопрос о «западничестве» и «славянофильстве», говоря обобщенно, все то море волн, литературных и житейских, над которым мыслили, скорбели, пели, плакали и умирали подлинные русские люди несколько

десятков лет, над которым остановился и наш момент истории, — ибо кто же, кроме людей, заведомо отвлеченных или желающих скрывать по тем или иным причинам свое духовное «я» (впрочем, всяческой «тактики» русская литература искони чуждалась, и упрекнуть ее в неискренности и умалчивании никак нельзя), — кто же станет отрицать насущность в наше время вопроса «национального»?

Итак, Кузмин, надевший маску, обрек самого себя на непонимание большинства, и нечего удивляться тому, что люди самые искренние и благородные шарахаются в сторону от его одиноких и злых, но, пожалуй, невинных шалостей. Лучшие люди иной раз не выносят, когда их дразнят, а дразнить и морочить — новые поэты мастера. Но есть морок и морок, иной и дразнит по-русски, как Ремизов, а иной, как Кузмин, надевает для этого маску, которая действительно немного портит его слишком печальное для всяких масок лицо. Что бы самому читателю потрудиться немного и снять эту маску? Да нет, на свете не много людей, которым дорога поэзия

сама по себе, и мало кто согласен прощать по-
эту его вольное или невольное прегрешение.
Может быть, это в конце концов и к лучшему,
ибо поэт все-таки — человек опасный.

Мне не хотелось бы посылать эти упреки
Кузмину, потому что мне, как человеку, любя-
щему поэзию, дороги, хотя и не одинаково,
почти все его стихи. Но еще дороже мне то,
что есть в этих стихах песни *о будущем*.
Это — то, что делает их прекрасными. И нико-
гда не услышал бы я самых красивых песен,
только о прошлом бренчащих. Тому, кто поет
о земле обетованной, непозволительно брать
в руки балалайку; смешно видеть человека с
грустным лицом в маскарадных и светских
лохмотьях. Если Кузмин стряхнет с себя ве-
тошь капризной легкости, он может стать
певцом народным. От скуки к радости нет до-
роги, но от скорби к радости — прямой и суро-
вый путь.

4. Стихи Бунина

Большая часть четвертого тома стихов Бунина занята переводами; это — «Тодива» Теннисона, отрывок из «Золотой легенды» Лонгфелло и «Каин» Байрона. Переводы хорошие, и перечитывать классические произведения в хороших переводах приятно. Зато первую часть книги, занятую оригинальными стихотворениями, надо признать слабой. Из стихотворений этих запоминаются немногие отдельные строки, а целиком, пожалуй, только одно — «Христос», и то не без досады и недоумения.

Поэзия Бунина, судя по этому сборнику, склонилась к упадку. Может быть, это временный упадок, но все признаки его налицо, явственно бросаются в глаза.

Стихи Бунина всегда отличались бедностью мировоззрения. Это была лирика исключительно самодовлеющая и, пока не иссякли ее родники, прекрасная. Теперь лоно этой лирической реки иссохло, и четвертый том представляет почти сплошь сухую риторику.

*В подземный мир ведет на суд
Отца
Класть на весы и взвешивать
сердца:
Бог Озирис, бог мертвых, строго
судит.*

** * **

*Пой, соловей! Они томятся
В шатрах узорчатых мимоз,
На их ресницах серебрятся
Алмазы томных крупных слез.
Сад в эту ночь — как сад Ирема.
И сладострастна и бледна,
Как в шакнизир — тайник гарема,
В узор ветвей глядит луна.*

Такие и многие подобные стихи, в которых есть размеры, рифмы и подражательность всем образцам, начиная с Пушкина и кончая новейшими, но нет главного, то есть поэзии, очень жалко видеть в книге поэта, которому мы останемся благодарны навсегда за несколько безупречных стихотворных пьес. Такие стихи терпимы разве на страницах газет и альманахов.

Полнейшая отрывочность всей книги ука-

зывает на то, что Бунин как-то беспомощно мечется из стороны в сторону, как бы ища свою утраченную стихию, но — почти всегда безуспешно. То пробует он подражать Валерию Брюсову, выходит беспомощно, неумело, рабски:

*Люблю неясный винный запах (?)
Из шифоньерок и от книг
В стеклянных невысоких шкафах,
Где рядом Сю и Патерик.
Люблю их синие странички,
Их четкий шрифт, простой на-
бор...
И серебро икон в божничке,
И в горке матовой фарфор.
И вас, и вас, дагерротипы...*

Способ выражения, рифмы, расстановка слов, даже размер, тема, заключительное восклицание — все от Брюсова, только поплоче, второго сорта.

В следующем стихотворении («Петров день») способ выражения заимствован у Городецкого; это — знакомое, исключительно этому поэту свойственное, отсутствие глагола в периодах, подобных следующему:

*Мы из речки — на долину,
Из долины — по отвесу (?)
По березовому лесу —
На равнину,
На восток, на ранний свет,
На серебряный рассвет,
На овсы —
Вдоль по жемчугу по сизому росы!*

Как многословны эти русалки; мало им сообщить, что они отправляются «на ранний свет» и «на серебряный рассвет», но еще надо прибавить: «на восток»! По-видимому, девицы положительные! Бунин забыл только, что у Городецкого они бывают поистине «безглагольны», и вовсе не только в буквальном смысле — пропуска глагола.

В следующем стихотворении («Пугало») идет уже некрасовщина, но такая же скучная и такая же бессодержательная, как два предыдущих подражания Брюсову и Городецкому:

*На задворках, за ригами
Богатых мужиков,
Стоит оно, родимое,
Одиннадцать веков.*

Что хотел Бунин сказать этим стихотворением совершенно неизвестно, но разгадывать загадку и цитировать дальнейшие строфы просто не стоит — слишком явно, что ничего тут не вышло.

Изредка попадаются в книге истинно прекрасные строки, напоминающие прежнего Бунина:

*И шлем ты снял — и холод счастья
По волосам твоим прошел.
И звучный гул бродил в колоннах,
Среди лесов. И по лесам
Мы шли в широких балахонах,
С кистями, в купол, к небесам.*

К сожалению, все-это тонет в массе общих мест, при этом всегда ужасно самоуверенных и высокопарных; в стихотворении «Каир» сообщается, что «Бог Ра в могиле» и еще напоследок поясняется кратко: «В яме». Каин именуется братом, Джордано Бруно вещает скучно и напыщенно:

*Мир — бездна бездн.
И каждый атом в нем
Проникнут богом — жизнью, кра-*

сотою.

*Живя и умирая, мы живем
Единою всемирною душою.*

Словом, утекла живая поэзия, а всплыла мертвечина и вульгарность. И если Бунин не окончательно погряз в гордости и недоступности своего брата Каина, он должен признать, что книгу он написал плохую и вульгарную, что к литературе она почти не имеет отношения и что грешно насиловать и заставлять петь свою свежую лирическую душу, когда она не хочет петь. Ведь без дурных стихов и трескучих перепевов гораздо приятнее обойтись не только нам, но и самому поэту.

5. Два Аякса

В заключение — некоторая дань провокации, хулиганству, легкомыслию и другим явлениям литературной жизни, приводящим в ужас почтенного критика «Весов», г. Эллиса. Это будет и недлинно и невинно, но, признаюсь, цель моя неблагоприятна: настоящая заметка продиктована мне более всего страстным желанием подразнить г. Эллиса и посмотреть, что выйдет из моего сопоставления двух поэтов, из коих один «любезен», а другой «нелюбезен» «Весам», а следовательно, как всякий знает, и вообще «российской словесности» (пока еще меня никто упрекнуть не может, ибо я строго держусь терминологии Андрея Белого и Бориса Бугаева).

Кто же эти два поэта, которых я осмеливаюсь сопоставлять по невежеству и легкомыслию своему? О, ужас! Сергей Соловьев и Петр Потемкин. Скорей, скорей, г. Эллис, поведайте миру о том, что я погиб окончательно и стал отныне «мистическим хулиганом»!

Пишу, а сам — весь трепещу...

Однако скорей, пока не поздно.

Итак, П. Потемкин написал «Смешную любовь», а С. Соловьев — «Scurifragium»[51] (в словаре Шульца не встречается, а другого у меня нет). Первую книгу я прочитал и не одобрил, а вторую — не прочитал, но также не одобрил... Позвольте! Почему не прочитал? Потому что: 1) Чуть не ослеп, едва открыл предисловие, и все домашние мои разбежались, едва я попросил их прочесть мне что-нибудь оттуда вслух, — ведь зрение дорого всякому. 2) Читал прежде первую книгу С. Соловьева, критиковал ее и за это получил такой нагоняй во второй книге (нагоняй напечатан другим шрифтом), что боюсь читать ее. 3) Самый веский аргумент: читал стихи С. Соловьева в № 8 «Весов».

Мог бы присоединить еще веские аргументы, но боюсь запутаться и впасть в противоречие, тем более что «мысли мои сочетаются по законам первичных ассоциаций», как утверждает С. Соловьев, а потому мне не следует слишком разбрасываться и увлекаться «цветами красноречия».

Итак: всем известно, что Аяксы, при появ-

лении своем, рекомендуются: «Мы — два Аякса, два Аякса, два Аякса — *вдруг!*» Точно так же вдруг, как снег на голову, свалились и стали, можно сказать, «справедливым укором» перед русскою литературой и эти два Аякса. Один — имея верными спутниками: Горация, Ронсара, Пушкина, Кольцова, Баратынского, Брюсова, Вячеслава Иванова и Немезиана; другой — не имея решительно никаких спутников, но не менее величаво и ослепительно. Один — утружденный заботами о стилистических проблемах, поставленных Андреем Белым, и об орфографических новшествах в виде широкого употребления ижицы; другой — без всяких проблем и ижиц. Один — возлелеянный обильными и плодоносными словесными туками на стогнах древней Москвы, другой — свободный трубадур питерский, певец Шапшала, Оттомана и часов Омега. Один — воспевает по преимуществу Сиракузы, козье молоко, ноздреватый сыр и прочие «тихоулыбчивые» уголья, а также «ноги, груди и уста», которые «между влажными корнями раскидались по дуброве» (признаюсь, картина странная: раскиданные по дуброве ноги,

груди и уста приходится наблюдать не часто). Другой — воспевает папироску, которая не курится, «Musick» в черной папке, Паулину и «Квисисану» (это по крайней мере у всех на виду и всем доступно).

Один создавал, очевидно лишь для немногих, каких-нибудь «белолокотных» и «сребролодыжных» друзей поэзии, которые много лет уже собираются внести на рассмотрение Государственной думы законопроект о введении ижицы не только в духовные слова (как: сунод, муро), но и в слова светские (как: «Квусусана»). Другой творил, вероятно, для одной «Паулины», и больше ни до чего и ни до кого ему в минуту вдохновения не было дела.

Как видите, пути их творчества весьма различны, можно сказать, прямо враждебны. И, однако, почему-то так и подмывает меня сделать сопоставление столь кощунственное, хотя знаю — ах, знаю! — что упаду окончательно в глазах г. Эллиса и заклеят он меня отныне уже не трехэтажным, а десятиэтажным эпитетом, так что стыдно мне будет показаться на люди с этим позорным клеймом.

Почему сопоставляю я маститых Соловьева и Потемкина, пусть догадается сам читатель: я же не смею подробно цитировать ни того, ни другого, ибо это — труд для меня непосильный. Скажу, впрочем, вкратце и с легкомыслием совсем уже не извинительным, что певец Паулины и «Квисисаны» мне все-таки нравится больше, нежели ученик Квинтилиана и Сатирикона, хотя публичное признание в том, что кто-либо из них нравится, я и считаю некоторым признаком дурного тона. Во всяком случае, терять мне уже нечего; в глазах «российской словесности» — я погиб.

Август 1908

Солнце над Россией

(*Восьмидесятилетие Льва Николаевича Толстого*)

Когда в 1881 году Победоносцев убедил правительство повесить пятерых «царевубийц», Лев Толстой написал просьбу о помиловании их и просил Победоносцева передать эту просьбу. Несмотря на отказ Победоносцева, письмо дошло до царя (через генерала Черевина). Тогда в знаменитом заседании Государственного совета 8 марта Победоносцев произнес свою историческую речь, настоял на требовании о повешении и, ухватив кормило государственного корабля, не выпускал его четверть века, стяжав себе своей страшной практической деятельностью и несокрушимым, гробовым холодом своих теорий — имя старого «упыря».

Старый упырь теперь в могиле. Но мы знаем одно: в великую годовщину 28 августа, в сиянии тихого осеннего солнца, среди спящей, усталой, «горестной», но *все той же* великой России, под знакомый аккомпанемент административных распоряжений и губерна-

торско-уряднических запрещений шевелиться, говорить и радоваться по поводу юбилея Льва Толстого, — прошла все *та же* чудовищная тень.

Тень старого упыря наложила запрет на радость. День 28 августа прошел, как принято выражаться, «в общем спокойно». Это значит, в переводе на русский язык, — зловеще, в мрачном молчании. «Реакция». «Усталость». Толстому дарят плуг и самовар. Толстому шлют телеграммы о победе света над тьмою. Несколько газет выпускают юбилейные номера... Таков день 28 августа.

Все привычно, знакомо, как *во все великие дни, переживаемые в России*. Вспоминается все мрачное прошлое родины, все, как подобает в великие дни. Чья мертвая рука управляла пистолетами Дантеса и Мартынова? Кто пришел сосать кровь умирающего Гоголя? В каком тайном и быстро сжигающем огне сгорели Белинский и Добролюбов? Кто увел Достоевского на Семеновский плац и в мертвый дом? И когда в России не было *реакции*[^] того, что с нею и за нею, того, что мы, пережившие ясные и кровавые зори 9 января, осуждены

переживать теперь *каждый день*? Или это так мало — «политическая реакция»? За этим вульгарным словом стоит та обыденность и каждодневность, которую мы ощущаем на собственной шкуре, с доподлинной силой и яркостью. Это не только «неудобно», «скучно», «томительно». Это — *страшно и странно*.

Величайший и единственный гений современной Европы, высочайшая гордость России, человек, одно имя которого — благоухание, писатель великой чистоты и святости — *живет среди нас*. И неусыпно *следит за ним* чье-то зоркое око. Кто же это: министр ли, который ведает русскую словесность, простой ли сыщик или урядник? Да неужели нам всем, любящим Толстого как часть своей души и своей земли, было бы так *странно* и так *страшно*^ если бы за душой и землей нашей следили *только* они? И разве видно им сокровенное земли и души нашей, благословенные дали Ясной Поляны? Нет, не они смотрят за Толстым, их глазами глядит мертвое и зоркое око, подземный, могильный глаз упыря. И вот при свете ясного и неугасимого солнца, в *несомненный* день рождения Льва Николае-

вича Толстого, а следовательно, в день ангела и моего и тысяч других людей, — становится нам жутко и мы, писательская братия, говорим слова тревожные, говорим древним, хаотическим, «двоеверным» языком могильных преданий.

Часто приходит в голову: все ничего, все еще просто и не страшно сравнительно, пока жив Лев Николаевич Толстой. Ведь гений одним бытием своим как бы указывает, что есть какие-то твердые, гранитные устои: точно на плечах своих держит и радостью своею поит и питает свою страну и свой народ. Ничего, что нам запретил радоваться святейший Синод: мы давно уже привыкли без него печалиться и радоваться. Пока Толстой жив, идет по борозде за плугом, за своей белой лошадкой, — еще росисто утро, свежо, нестрашно, упыри дремлют, и — слава богу. Толстой идет — ведь это солнце идет. А если закатится солнце, умрет Толстой, *уйдет последний гений*, — что тогда?

Дай господи долго еще жить среди нас Льву Николаевичу Толстому. Пусть он знает, что *все* современные русские граждане, без

различия идей, направлений, верований, индивидуальностей, профессий, впитали с молоком матери хоть малую долю его великой жизненной силы.

Конец августа или начало сентября 1908

Вечера «Искусств»

Петербургский литературный сезон со всеми своими довольно однообразными подробностями начался. Начались и литературные вечера — одна из самых зловредных подробностей. Пусть с осени все как будто обновляются, как будто набираются свежих сил и начинают мечтать о всяких реформах, — так случилось и этой осенью с литературными вечерами. Вот прошлой зимой свирепствовала литературно-музыкально-вокальная эпидемия: все залы нарасхват, решительно, куда ни сунься, — декламируют, поют и играют; а теперь, по слухам, нам угрожает иное: о вечерах обыкновенных и даже о вечерах стилизованных слышно редко, зато повсюду затеваются постановки одноактных пьес, и, судя по именам руководителей, которых называют, можно ожидать, что театрально-литературно-вокально-музыкально-балетно-художественная деятельность будет пользоваться успехом и примет характер столь же эпидемический.

Одноактные пьесы сочиняются, труппы

набираются, художники заседают, а некоторые предприятия уже пущены в ход и явили стилизованным барышням «убогую роскошь своего наряда». Однако от реформ, даже и в этой области, мы что-то не ждем нового. Что прошлая зима, что будущая, — не все ли равно?

На одном из реформированных представлений под названием «Вечер северной свирели» мне привелось быть. Можно было бы рассказать обо всем, что происходило там, очень забавно, но, право, как-то не хочется рассказывать; и не потому, что в таком рассказе нет ничего поучительного, — о, напротив! Зрелище было даже чрезмерно поучительное; но ведь, если начнешь рассказывать об одном стилизованном вечере, отчего не рассказать и о сотне других, невольным свидетелем или участником коих был сам? Правда, в «Вечере северной свирели» было кое-что уже выходящее вон из ряду по неприличию и внутреннему уродству, нечто вопиющее и требующее литературной кары; но об этом хотелось бы говорить иначе и по другому поводу; а в общем, вечер был не хуже и не лучше всех по-

добных ему бывших и будущих вечеров очень плохие актеры играли очень плохую пьесу, читал Ремизов и поэты — Городецкий и Рославлев, певица пела; почему все это происходило у забора, над которым торчала парходная труба, остается неизвестным, но разве есть в мире мудрец, который разрешит мне, что обозначали некоторые декорации даже в театре Коммиссаржевской, например в «Пеллеасе и Мелисанде»?

Итак, «Вечер северной свирели» был, в общем, как все вечера, и, сказав о нем несколько слов, я сказал обо всех вечерах, ему подобных; то же убожество, та же ненужность; писатели, почти без исключений читать не умеющие, читающие вяло, нудно, в нос, монотонно, скучно, читающие тем хуже, чем больше их внутреннее содержание (исключений очень мало); публика, состоящая из людей, которым все все равно, и из молодежи; а молодежь не особенно многочисленная, посещающая такие вечера, разделяется теперь, как известно, тоже на два лагеря: одним — подавай гражданские мотивы; если поэт прочтет скверные стихи с «граждан-

ской» нотой — аплодируют, прочтет хорошие стихи без гражданской ноты — шипят (эта группа, по моему глубокому убеждению, — лучшая часть публики, посещающей вечера нового искусства); другая группа — со стилизованными прическами и с настроениями, но о ней говорить я уж лучше не стану, чтобы не сказать чего-нибудь очень неприятного по ее адресу.

Такова большая часть слушателей и зрителей. Несмотря на всю разнородность состава, она связана между собою, пожалуй, еще чем-то, кроме *стадного* инстинкта, который развивается весьма успешно при всех зрелищах «дурного тона» (тогда как зрелища истинно-прекрасные и гармоничные развивают, как известно, инстинкты *общественные*). Это «что-то» сверх стадности — есть *любопытство*. Оно-то и заставляет, главным образом, посещать вечера нового искусства, где можно рассматривать со всех сторон — и на сцене и в зале — литераторов и актеров.

Все соображения, высказанные сейчас, дались мне путем очень неприятного и слишком продолжительного опыта, ибо я сам не

раз читал на вечерах «нового» и не нового искусства, с благотворительной целью и, увы! даже без оной, читал «с успехом» и без успеха, с шиканьем и с аплодисментами, — но всегда и всюду уносил чувство недовольства собою, чувство досады от нелепо и уродливо проведенного вечера; мало этого, всегда было чувство, как будто я сделал что-то дурное, и теперь, когда я понял окончательно правдивость этого чувства, я считаю долгом сказать несколько слов о смысле и возможных последствиях современных литературных вечеров.

На все мои соображения мне могут возразить по существу только одним словом: *благотворительность*. Кто же в самом деле, кроме людей, обладающих развитием гимназиста третьего класса (впрочем, среди современных «эстетов» есть и такие), станет доказывать мне серьезно, что хоть один из вечеров искусства не затоптал в грязь этого несчастного нового искусства, не был увесистой пощечиной всякому художнику, независимо от того, сидели писатели во мраке за грязной скатертью-модерн, перед плюгавой канде-

ляброй, или слонялись они по сцене вдоль всяких пошлых фортепьян при ярком, сальном и гладком электрическом свете? Если не было «модерна» внешнего (который в наши дни почти без исключения есть синоним уродства), то был еще гораздо худший «модерн» внутренний, то есть дилетантство, легкомыслие, хулиганство, неуважение к себе, к искусству и к публике, то есть все то, что в итоге дает атмосферу пошлости и вульгарности.

Со всем этим художник не может не согласиться. Но, возражают мне, есть же случаи, когда можно спрятать в карман свое собственное, даже художническое, самолюбие; и такие случаи налицо именно тогда, когда рабочий, студент, курсистка приходят звать участвовать на вечере и приводят самые простые, реальные и несомненные доводы, как, например, то, что литературный вечер есть легкое средство доставить возможность есть и пить людям, может быть умирающим с голоду. Кажется, такой довод неотразим, кажется, отказаться невозможно; как будто простой *гражданский долг* обязывает участвовать на

вечере с благотворительной целью, кто бы его ни устраивал, хотя бы сам г. Вавич декламировал там стихи из своей книги «Зажженные бездны» или г. Григорий Новицкий пел куплеты из «Ночи любви» (впрочем, извиняюсь, я немного спутал, но поправлять как-то рука не поднимается); кажется, идти на такой вечер так же необходимо, как необходимо *не* идти на вечер без благотворительной цели, как необходимо не пропагандировать «нового искусства» в столицах или в провинции; и, однако, я должен сознаться, что считаю в наше время вредным участие на вечерах *далее благотворительных*: и утверждаю, хотя многие останутся недовольны мною, что, по моему убеждению, если что запрещает, действительно, участвовать на каких бы то ни было современных литературных вечерах, так это как раз *гражданский долг*.

На днях один писатель (не моего поколения) рассказывал мне о прежних литературных вечерах; бывали они очень редко и всегда отличались особой торжественностью. Нечего и говорить о том, почему был прав Достоевский, когда с эстрады «жег сердца лю-

дей» «Пророками» Пушкина и Лермонтова. Это было торжество неслыханное, — и разве можно было не запомнить такого «явления» Достоевского «народу» на всю жизнь? Но почему потрясали сердца: Майков со своей сухой и изящной декламацией, Полонский с торжественно протянутой и романтически дрожащей рукой в грязной белой перчатке, Плещеев в серебряных сединах, зовущий «вперед без страха и сомненья»? Да потому, говорил мне писатель, что они как бы *напоминали* о чем-то, будили какие-то уснувшие струны, вызывали к жизни высокие и благородные чувства. Разве есть теперь что-нибудь подобное, разве может быть? Из моих личных впечатлений есть разве одно подобное: это — когда Н.А. Морозов читал свои стихи — тоже плохие, конечно, еще гораздо хуже плещеевских. Но когда он читал их, я слышал, что он хотел передать ими слушателям, видел, по приему и по лицам аудитории, что ему удалось это, — и готов был сказать (как и теперь готов), что стихи Н.А. Морозова не только можно, а, пожалуй, и нужно читать на литературных вечерах, стихи же любого из новых

поэтов читать не нужно и почти всегда — вредно.

Вредно потому, что новые поэты еще почти ничего не сделали; потому, что нельзя приучить публику любоваться на писателей, у которых нет ореола общественного, которые еще не имеют права считать себя потомками священной русской литературы; вредно потому, что нельзя приучать публику к любопытству насчет писателей в ущерб любознательности насчет литературы; вредно потому, что большинство новых произведений (исключая бесчисленные фабрикации и подделки) недоступно большой публике, и она права, когда чистосердечно ничего не понимает; вредно потому, что все это, вместе взятое, порождает атмосферу не только пошлости и вульгарности, — хуже того: вечера нового искусства в особенности, а также все остальные, примыкающие к ним, по нашим временам, очень тесно, порождая все перечисленное, тем самым становятся как бы ячейками общественной реакции; как бы ни были крохотны и незначительны эти ячейки в круговороте нашей жизни, они делают свое медленное де-

ло неуклонно. Потому, будучи глубоко убежден в правоте своих выводов, основанных на личном опыте, и видя в этом дело общественной совести, я обращаюсь к писателям, художникам и устроителям с горячим призывом не участвовать в деле, разлагающем общество, то есть не способствовать размножению породы людей «стиля модерн», дни которых сочтены. Общество интеллигентное и без «вечеров нового искусства» довольно пропитано ядами косности и праздности, и прибавлять хоть каплю в море дурных инстинктов есть дело, недостойное художника и гражданина.

Октябрь 1908

Генрих Ибсен

Творчество Генриха Ибсена должно служить предметом целого систематического курса лекций, ибо Ибсен оставил современному человечеству не просто полное собрание своих творений, не просто ряд превосходных театральные пьес и не только ряд более или менее волнующих социальных, моральных, философских, эстетических и прочих вопросов. Читая творения Ибсена, мы ни на минуту не можем чувствовать себя наедине с книгой. Творения Ибсена для нас не книга, или если и книга, то — великая книга жизни. И раз мы с Ибсеном — тем самым мы со всем современным человечеством. Раз мы с Ибсеном — мы на борту корабля, который борется с волнами в открытом море, мы слушаем немолчный голос великого приboя.

Корабль — любимый образ Ибсена; раз мы с ним, мы знаем, что здесь, на борту этого корабля, нечего думать об отдыхе, об отчаянье, об усталости, о возможной гибели; ибо канат обрублен, старый берег прошлого потонул в тумане, зеленые воды фьорда пронизаны

огромным солнцем, и парус на мачте полон ветром, как стремительные крылья белого северного орла.

Нечего и говорить, что в этом по необходимости кратком вступительном слове я не пытаюсь даже анализировать хоть одно произведение Ибсена, не пытаюсь проследить ход его рассуждений хотя бы по одному вопросу: ведь это значило бы — исследовать путь корабля, следить за ударом каждой волны о его борта. Я сказал бы даже, что это задача недоступная для современного *теоретика*, ибо большинство запросов Ибсена относится к разряду наших живых, ежедневных запросов, *практических* в высшем смысле этого слова. Потому-то разбираться в творчестве Ибсена пока лучше всего может научить сама жизнь, и обратно: творчество Ибсена, как воплощение жизненной воли, непосредственно учит жизни, освещает пути ее светом неугасимым. Таков заколдованный пока круг, недоступный для науки. И если так, то не только недостаток времени, но еще и чувство бесцельности анализа заставляет меня преследовать иную, скорее синтетическую, задачу: я хотел

бы только указать вкратце три главных этапа на пути Ибсена, определить отношение этого пути к господствующим путям в искусстве и, наконец, выяснить дух творчества Ибсена, его *пафос*, говоря привычным языком русской критики. Последняя задача уже явно не аналитическая, не научная, но синтетическая, художественная задача.

Отечество Генриха Ибсена — норвежский городок Скиен с трехтысячным населением и с интересами исключительно коммерческими. Родители Ибсена — торговая аристократия городка. «Первый вид на мир» из окна — городская площадь без одного дерева; прямо напротив — церковь с высокой папертью; направо — позорный столб; налево — тюрьма и сумасшедший дом. Круглые сутки — грохот и гул далеких водопадов, в дневные часы пронзительный «еще чем-то вроде то хриплых, то визгливых, то стонущих женских криков. Это, — замечает Ибсен, — работали на водопадах сотни лесопилок. Читая впоследствии о гильотине, я всегда вспоминал об этих лесопилках».

Вот — все. Все, что видели и слышали мил-

лиарды людей, открывавшие глаза на мир в жестокий, железный век. Деятельно жить у позорного столба под стон лесопилок — значит погибнуть или ожесточиться, живую ткань сердца превратить в железо. Но в маленьком Скиене случилось чудо: родившийся ребенок сохранил нежную ткань сердца, и только воля его стала как железный, разящий меч. А вслед за тем произошло решительно все, что должно произойти с героем, носителем мировой воли; но произошло не в дремучем лесу, не в молниях и радугах Валгаллы, не в огненном кольце спящей Валькирии, дочери Хаоса, но в сером свете культурных будней.

С последовательностью неуклонной и, да будет позволено мне сказать, роковой Ибсен разрывает связь с *родительским домом*, где ему нечего делать. Покидая родной Скиен шестнадцати лет от роду, он видит впервые, как бы в награду, Северное море (около Гримстада). Через несколько лет, столкнувшись с «духом компромисса», Ибсен разрывает связь с *обществом*, заносая над ним тяжелый бич своей сатиры. От этого удара не спаслась ни

одна самая интимная сторона общественной жизни. «Я в своей комедии поднял бич сатиры над любовью и браком, — пишет Ибсен в предисловии к „Комедии любви“, пьесе 1862 года, — и потому вполне в порядке вещей, что раздалось столько воплей в защиту брака и любви». И наконец, после продолжительной борьбы с этим обществом на разных поприщах, Ибсен делает третий, самый решительный шаг: он *покидает родину*, по собственному выражению «повертывает свои корабли кормами к северу». Это — высшая точка первого этапа пути Ибсена и самая высшая *из доступных нашему зрению*.

В этот момент Ибсен — автор Бранда. Его воля напряжена до последнего предела. Его мозг искусился в вопросах о долге, призвании, личности, жертве, народе, национальности, обществе. Его сердце узнало любовь и сомнения, страх и сладость одиночества. Внешним образом более одиноким, чем теперь, Ибсен никогда не был. Теперь Ибсен — зрелый, женатый человек, ему под сорок лет. По положению — он писатель, прославившийся, следовательно равно одинокий среди друзей и

среди врагов. Да, это «жених, идущий навстречу невесте», как говорит биограф; это — носитель «королевской мысли» о народе, о духовной жизни Норвегии, писатель в ореоле славы какой-то метафизической, человек, оставшийся самим собой, вопреки унижительным гонениям и нужде, которые остались далеко позади. Что же? Корабль летит на всех парусах, быть может уже нечего править рулем, остается захмелеть от этого стремительного полета, от головокружительной славы, от торжественной музыки волн? Ибо душа *самого* борца спасена, Бранд остался в горах *один*, лицом к лицу с «Богом милосердия» (*Deus caritatis*), и сердце его только в руке божией, не в руках человеческих.

Здесь-то и совершает Ибсен шаг, которым он навеки дорог нам. Последний шаг на новый путь, где мы сначала видим его с нами, лицом к лицу, и потом неприметно теряем его из виду, слышим только голос, потом, может быть, не слышим и голоса, а только знаем, что *здесь* — продолжение пути, сужденного и нам, что эту нить мы обязаны найти.

Насколько ярок переход Ибсена от первого

этапа пути ко второму, настолько неясен переход от второго к третьему. Если за первый мы можем громко славить Ибсена, то о втором мы можем только гадать и пытливо вопрошать. Между тем именно последним, неразгаданным, он всего для нас дороже, и, кажется, не будь Ибсена «Дочери моря», «Геды Габлер», Сольнеса, — мы не ценили бы так Ибсена Бранда или Ибсена Штокмана.

Какой же решительный шаг делает Ибсен, венчанный славой, Ибсен — самый одинокий из современников, Ибсен — высший индивидуалист, оставивший семью, общество и родину для горной вершины Бранда? Или действительно — Бранд раздавлен лавиной, а здесь, среди нас, осталась только сияющая слава Ибсена, корабль, летящий без кормчего?

Нет. Самый одинокий человек сошел с горы к людям. Ибсен понял, что нельзя «влачить корабль к светлому будущему», когда есть «труп в трюме»; что нельзя вечно твердить о «третьем царстве», когда современное человечество, и в частности норвежский народ, не может войти в широкие врата вечных

идеалов, минуя узкие двери тяжелого и черного труда.

Итак, Ибсен возвращается к «родной» и «близкой» действительности, он анализирует, он врачует язвы общества, он вооружился микроскопом и скальпелем. Его новые пьесы — «Столпы общества», «Кукольный дом», «Доктор Штокман» — представляли и представляют обильную пищу для публициста. Значит ли это, что Ибсен перестал быть художником и сделался реформатором, что «для житейского волнения» он забыл «сладкие звуки и молитвы». — Нет, все дело в том, что он *не забыл молитв*.

Разве не тревожили давно уже Ибсена общественные вопросы? Разве он был когда-нибудь вне национальности, вне родины, вне общества? Разве не вопрошал он в ранней юности «норвежских скальдов», не «на пользу ли народу» дан им поэтический дар? Все, что проявилось теперь, всегда жило в Ибсене, ибо во всяком настоящем художнике все возможности развиваются из одного первоначального источника.

Ибсен покидал родину, терзаемый сомне-

ниями в себе, уходил с тем, чтобы «увидать солнце», — которого «он дома никогда не видел». Он вернулся вновь к бессолнечной родине все тем же художником, с тою же болью, но как бы — в закаленной броне. Изменились его методы, его темы, даже наружность, даже почерк, но сам Ибсен не изменился, то есть не изменил своему пути и «призванию», своей юности, своей *первой любви*. Он отказался быть «женихом в брачной одежде» и стал великим чернорабочим. Теперь он имел право сказать о себе:

*Знакома мне паденья глубина;
Весенних басен книга прочтена,
Мне время есть размыслить о
морали.*

Можно подумать, что это отказ от «молитв». Но нет, это только вторая ступень того же неуклонного пути, та же вера в себя, которая не покидала Ибсена сквозь все сомнения.

Здесь мы сталкиваемся с самым глубоким и самым трудным вопросом: на что опиралась вера и воля Ибсена?

Опора воли и веры всякого художника лежит в бессознательном. А так как Ибсен был

всегда и по преимуществу художником, то и его опора лежала в бессознательном. Я не стану говорить подробно об этом вопросе и выскажу кратко только свое собственное убеждение.

Вера и воля Ибсена, и всякого художника, покоится в лоне «вечно-женственного». Говоря словами поэта,

*Он имел одно виденье,
Непостижное уму,
И глубоко впечатленье
В сердце врезалось ему.*

Подтверждение этому мнению вы найдете в произведениях Ибсена и всякого художника XIX века гораздо ярче, чем в их биографиях. И потому нам нечего гадать о том, была ли Генриikka Гольст, эта маленькая Рикка, виденная Ибсеном всего два раза в жизни, — прототипом таких героинь Ибсена, как Сольвейг и Гильда, и была ли Сусанна Торесен, жена Ибсена, прототипом таких героинь, как Йордис. Можно, не зная биографии Ибсена, утверждать на основании всех его творений, что вера, воля и крепость даны ему вечно юной и вечно новой Сольвейг, которой нет имени, «в

надежде, вере и любви» которой пребывал даже такой взбалмошный и мятущийся герой Ибсена, как Пер-Гюнт. Она была его видением, она открыла ему солнечный путь. И, может быть, за Гильдой, Геддой, Эллидой можно назвать еще одно имя: Норвегия; не та несчастная Норвегия действительности, с которой боролся Ибсен, но Норвегия — родина, мать, сестра и супруга, Норвегия зеленых фьордов, скал и снегов, родина белого орла.

Новая «общественная» деятельность Ибсена — не последняя ступень. Как я уже сказал, он достиг третьей ступени; переход этот гораздо менее резок и ясен, и, однако, именно последним периодом Ибсен нам всего дороже. Но я не вижу никакой возможности теперь определить его в целом. Если первый период можно назвать высшим развитием индивидуализма, а второй — его кризисом, то третьему еще нет имени.

Теперь я хочу сказать несколько слов об отношении Ибсена к господствующему, так называемому «новому искусству».

Вам приходилось, вероятно, много слышать о «сухости» Ибсена, может быть прихо-

дилось и самим разочаровываться в нем, благодаря его внешней холодности, какой-то кажущейся безответности. Ибсен и сам называл свою жизнь «долгой-долгой страстной неделей». В его образах нет никакой пряности, и слова его героев — почти всегда обыденные, простые слова, которые он умеет сочетать единственным, ему одному известным способом. У него нет той пышности, тех узорных словесных гирлянд, которые мы видим у Оскара Уайльда и Габриэля д'Аннунцио, у Станислава Пшибышевского, Конст. Бальмонта, и нет также и той намеренной упрощенности, сжатости стиля, как у Кнута Гамсуна, Мориса Метерлинка, В. Брюсова. Стиль Ибсена, кажется, так же холоден и незаметен, как чопорный и аккуратный образ его жизни.

Однако было бы ошибочно думать, что Ибсен не заботится о стиле, что он — не знаток и не любитель *формы*. В «Строителе Сольнесе» есть, например, почти двадцатиминутный диалог между Гильдой и Сольнесом, диалог, казалось бы, очень обыденный, и, однако, есть в нем нечто, что заставляет прислушиваться к нему с возрастающим напряжением.

Еще Морис Метерлинк пытался когда-то открыть секрет этого диалога, дать ключ к искусству Ибсена, — и не мог добиться.

Стиль всякого писателя так тесно связан с содержанием его души, что опытный глаз может увидеть душу по стилю, путем изучения форм проникнуть до глубины содержания. И я решаюсь сделать сейчас одно обобщение, всех возможных выводов из которого даже не предвижу.

Изысканность стиля, в чем бы она ни выражалась — в словесной ли пышности или в намеренной краткости, — свидетельствует о многострунности души, если можно так выразиться, о «*многобожии*» писателя, о демонизме его. Напротив, душа художника, слушающая голос одной струны или поклоняющаяся *единому богу*, пользуется для своего выражения простыми, иногда *до бедности* простыми формами. А так как та или иная изысканность стиля есть существенный признак творчества всех только что перечисленных виднейших представителей «*нового искусства*» всех стран, а простота стиля есть существенный признак творчества *Ибсена*, то я хо-

чу предоставить вам сделать дальнейшие выводы из моих положений. Скажу только одно: если бы меня заставили указать надежнейший фарватер в море новейшей литературы Европы, я бы поставил предостерегающие флаги над всеми именами, кроме имени Генриха Ибсена. Само собою разумеется, что это не значит, что не надо исследовать моря, но я стал бы его исследовать, руководясь курсом корабля Ибсена.

Почему так? Потому что все мы слишком любим многих демонов. Ведь новые писатели далеко не беспочвенны, они выражают в своих произведениях ту самую разноцветную игру демонов, которая происходит во всех нас. Они — тоже родные, тоже нужные нам. И было бы наивно думать, что только в одном Ибсене нет этой страшной игры демонических сил. Напротив, она в нем, может быть, не менее сильна и многоцветна. Но, сверх того, он — обладатель священной брони, без которой нельзя выйти в мир, и его броню я считаю самой надежной из существующих. Внешняя холодность, чопорность, сухость, безответность Ибсена — это и есть та броня,

за которой бушует Мальстрем его души — бурной души северного художника.

*Он себе на шею четки
Вместо шарфа навязал,
И с лица стальной решетки
Ни пред кем не поднимал.*

Душа всякого художника полна демонов. Тем они и ужасны, что все пленительно и красиво. Доверить же себя мы можем только тому художнику, у которого, кроме демонов, есть в душе единое *Saxjioviov* — таинственный, внутренний голос, который позволял Сократу безошибочно различать добро и зло. Этот внутренний голос руководил величайшими мудрецами Юга, древним Платоном, созерцателем Идей, и средневековым Дантом, мрачным любовником небесной Беатриче. Тот же голос руководил последним мудрецом дальнего Севера — Генрихом Ибсеном, среди густых туманов и ослепительных вьюг.

Можно любить Ибсена, можно ненавидеть его. Но ни ненависть, ни любовь к нему не могут быть бесстрастны. Быть холодным, равнодушным, пассивным зрителем трагедий Ибсена — значит быть *вне ритма* современ-

ной жизни, не понимать, что все мы ответственные за каждый шаг ее, что если замирает от боли ее великое сердце, то в этой боли — мы все виноваты.

Трагедия Строителя Сольнеса есть, может быть, самая загадочная трагедия Ибсена. Как и все остальные, она лишена тенденции, лишена тени навязчивости, ибо Ибсен — прежде всего и главное всего — художник. Но он — великий художник, и его творения — великие творения. А перед лицом великих творений искусства всякий спор об искусстве чистом и нравоучительном, о задачах искусства, а в конечном счете — тревожный спор об эстетике и морали, о красоте и пользе — оказывается *маленьким* спором, *злостью* дня, или «злостью» нескольких десятков лет — все равно.

Театральные представления драм Ибсена могли бы стать желанным праздником, ибо на них служители пользы и служители красоты могут протянуть друг другу руки. Те и другие должны быть примирены в чувстве чего-то высшего, чем только красота и только польза, — и это высшее я назову чувством

прекрасного. Прекрасное владеет всеми головами, оно ударяет по всем сердцам «с неведомою силою».

«Строитель Сольнес» — один из прекраснейших гимнов юности в литературе последних столетий. Суровый северный гимн скальда, для которого «юность — это возмездие». Здесь вы соприкасаетесь без усилия, вы знакомитесь — не логикою теоретического разума, не категорическим императивом разума практического, не внешним эмпирическим путем, но единственно внутренним путем магии искусства — с одною из мировых истин, равных по значению, быть может, закону всемирного тяготения.

Эта истина гласит о том, что человек может достигнуть вершины славы, свершить много великих дел, может облагодетельствовать человечество, но — горе ему, если на своем восходящем пути он изменит юности, или, как сказано в Новом завете, «оставит первую любовь свою». Неминуемо, в час урочный и роковой, постучится к нему в двери «Юность» — дерзкая и нежная Гиль да в дорожной пыли. Горе ему, если он потушил

свой огонь, продал свое королевство, если ему
нечем ответить на ее упорный взгляд, на ее
святое требование: «Королевство на стол,
Строитель!»

Октябрь-ноябрь 1908

Народ и Интеллигенция

На первом собрании религиозно-философского общества (в 1908 году) был прочитан доклад Германа Баронова «О демотеизме» (обожествление народа в «Исповеди» Максима Горького).

Баронов говорит: «Когда общественное возбуждение улеглось и река общественной жизни вступила в свои берега, на берегах осталось много сора. Этот сор разделяется на „честный“ и „нечестный“. К „честному“ сору относятся только те, кто сам себя сознал „сором“, кто томительно ищет живого Бога; к „нечестному“ — вся та часть интеллигентного общества, которая прямо или косвенно склоняется на сторону той или другой партии».

Основываясь на некоторых цитатах из «Исповеди» Горького, Баронов отождествляет мировоззрение этого писателя с мировоззрением социал-демократов, в частности Луначарского; докладчик упрекает Луначарского и Горького за то, что они обожествляют народ, отождествляют религиозный процесс с про-

цессом хозяйственным, надевают «седло религии» на «корову науки».

Не опровергая положений Баронова по существу и признавая всю важность затронутого им вопроса, я хочу сначала определить свое воззрение на творчество Горького (с воззрением Баронова несогласное) и перейти затем к важнейшему для меня вопросу об отношениях между интеллигенцией и народом. Эти отношения представляются мне не только ненормальными, не только недолжными. В них есть нечто жуткое; душа занимается страхом, когда внимательно приглядишься к ним; страшно становится, когда интеллигент начинает чувствовать себя «животным общественным», как только сознает он, что существует некоторая *круговая порука* среди «людей культуры», что каждый член культурного общества, без различия партий, литературных направлений или классов, — представляет из себя *одно из слагаемых* какого-то целого. Это общественное чувство, перешедшее в сознание, и заставляет интеллигента почувствовать ответственность свою перед целым, хочет он или не хочет, подойти к вопросам о

болезнях всероссийских; и, мне думается, да и сама действительность показывает, что насущнейшим из таких вопросов является вопрос об «интеллигенции» и «народе».

Баронов разрешает этот вопрос одною фразой; его разрешение не удовлетворяет меня. Я хотел бы поставить вопрос резче и беспощаднее; это самый больной, самый лихорадочный для многих из нас вопрос. Боюсь даже, вопрос ли это? Не свершается ли уже, пока мы говорим здесь, какое-то страшное и безмолвное дело? Не обречен ли уже кто-либо из нас бесповоротно на гибель?

Но я — интеллигент, литератор, и оружие мое — слово. Боясь слов, я их произношу. Боясь «словесности», боясь «литературщины», я жду, однако, ответов словесных; есть у всех нас тайная надежда, что не вечна пропасть между словами и делами, что есть слово, которое переходит в дело.

Прежде всего — несколько слов о Горьком. Рассуждение Баронова о «демотеизме» интересно, как критический разбор «Исповеди». Я думаю, что упреки, обращенные Бароновым к Горькому, идут мимо Горького; несмотря на

хороший подбор цитат, Баронову не удалось доказать «обожествления народа» у Горького; ибо, если в выводах своих Горький соприкасается с Луначарским, то в своих подходах к делу, в размахе души, в бессознательном — он бесконечно дальше и выше Луначарского. Горький — русский художник, и Луначарский — теоретик социал-демократии — несоизмеримые величины.

Есть факты неоспоримые, но сами по себе не имеющие никакого значения; например: Бэкон Веруламский — взяточник, Спиноза — стекольщик, Гаршин — переплетчик, Горький — социал-демократ. «Социал-демократизм» Горького говорит мне гораздо меньше, чем, например, землешество Толстого или медицинская практика Чехова. Бледная повесть Горького «Мать» — только один из этапов его длинного и сложного пути от «Мальвы» и «Челкаша» к «Исповеди».

Горький никогда не был «догматичен» ни в теоретическом, ни в практическом смысле этого слова. Догматов теоретических он всегда инстинктивно боялся; это делает его родным всей русской литературе, которая все-

гда — от славянофила до западника, от общественника до эстета — питала некоторую инстинктивную ненависть к сухому и строгому мышлению, стремилась переплеснуться через логику.

Отношение Горького к догматам дурного, практического свойства, к догматам быта общественного и государственного, слишком известно; многие выражения его, вроде «строителей жизни», стали выражениями обиходными, вошли в поговорку.

Если свою «Исповедь» Горький и заканчивает молитвой к какому-то народу, то пафос его повести лежит гораздо глубже. Вслед за русской литературой Горький отказывается проповедовать; он только смятенно ищет.

Если бы Горький говорил о *найденном* Боге, совсем иначе звучал бы его голос. Он звучал бы торжественной хвалой. Но еще недавно Горький задыхался от злобы; если теперь присоединилось к этой злобе какое-то иное чувство, которым и нова его последняя повесть, то это никак не чувство человека, нашедшего что-то, чего не нашли другие. В этом чувстве нет пока ничего конкретного. К нам

Горький неизменно обращен лицом художника; мы сомневаемся, есть ли у него иное лицо. Именно таково мнение широкой публики, которая верила Горькому до тех пор, пока он не ударился в публицистику, и готова опять слушать его, когда он заговорит художественным языком.

В «Исповеди» слышится еще отзвук публицистической проповеди; но он безмерно слабее основной, все возрастающей ноты, и гораздо слабее, чем в предыдущих произведениях. Вульгарная публицистика и наивная проповедь, может быть милая сердцу Горького, но ничего не говорящая нам, уходит от него, как уходит от героя «Исповеди» монахиня, «черная, как обрывок тучи в ветреный день». Вместе с нею уходит его бездейственная злоба, проклятия, никуда не попавшие, которые он произносил с пеной у рта. Очищается его глубокое и прозрачное, как река, сердце, которому мы верим больше, чем разуму — случайным обрывкам темных облаков, пролетающих над рекой.

Вот почему возражения Баронова не попадают в цель.

В «Исповеди» Горького ценно в действительности то, о чем Баронов молчит; ценно то, что роднит Горького не с Луначарским, а с Гоголем; не с духом современной «интеллигенции», но с духом «народа». Это и есть любовь к России в целом, которую, может быть, и «обожествляет» разум Горького, попавший в тенета интеллигентских противоречий и высокопарных «боевых» фраз, свойственных Луначарскому; сердце же Горького тревожится и любит, не обожествляя, требовательно и сурово, по-народному, как можно любить мать, сестру и жену в едином лице родины — России. Это конкретная, если можно так выразиться, «ограниченная» любовь к родным лохмотьям, к тому, чего «не поймет и не заметит гордый взор иноплеменный». Любовь эту знали Лермонтов, Тютчев, Хомяков, Некрасов, Успенский, Полонский, Чехов.

Я остановился на Горьком и на «Исповеди» его потому, что положение Горького исключительно и знаменательно; это писатель, вышедший из народа, таких у нас немного. Может быть, более чем кто-либо из современных писателей, достойных внимания, Горький за-

путался в интеллигентстве, в торопливых, противоречивых и отвлеченных построениях; зато, может быть, он принадлежит к тем немногим, кому не опасен яд этой торопливости и отвлеченности, у кого есть противоядие, «хорошая кровь — вещество, из коего образуется гордая душа».

«Хорошая кровь — вещество, из коего образуется гордая душа», — внятно говорит отец Антоний в «Исповеди» и смеется. «Близость к Богу отводит далеко от людей», — догадывается *про себя* герой повести. «Неподвижны сомнения этого человека, ибо мертвы они... да и зачем полумертвому Бог?.. Бог есть сон твоей души, повторяю я, но спорить с этим нужды не чувствую, — легкая мысль», — соображает опять-таки *про себя* тот же герой «Исповеди».

Горький всегда больше всего любил таких сдержанно смеющихся людей «себе на уме», умеющих в пору помолчать и в пору вернуть разрушительное словечко, притом непременно обладающих большой физической силой, которая все время чувствуется. Поговорите с таким человеком: никогда нет уверенности, что он, вместо словесного возра-

жения, не двинет попросту кулаком в зубы или не обругает. В период упадка, который пережил Горький, его герои стали неожиданно сентиментальны; теперь они опять вернулись к прежнему, к молчанию и усмешке «себе на уме».

Что же, «свои» это люди или «не свои»?

С екатерининских времен проснулось в русском интеллигенте народолюбие, и с той поры не оскудевало. Собирали и собирают материалы для изучения «фольклора»; загромождают книжные шкафы сборниками русских песен, былин, легенд, заговоров, причитаний; исследуют русскую мифологию, обрядности, свадьбы и похороны; печалуются о народе; ходят в народ, исполняются надеждами и отчаиваются; наконец, погибают, идут на казнь и на голодную смерть за народное дело. Может быть, наконец *поняли даже душу народную*; но как поняли? Не значит ли понять *все* и полюбить *все* — даже враждебное, даже то, что требует отречения от самого дорогого для себя, — не значит ли это *ничего* не понять и *ничего* не полюбить?

Это — со стороны «интеллигенции». Нель-

зя сказать, чтобы она всегда сидела сложа руки. Волю, сердце и ум положила она на изучение народа.

А с другой стороны — та же все легкая усмешка, то же молчание «себе на уме», та благодарность за «учение» и извинение за свою «темноту», в которых чувствуется «до поры, до времени». Страшная лень и страшный сон, как нам всегда казалось; или же медленное пробуждение великана, как нам все чаще начинает казаться. Пробуждение с какой-то усмешкой на устах. Интеллигенты не так смеются, несмотря на то, что знают, кажется, все виды смеха; но перед усмешкой мужика, ничем не похожей на ту иронию, которой научили нас Гейне и еврейство, на гоголевский смех сквозь слезы, на соловьевский хохот, — умрет мгновенно всякий наш смех; нам станет страшно и не по себе.

Действительно ли это все так, как я говорю, не придумано ли, не создано ли праздным воображением страшное разделение? Иногда сомневаешься в этом, но, кажется, это действительно так, то есть есть действительно не только два понятия, но две реальности:

народ и интеллигенция; полтора ста миллионов с одной стороны и несколько сот тысяч — с другой; люди, взаимно друг друга не понимающие в самом основном.

Среди сотен тысяч происходит торопливое брожение, непрерывная смена направлений, настроений, боевых знамен. Над городами стоит гул, в котором не разобраться и опытному слуху; такой гул, какой стоял над татарским станом в ночь перед Куликовской битвой, как говорит сказание. Скрипят бесчисленные телеги за Непрядвой, стоит людской вопль, а на туманной реке тревожно плещутся и кричат гуси и лебеди.

Среди десятка миллионов царствуют, как будто, сон и тишина. Но и над станом Дмитрия Донского стояла тишина; однако заплакал воевода Боброк, припав ухом к земле: он услышал, как неутешно плачет вдовица, как мать бьется о стремя сына. Над русским станом полыхала далекая и зловещая зарница.

Есть между двумя станами — между народом и интеллигенцией — некая черта, на которой сходятся и стовариваются те и другие.

Такой соединительной черты не было между русскими и татарами, между двумя станами, явно враждебными; но как тонка эта нынешняя черта — между станами, враждебными тайно! Как странно и необычно схождение на ней! Каких только «племен, наречий, состояний» здесь нет! Сходятся рабочий, и сектант, и босяк, и крестьянин с писателем и с общественным деятелем, с чиновником и с революционером. Но тонка черта; по-прежнему два стана не видят и не хотят знать друг друга, по-прежнему к тем, кто желает мира и стовора, большинство из народа и большинство из интеллигенции относятся как к изменникам и перебежчикам.

Не так ли тонка эта черта, как туманная речка Непрядва? Ночью перед битвой вилась она, прозрачная, между двух станов; а в ночь после битвы, и еще семь ночей подряд, она текла, красная от русской и татарской крови.

На тонкой согласительной черте между народом и интеллигенцией вырастают подчас большие люди и большие дела. Эти люди и эти дела всегда как бы свидетельствуют, что вражда исконна, что вопрос о сближении

не есть вопрос отвлеченный, но практический, что разрешать его надо каким-то образом, нам еще неизвестным, путем. Люди, выходящие из народа и являющие глубины народного духа, становятся немедленно враждебны нам; враждебны потому, что в чем-то самом сокровенном непонятны.

Ломоносов, как известно, был в свое время ненавидим и гоним ученой коллегией; народные сказители представляются нам забавной диковиной; начала славянофильства, имеющие глубокую опору в народе, всегда были роковым образом помехой «интеллигентским» началам; прав был Самарин, когда писал Аксакову о «недоступной черте», существующей между «славянофилами» и «западниками». На наших глазах интеллигенция, давшая Достоевскому умереть в нищете, относилась с явной и тайной ненавистью к Менделееву.

По-своему, она была права; между ними и ею была та самая «недоступная черта» (пушкинское слово), которая определяет трагедию России. Эта трагедия за последнее время выразилась всего резче в непримиримости двух начал — менделеевского и толстовского; эта

противоположность даже гораздо острее и тревожнее, чем противоположность между Толстым и Достоевским, указанная Мережковским.

Последним знаменательным явлением на черте, связующей народ с интеллигенцией, было явление Максима Горького. Еще раз подтверждает он, что страшно и непонятно интеллигентам то, что он любит и как он любит. Любит он ту же Россию, которую любим и мы, но иной и непонятной любовью. Его герои, в которых живет его любовь, — чужие нам; это — молчаливые люди «себе на уме», с усмешкой, сулящей неизвестное. Горький по духу — не интеллигент; «мы» любим одно, но разной любовью; и от разлагающих ядов «нашей» любви у него есть противоядие — «здоровая кровь».

Реферат Баронова, «литературный» по преимуществу, говорит о том, что не надо обоготворять народ; я думаю, мало людей, которые обоготворяют его; мы не дикари, чтобы творить божество из неизвестного и страшного. Но, если мы давно не поклоняемся народу, то мы не можем и отступить или махнуть ру-

кой: ибо искони тянутся туда наша любовь и наши помыслы.

Что же делать?

«Не обоготворять народ надо, а просто работать над ним, вытаскивать его (прежде всего, конечно, вытащив себя самого) из всероссийского трупного болота», — говорит Баронов.

Это и есть единственная сверхлитературная часть его доклада. Путей и способов действия здесь никаких не указано. Да путей этих, которых только и ищет русская литература, и не может указать один человек.

Нужно любить Россию, нужно «проездить по России», писал перед смертью Гоголь. «Как полюбить братьев? Как полюбить людей? Душа хочет любить одно прекрасное, а бедные люди так несовершенны и так в них мало прекрасного! Как же сделать это? Поблагодарите Бога прежде всего за то, что вы — русский. Для русского теперь открывается этот путь, и этот путь — есть сама Россия. Если только возлюбит русский Россию, — возлюбит и все, что ни есть в России. К этой любви нас ведет теперь сам Бог. Без болезней и

страданий, которые в таком множестве накопились внутри ее и которых виною мы сами, не почувствовал бы никто из нас к ней сострадания. А сострадание есть уже начало любви»... «Монастырь наш — Россия! Облеки-те же себя умственно рясой чернеца и, всего себя умертвивши для себя, но не для нее, ступайте подвизаться в ней. Она теперь зовет сынов своих еще крепче, нежели когда-либо прежде. Уже душа в ней болит, и раздается крик ее душевной болезни. — Друг мой! или у вас бесчувственно сердце, или вы не знаете, что такое для русского Россия!»

Понятны ли эти слова интеллигенту? Увы, они и теперь покажутся ему предсмертным бредом, вызовут все тот же истерический бранный крик, которым кричал на Гоголя Белинский, «отец русской интеллигенции».

В самом деле, нам непонятны слова о сострадании как начале любви, о том, что к любви ведет Бог, о том, что Россия — монастырь, для которого нужно «умертвить всего себя для себя». Непонятны, потому что мы уже не знаем той любви, которая рождается из сострадания, потому что вопрос о Боге —

кажется, «самый нелюбопытный вопрос в наши дни», как писал Мережковский, и потому что, для того, чтобы «умертвить себя», отречься от самого дорогого и личного, нужно знать, во имя чего это сделать. То и другое, и третье непонятно для «человека девятнадцатого века», о котором писал Гоголь, а тем более для человека двадцатого века, перед которым вырастает только «один исполинский образ скуки, достигая с каждым днем неизмеримейшего роста»... «Черствее и черствее становится жизнь... Все глухо, могила повсюду» (Гоголь).

Или действительно непереступима черта, отделяющая интеллигенцию от России? Пока стоит такая застава, интеллигенция осуждена бродить, двигаться и вращаться в заколдованном круге; ей незачем отречься от себя, пока она не верит, что есть в таком отречении прямое жизненное требование. Не только отречься нельзя, но можно еще утверждать свои слабости — вплоть до слабости самоубийства. Что возражу я человеку, которого привели к самоубийству требования индивидуализма, демонизма, эстетики или, наконец, самое обыденное требование *отчаянья и тос-*

ки, — если сам я люблю эстетику, индивидуализм и отчаянье, говоря короче, если я сам *интеллигент*? Если во мне самом нет ничего, что любил бы я больше, чем свою влюбленность индивидуалиста и свою тоску, которая, как тень, всегда и неотступно следует за такою влюбленностью?

Интеллигентных людей, спасающихся положительными началами науки, общественной деятельности, искусства, — все меньше; мы видим это и слышим об этом каждый день. Это естественно, с этим ничего не поделаешь. Требуется какое-то иное, высшее начало. Раз его нет, оно заменяется всяческим бунтом и буйством, начиная от вульгарного «богоборчества» декадентов и кончая неприметным и откровенным самоуничтожением — развратом, пьянством, самоубийством всех видов.

В народе нет ничего подобного. Человек, обрекающий себя на одно из перечисленных дел, тем самым выходит из стихии народной, становится интеллигентом по духу. Самой душе народной подобное дело до безразличности противно. Если интеллигенция все более про-

питывается «волею к смерти», то народ искони носит в себе «волю к жизни». Понятно, в таком случае, почему и неверующий бросается к народу, ищет в нем жизненных сил: просто — по инстинкту самосохранения; бросается и наталкивается на усмешку и молчание, на презрение и снисходительную жалость, на «недоступную черту»; а может быть, на нечто еще более страшное и неожиданное.

Гоголь и многие русские писатели любили представлять себе Россию как воплощение тишины и сна; но этот сон кончается; тишина сменяется отдаленным и возрастающим гулом, непохожим на смешанный городской гул.

Тот же Гоголь представлял себе Россию летящей тройкой. «Русь, куда ж несешься ты? Дай ответ». Но ответа нет, только «чудным звоном заливаются колокольчик».

Тот гул, который возрастает так быстро, что с каждым годом мы слышим его ясней и ясней, и есть «чудный звон» колокольчика тройки. Что, если тройка, вокруг которой «гремит и становится ветром разорванный воздух», — *летит прямо на нас?* Бросаясь к

народу, мы бросаемся прямо под ноги бешеной тройке, на верную гибель.

Отчего нас посещают все чаще два чувства: самозабвение восторга и самозабвение тоски, отчаянья, безразличия? Скоро иным чувствам не будет места. Не оттого ли, что вокруг уже господствует тьма? Каждый в этой тьме уже не чувствует другого, чувствует только себя одного. Можно уже представить себе, как бывает в страшных снах и кошмарах, что тьма происходит оттого, что над нами повисла косматая грудь коренника и готовы опуститься тяжелые копыта.

Ноябрь 1908

Вопросы, вопросы и вопросы

1. Обновление Религиозно-философских собраний в Петербурге

В Петербурге возобновляются религиозно-философские собрания. Коренной недостаток прежних — «словесность», которая была отмечена в литературе и о которой между прочим писал и я, ровно год тому назад, на страницах «Золотого руна», — почувствован самими руководителями. Таким образом, религиозно-философское общество готовится к радикальной и коренной реформе. Вот что пишет об этой реформе Д. Философов:

«До сих пор общество несколько злоупотребляло изложениями индивидуальной веры отдельных лиц. Речи произносились больше по психологическим, индивидуальным мотивам, а не ради некоторого *совместного* действия, не ради достижения *общей* цели. Так дело продолжаться не должно, иначе общество рискует выродиться, может быть, в

более яркую и интересную, чем другие многочисленные петербургские „говорильни“, но все-таки в говорильню.

Первый вопрос, на который надо ответить обществу, если оно хочет расти и развиваться, а не топтаться на месте, это вопрос о том, для кого оно хочет существовать, кому служить и на кого влиять.

Собрания 1901–1903 года обращались главным образом к церкви... Церковь не слушает больше так называемых представителей „нового религиозного сознания“... Религиозно-философскому обществу надо забыть свои распри с церковью, забыть свои вероисповедные разногласия и мужественно начать „миссию“ среди интеллигенции, твердо веруя, что последняя преисполнена воистину религиозным пафосом, что, может быть и бессознательно, она носит в сердце своем живого бога...

Конечно, общественность не есть прямая задача религиозно-философских собраний. Конечно, они должны обращаться не к воле, а к сознанию. Но тем не менее за каждым отвлеченным, самым метафизическим словом

должно чувствоваться определенное отношение к общественности, к русской действительности. Иначе слова, как бы ни были они сами по себе талантливо, останутся словами, пылкие речи — эстетикой. А может быть, нигде голая словесность так не оскорбительна, как вокруг тем религиозных».

Предположим, что сбудется это желание, то есть весь центр религиозно-философского общества, хотя бы после неизбежной борьбы, устремится к одной точке, откровенно признается, что нет более смысла обращаться к церкви, которая ничего не отвечает, что никто больше не хочет «вариться в собственном соку», но что настала пора обратиться к *обществу*. Если в этом отношении дело окончится успехом, которого, конечно, надо желать, то это будет значить только, что руль корабля круто повернут. Но куда пойдет корабль, ждет ли его впереди мелководье, или подводные камни, или действительно просторное море, — это все еще далеко не известно.

Тут-то откроются (и дай бог, чтобы открылись) перед религиозно-философскими собраниями самые тревожные и коренные вопро-

сы: прежде всего действительно ли интеллигенция «носит в сердце живого бога», то есть имеет ли твердые жизненные основы такая вера учредителей собраний? И если да, то та же ли эта «религия» и тот же ли «пафос», который одушевляет представителей «нового религиозного сознания»?

Для меня — это вопросы открытые. А раз они открыты, то я не застрахован ни от каких сомнений в этой области, способен принять к сведению и даже к сердцу все мнения, хотя бы и враждебные мне по духу. Ибо, должен признаться, я не могу считать себя «представителем нового религиозного сознания».

Быть может, еще прежде указанных мной вопросов возникнет еще один насущный вопрос — именно, когда говорят об «интеллигенции», то предполагают непременно нечто противоположное ей, «народ». Я думаю, что и невозможно не противопоставлять этих двух понятий, за которыми скрываются реальные величины, но есть люди, которые думают иначе, и с их мнениями я, не обладающий твердынею веры, должен так или иначе считаться.

Вот что пишет, например, Леонид Галич, по моему мнению, очень характерный интеллигент, и пишет с пафосом чисто интеллигентским:

«В лагере искателей наших что-то происходит неладное. Их, во-первых, потянуло на политику. Плохой знак... Разве все уже исконое найдено? Разве все уже вопросы разрешены?.. Или это просто пресыщенность, или уже наскучило искать правду и хочется размять свои члены в практической житейской борьбе?»

«Искатели хотят проповедовать, и для этого им нужен народ. Должен откровенно сознаться, что я очень не люблю проповедников, а особенно талантливых проповедников...»

Л. Галич подозревает искренность прежних исканий и не верит в искренность «проповедничества». В обращении интеллигенции к народу он видит старую «славянофильскую романтику», все ту же «романтическую ложь». Он предсказывает, что «народ надует, греза о народе обманет». Почему? Потому, что, по его мнению, *«нет народа как особого*

существа^ с особою „душой сфинкса“... Мы в народе, и народ в нас. *Все — народ. Россия — народ. Народу нужно то лее, что нам.*

Словом, все тот же извечный спор. На эти суждения г. Галичу по-прежнему, как в «Потоке» А. Толстого,

*Отвечал патриот:
Ты народ, да не тот?*

и т. д. до бесконечности. «Говорильня». Этого-то и боится Философов.[52]

«До сердца и ума масс доходит лишь один путь, говорит г. Галич, — истинной, глубокой и предполагаю, что есть в обращении интеллигенции к народу „личный восторг“ и нет в этом обращении желанья проповедовать; по крайней мере именно на это надеется Философов, когда говорит о „религиозном пафосе интеллигенции“». Но, раз я только «предполагаю» (а моими устами говорят ведь многие интеллигенты, такие же «атеистические», как я сам), то и не могу не считаться с опасениями Л. Галича, с его чисто интеллигентским скептицизмом.

Не нами начался этот спор о народе и ин-

телигенции, потому что он восходит к исконной и «варварской» распре между славянофилами и западниками — распре исключительно русской и для европейца непонятной и неинтересной.

«*Я по натуре жид*», — пишет Белинский по поводу своей ссоры с Аксаковым. «*Пора домой*», то есть в «исключительную» допетровскую Русь, — восклицает К. Аксаков.

«Мы, как двуглавый Янус, смотрели в разные стороны, но сердце у нас билось одно», — говорит Герцен о западниках и славянофилах. «Что сказать тебе о твоей размолвке с Герценом и Грановским? — пишет Аксакову Юрий Самарин. — Рано или поздно это должно было случиться. Так!

Неприступная черта меж нами есть, а наше согласие никогда не было искренним, то есть не было прочным, жизненным согласием». — Таким образом, даже в споре о взаимном несогласии и согласии славянофилы и западники друг с другом несогласны.

Последний акт этой распри ждет нас впереди, он далеко еще не разыгран. По крайней мере вот нам современный и, пожалуй, са-

мый красноречивый вызов, брошенный из одного стана в другой, из стана «славянофилов» в стан «западников»:

«Мы похожи на вас, как левая рука похожа на правую: правая не совпадает с левою в одной и той же плоскости: надо перевернуть одну, чтобы они совпали. Что у вас, то и у нас, но обратно; мы — вы наизнанку. Говоря кантовским языком, ваша область — феноменальное, наша — трансцендентное; говоря языком Ницше, в вас — Аполлон, в нас — Дионис; ваш гений — мера, наш — чрезмерность... Вы любите середину, мы любим концы. Вы — трезвые, мы — пьяные; вы — разумные, мы — иступленные; вы — справедливые, мы — беззаконные. Вы сберегаете душу свою, мы всегда ищем, за что бы нам потерять ее. Вы — „град настоящий имеющие“, мы — „грядущего града взыскующие“. Вы, на последнем пределе вашей свободы, — все же государственники; мы, в глубине нашего рабства, почти никогда не переставали быть мятежниками, тайными анархистами — и теперь тайное только сделалось явным. Для вас политика — знание; для нас — религия. Не в

разуме и в чувстве, в которых часто мы доходим до совершенного отрицания, до нигилизма, — а в сокровеннейшей воле нашей мы — мистики».[53]

Все дело в том, чтобы эти слова стали действительно «вызовом», словами, из которых вырастают дела.

Нет сомнения в том, что на такой вызов вдохновило Мережковского что-то самое насущное и самое реальное. Около этих тем и споров и будет вращаться новое религиозно-философское общество. Если они останутся по-прежнему только темами, проблемами, вопросами и спорами, интеллигенция по-прежнему не выйдет ни на какой путь, не перейдет от слов к делу.

«Дело не в готовом ответе, а в серьезной, достойной самой темы, постановке вопроса, — говорит Философов. — Если обществу удастся хоть на один вершок повысить культурный уровень интеллигенции, убедить хоть нескольких ее представителей, что религия не только не связана с реакцией, но что реальное освобождение русского народа возможно лишь с его религиозным возрождением».

ем, — оно делает громадное, воистину культурное дело».

Может быть, и этого мало. Может быть, для того чтобы поставить крест на «интеллигентской жвачке», чтобы стать самим действующими лицами трагедии России, нужно уже обращаться не к «сознанию», а к «воле». Нужно, потому что иначе, может быть, не стереть «недоступной черты», и пропасть между станами интеллигенции и народа непреодолима.

Что действеннее: «меч или слово»? — спрашиваем мы опять, вслед за Пушкиным. И не можем не спрашивать об этом, потому что какая-то мера уже исполнилась: «интеллигентская жвачка», или, приличнее говоря, «собеседование любителей интеллигентного слова», приобретает неожиданно чрезвычайно жуткий характер. Разве в самом деле не страшны приступы сладкой тоски, тайной болезни, снедающей нас?

2. Собеседование любителей интеллигентного слова

В 1884 году Владимир Соловьев пишет Стравову: «По поводу мнения Менделеева, что литературный период теперь кончился, вы спрашиваете: какой же период начался? Мне кажется, ответ очевиден: если кончился период литературный или словесный, то начался период бессловесный. Разумеется, эта бессловесность далеко не означает того „безмолвного жития“, о котором молится Победоносцев...»

Место замечательное. Впрочем, откройте сейчас любую страницу истории нашей литературы XIX столетия, будь то страница из Гоголя, Лермонтова, Толстого, Тургенева, страница Чернышевского и Добролюбова, страница из циркуляра министра народного просвещения эпохи «цензурного террора» пятидесятых годов, страница письма от одного литератора к другому, вроде только что приведенной, — и все вам покажется интересным, насущным и животрепещущим; потому что нет сейчас, *положительно нет* ни одного вопроса

среди вопросов, поднятых великой русской литературой прошлого века, которым не горели бы мы. Интересно решительно все, не только выпуклое, но и плоское, не только огненное, но и то, в чем нет искры огня. Если над любой страницей Гоголя ваша душа вспыхнет полымем вдохновения, то на любой странице Добролюбова она захлебнется от нахлынувшей волны дум. Да, не только *интересно* или любопытно, не только любознательность тешит; нет, все примете вы к сердцу, всякая фраза — лишний повод для тревог, сомнений, надежд, разочарований, для того чтобы выскочить на улицу и бежать к знакомому полуписателю, полуобывателю, делиться с ним открытием десятка-другого Америк то у Лермонтова, то у Михайловского, а то и у того и у другого одновременно, вести час, другой, третий... благороднейшие разговоры, на шестом, седьмом часу изнемочь, воротиться домой с головою тяжелой, мутной, отягченной благородными заботами и непроходимым сомнением: с одной стороны, вот мы поставили пятьдесят вопросов, мы проявили юношеский пыл сердца, нас душили благо-

родные слезы и благородное негодование, мы любим русскую литературу, мы не отдадим уже никогда более ни Пушкина, ни Глеба Успенского; вот мы проявили всю эту великую любовь и великую готовность быть верными священным заветам великих теней прошлого; точно так же, как мы сейчас, в 1908 году, в Петербурге, от мокрых сумерек до беззвездной ночи горели огнем бескорыстной любви и бескорыстного гнева, — точно так же горели этим огнем в том же Петербурге, и, надо полагать, в те же часы, — в сороковых годах — Герцен и Белинский, в пятидесятых — Чернышевский и Добролюбов, в шестидесятых... и т. д., и т. д. И так далее. И так далее. Хорошо, жутко, сладостно. Впереди великое поле для новых открытий (ибо всю русскую литературу перечитать и пережить одному человеку даже и невозможно). Рядом мрак окружающей действительности, но ведь он был всегда, но сквозь этот мрак мы проследуем так же победоносно, как наши великие предшественники. И так далее: вихрь мыслей, надежд, противоречий...

А с другой стороны: что же все это значит?

Что же хотел сказать, например, Вл. Соловьев в приведенном письме? Мутно, холодно, дремно; о чем бишь мы говорили, какие вопросы решали?

Обо всем, все вопросы. И все они вдруг за-слонились явлением индийской нимфы «Пора-спати» (по счастливому и неизменно каламбурному выражению того же В. Л. Соловьева). Сквозь страшную усталость — чувство тоскливого стыда; будто сделал что-то дурное, что-то худшее из всего, что мог сделать; хочешь что-то забыть даже, выбросить из души какое-то тяжелое бремя; но что же выбрасывать: ведь все, чем горела душа, так благородно и многоценно; и однако — человек устал, человек разбит, огонь потух, в душе что-то смрадное тлеет, от большого костра остался только дым и чад, сливающийся вот с этим туманом вокруг уличных фонарей — только потому не желтым, что теперь ночь. Да, ночь, туман потерял дневную свою окраску... Вот там появилась одна случайная звезда. Прекрасная, далекая... Какой вздор! Какая пошлость! Сейчас, в горячем споре, мой собеседник привел мне остроуту Гегеля: кто-то, указы-

вая на звезды, заговорил о бесконечности миров. «Какой вздор, — воскликнул Гегель, — звезды — это только блестящая сыпь на лице неба!» «Да, какой вздор, какая пошлость, — кричал мой умнейший собеседник... — Романтизм, мистика! Пуанкаре доказал только что, что земля никогда не вращалась вокруг солнца!..[54] Земля плоска, как тарелка! Коперник идет насмарку!»

Да, какой вздор! Земля плоска, как Невский проспект! И от одной Квисисаны до другой решительно нет никакой ощутительной выгнутости, кроме Аничкова моста... Да и то еще под сомнением...

Уверяю вас, читатель, что это не я говорю. Положительно, я рассказываю сон, один из кошмаров, душивших меня. Но признайтесь вы, интеллигентный читатель, разве вас никогда не душил такой кошмар после благородной шестичасовой беседы? Именно после *благородной*?

И засыпаешь с чувством тяжелой вины — перед кем? перед чем? С вихрем мыслей... нет, не мыслей, а дум (ловишь себя на том, что по крайней мере мысли от дум надо раз-

личать строго, как говорил еще Тургенев... а может быть, еще до Тургенева)... Думы о том, что литература во всей Европе и в России кончилась... наступает «комментативный период»... ожидается нарождение новых схолиастов, новой Александрии... на несколько веков... а потом придут новые арабы и сожгут библиотеку новой Александрии... исторический процесс завершен... от желтой расы ждать нечего, кроме погромов, ибо самый объем черепа доказывает, что она не способна к новой духовной культуре... русское дворянство окончательно вымерло, лучшее, что оно может дать — это журнал «Старые годы» (прекрасное культурное дело, да, прекрасное... без сомнения... а может быть, бесполезное?..). Вместо русского дворянства (то есть Пушкина, Толстого, Тургенева и т. д.) появился новый господствующий класс, который... как бы его назвать? Назовем, пожалуй, класс фармацевтов... Да, все заплонили фармацевты, это для них мы пишем книги, это они запомним ругают и запомним читают «Санина» Арцыбашева, это они роковым образом не слышат ничего, что им кричишь в уши, кричи

им раз, три раза или пятнадцать раз об одном и том же... Это с шестидесятых годов, но тогда это называлось — «появлением разночинца в русской литературе»... Какой уж разночинец теперь (то есть нет уже Добролюбова, Решетникова и т. д.), теперь просто пошел «фармацевт».

Индийская нимфа «Пора-спати» наклонилась низко, дышит в лицо и тихо гладит волосы, как мать в детстве. Но засыпаешь тяжело, и в последний раз проносятся в голове: Пуанкаре, «Синяя птица», фармацевты, богоборчество, конец исторического процесса и русской литературы...

Впрочем, цель этих рассуждений — цель ироническая, ибо и я, вослед за всеми, вспоен и вскормлен на той страшной иронии, которая заполонила русское общество и породила чуть не всю современную литературу... Цель моя — поставить сумбурное зеркало против самого благожелательного, самого прекраснодушного, исполненного самых благородных намерений интеллигента наших дней. Не увидит ли он в моем сумбурном зеркале хоть клочка своей усталой души? Усталой, уста-

лой. Разве не устала та душа, которой до ужаса близки все те беспорядочные думы, которыми я напичкал свою статейку? И разве мало таких душ?

Пессимистическая статейка, кривое зеркало — не правда ли? Что же, тех, кто полагает так, пусть утешит индийская нимфа шутника Соловьева; а тем, кто уловил здесь нечто реальное, кроме сумбура и кошмара, я постараюсь доказать, что здесь нет ничего пессимистического. Но это когда-нибудь в другой раз.

3. Трудное положение обозревателя

Хотел было я обозревать русскую «литературу» за истекающий год. Но что же прикажете «обозревать»? Положение литературного обозревателя в наше время очень рискованно, и легче написать опереточное «обозрение», чем сделать какие бы то ни было общие выводы из современной литературы. Удивительная вещь, несмотря на то, что в этом году появились: «Исповедь» Горького, знаменующая собою очень резкий поворот этого писателя на его единственно ценный путь, на путь художника; «Рассказ о семи повешен-

ных» Леонида Андреева, вызвавший массу подражаний и комментариев, и, конечно, одно из сильнейших произведений Андреева; рассказы Куприна, пользовавшиеся распространением, может быть не заслуженным, но, однако, очень характерные для наших дней; роман Брюсова, драма Мережковского, стихи Сологуба и других... и многое, многое еще. И, однако, решительно невозможно сделать из всего этого общих выводов, тех выводов, которые, напротив, напрашиваются при обзоре всей *литературно-общественной жизни*. Так, например, знаменитый процесс «кошкодавов» вызывает на размышления общего свойства, а вел *литература* не вызывает; среди отдельных же литературных произведений многое вызывает на соображения интимные и частные, от которых непременно так или иначе страдает общее.

О том, что у нас есть писатели, но нет литературы, говорили многие старые русские критики. Но говорили они это с неизменной надеждой на то, что литература будет, и надежды их оправдались. А есть у нас такая надежда? Ее у нас нет. И потому все теперешние

общие мысли — мысли прежде всего о том, что что-то погибло и уже не вернется. И при этом никакой жалости, но и никакой радости: реакция. И если устроить, положим, анкету, задать следующие три насущнейших вопроса:

1. Будет литература или нет?

2. Заменится театр кинематографом или нет?

3. Есть в России какое-нибудь сословие, которое способно продолжать славную деятельность покойного дворянства, или нет?

Если задать такие вопросы, то *большинство* ответов будет: ни да, ни нет.

Мало у кого отыщется энергия для того, чтобы проорать во весь голос нечто, хотя бы и парадоксальное, чтобы ответить на эти вопросы могущественным «да» или могущественным «нет».

Вот я и рассуждаю с тем же вкусом, с каким это мог бы делать кто-нибудь другой. Для меня при этом гораздо вкуснее старая русская жвачка, чем новая, я думаю, что она гораздо питательнее; я совсем не «модернист», чтобы питаться «воздухом и обещаниями» совре-

менной литературы.

Однако для разнообразия можно иногда выловить рыбу и в «мутном омуте», хотя почти всегда там вместо рыб поймается какой-нибудь «чорт» из необидных. Так уже, видно, полагается; народная мудрость и тут права.

Закидываю удочку в омут, в котором барахтаются арцыбашевцы, андреевцы, скорпионы, и зацепляюсь за что-то цепкое. При ближайшем рассмотрении оно оказывается большим пластом тины, в котором барахтаются два маленьких чорта, оживленно плюются, фыркают, радуются, дают друг другу звонкие плюхи и пищат тоненькими голосами.

Не особенно обильный улов. Но все свое внимание я сосредоточиваю на нем, потому что он носит громкое название: «дифференциация в новом искусстве».

4. «Дифференциация»

Нынче у всех на языке «дифференциация» в «новом искусстве». Одни этому факту радуются, другие печалются, третьи сыплют направо и налево площадные слова вроде «обозной сволочи» и т. д. Впрочем, последний прием — далеко не нововведение, и мы припомним только вскользь, как еще в шестидесятых годах г. Антонович, заменивший в «Современнике» арестованного Н. Г. Чернышевского, расточал выражения: «ракалия», «хавронья», «гнилой бутерброд», «барский лакей», «шелопай», «бессовестная рожа» — по адресу... Писарева. Как тогда, так и теперь прием этот забавен, пока не становится *омерзительным*. Но мы упомянули о нем лишь вскользь, и то лишь для того, чтобы показать, насколько заметна дифференциация, насколько несомненна она, раз уже критики решаются ругать площадными словами противную партию. Но и не в этом дело.

Дело в том, что «дифференциация», чуть только она стала фактом несомненным, набившим оскомину, — успела превратиться

в великую пошлость. Почему так? Почему столь многие факты из жизни интеллигенции приобрели свойство быстро терять всякий удельный вес, становиться достоянием газетчиков? Не потому ли, что они сами по себе никогда не имели истинной ценности?

В частности, «литературная дифференциация» (кстати сказать, термин необычайно бездарный, пущенный в ход людьми, наводняющими страницы журналов ни к чему не нужной иностранной терминологией, людьми, не чувствующими подвижности и прелести русского языка, которых развелось немало), — «дифференциация» предполагает существование какой-то школы или направления в литературе. Но почему же от теперешней «дифференциации» разит такой неподдельной скукой, почему о ней знает всякий составитель «литературных календарей», а интересуются ею только «новички», которым еще есть время заниматься модернистскими утонченностями, увлекаться списками сотрудников в журналах, и т. д., и т. д. Не потому ли «дифференциация» так убога и безжизненна, что прежняя «школа» и прежнее

«направление» были только мечтой, фантазией, выдумкой или надеждой некоторых представителей '«нового искусства», но никогда не существовали в русской действительности?

Словами «декадентство», «символизм» и т. д. было принято (а пожалуй, принято и до сих пор) соединять людей, крайне различных между собою. Право, в том, что люди эти принимали некогда групповое название, сделали даже вид, что объединились, и держались несколько лет вместе, не было ничего очень глубокого, как и в том, что для русского «декадента» своим братом был только декадент же. С ним он даже бранился только дружески, никогда не позволяя другому обидеть его, подготавливая таким образом, говоря языком «благородным», «твердую организацию», а языком более реальным — касту.

Надо бы оговорить при всем этом то обстоятельство, что в декадентском общении было некогда много юношески (скорей — отрочески) трогательного. Публика действительно относилась когда-то к этой «группе» по-волчьему, члены группы (по крайней мере некото-

рые) были действительно когда-то связаны единством нежных утренних мечтаний и склонны были в утренних сумерках называть предметы совершенно различные одними и теми же именами. Можно бы еще кое-что оговорить, да стоит ли? Заветное всегда останется при нас, вспомнить *для себя* нам есть о чем, но для читателя тут нет ничего ни интересного, ни поучительного.

Самое время показало с достаточной очевидностью, что многие школьные и направленные цепи, казавшиеся ночью верными и крепкими, оказались при свете утра только тоненькими цепочками, на которых можно и следует держать щенков, но смешно держать взрослого пса. Правда, и до сих пор кое-кто из прежних «декадентов», утративший с «декадентством» всякую реальную связь, продолжает рычать и скалиться из *декадентской* будки, делая вид, что цепь, на коей он привязан, — так крепка, что разорваться не может; но сам прекрасно знает, что стоит ему рвануть покрепче, как полетит за ним вся декадентская будка. А сколько вреда и путаницы вносит тот, кто продолжает сидеть в ней,

несмотря на то, что его так и тянет на свежий воздух.

То обстоятельство, что декаденты, прежде взапуски хвалившие друг друга, теперь взапуски бранятся, стало тоже привычным и тоже ничего не говорящим фактом. Серьезной-то «дифференциации» никогда не было, потому что никто, в сущности, ни с кем не соединялся и не разъединялся и настоящей школы не было никогда. Это так же ясно, как то, что ее не будет, ибо современные *подражатели* только компрометируют учителей, а не учатся. Сергеев-Ценский существует, лишь поскольку не подражает Андрееву, Лазаревский — Чехову, а Рославлев — Брюсову. Многие и вовсе не существуют, потому что умеют только списывать — талант гимназический, а не литературный. Не значит ли это, что «не стоило огород городить» и что «поколения русских символистов» и прочее были изобретением критики?

Какие же выводы? Вывод тот, что русский писатель по-прежнему один, может быть гораздо более один, чем во времена кружков Белинского и Станкевича. И всегда это сказыва-

ется особенно ярко в ту минуту, когда начинают толковать о «дифференциации», предполагающей наличность «станов».

Станов у писателей нет, есть отдельные писатели и есть кружки. Из первого факта выходит ряд ничем между собою не связанных, но значительных произведений, вроде «Исповеди» и «Огненного ангела»; из второго факта давно уже не выходит ничего, кроме разложения и вреда, и потому надо желать окончательного распада всяких кружков и истребления литературной кружковщины.

Общение же между писателями русскими может устанавливаться, по-видимому, лишь постольку, поскольку они не писатели, а общественные деятели, собутыльники, кошкодавы, что угодно. Русские же символисты, андреевцы, арцыбашевцы — все это решительные понятия нереальные, нагоняющие лишь смертельную скуку.

5. Тройка

Я вовсе не претендую даже на правильность направления этих сотен беспорядочно набросанных вопросов. Все дело в том, чтобы они «возникли из небытия», чтобы они были поставлены и не замолчаны. Вопрос всегда есть как бы молния, озаряющая настоящее, но только настоящее. В следующий момент должно возникнуть уже разрешение его; и лучше неверное разрешение, чем молчание. То, что стоит неотступно перед чувством и разумом, потребует наконец своего разрешения — волей.

Если мы опустим на минуту медленный занавес над тревожным и блистательно-пестрым действием, уже не видно будет непрестанной суетни царей, шутов и солдат, уже не раздражит взора бесконечная пестрота их одежд и распрей. Будет слышен только несмолкаемый гул, с преобладанием одной какой-то все возрастающей ноты.

Когда Гоголь опустил занавес над действием своих «мертвых душ», он услышал возрастающее бормотание бубенцов, далекий топот

и крики ямщика — лёт бешеной тройки,
«вдохновенной богом».

«Русь, куда ж несешься ты? дай ответ. Не
дает ответа. Чудным звоном заливаётся коло-
кольчик; гремит и становится ветром разо-
рванный в куски воздух».

Среди суеты и многолюдства нам надо
иногда опускать занавес, прислушиваться к
тишине, внимать приближению бога, вни-
кать в разрастающиеся звоны набегающей
тройки, благодатной, сходящей на нас краса-
вицы — России:

*Так и ты, встречая бога,
Сердце, стань... Сердце, стань...*

*У последнего порога,
Сердце, стань... Сердце, стань...*

*Жертва, пей из чаши мирной
Тишину, Тишину! —*

*Смесь вина с глухою смирной —
Тишину... Тишину...*

Ноябрь 1908

Ирония

*Я не люблю иронии твоей.
Оставь ее отжившим и нежившим,
А нам с тобой, — так горячо любившим,
Еще остаток чувства сохранившим, —
Нам рано предаваться ей.
Некрасов*

Самые живые, самые чуткие дети нашего века поражены болезнью, незнакомой телесным и духовным врачам. Эта болезнь — сродни душевным недугам и может быть названа «иронией». Ее проявления — приступы изнурительного смеха, который начинается с дьявольски-издевательской, провокаторской улыбки, кончается — буйством и кощунством.

Я знаю людей, которые готовы задохнуться от смеха, сообщая, что умирает их мать, что они погибают с голоду, что изменила невеста. Человек хохочет, — и не знаешь, выпьет он сейчас, расставшись со мною, уксусной эссенции, увижу ли его еще раз? И мне самому смешно, что этот самый человек, терзаемый

смехом, повествующий о том, что он всеми унижен и всеми оставлен, — как бы отсутствует; будто не с ним я говорю, будто и нет этого человека, только хохочет передо мною его рот. Я хочу потрясти его за плечи, схватить за руки, закричать, чтобы он перестал смеяться над тем, что ему дороже жизни, — и не могу. Самого меня ломает бес смеха; и меня самого уже *нет*. Нас обоих нет. Каждый из нас — только смех, оба мы — только нагло хохочущие рты.

Это — не беллетристика. Многие из вас, углубившись в себя без ложного стыда и лукавства, откроют в себе признаки той же болезни.

Эпидемия свирепствует; кто не болен этой болезнью, болен обратной: он *вовсе* не умеет улыбнуться, ему ничто не смешно. И, по нынешним временам, это — не менее страшно, не менее болезненно; разве мало теперешних явлений в жизни, к которым нельзя отнестись иначе, как с улыбкой?

Много ли мы знаем и видим примеров *создающего*, «звонкого» смеха, о котором говорил Владимир Соловьев, увы! — сам не умев-

ший, по-видимому, смеяться «звонким смехом», сам зараженный болезнью безумного хохота? Нет, мы видим всегда и всюду — то лица, скованные серьезностью, не умеющие улыбаться, то лица — судорожно дергающиеся от внутреннего смеха, который готов затопить всю душу человеческую, все благие ее порывы, смести человека, уничтожить его; мы видим людей, одержимых *разлагающим* смехом, в котором топят они, как в водке, свою радость и свое отчаянье, себя и близких своих, свое творчество, свою жизнь и, наконец, свою смерть.

Кричите им в уши, трясите их за плечи, называйте им дорогое имя, — ничто не поможет. Перед лицом проклятой иронии — все равно для них: добро и зло, ясное небо и вонючая яма, Беатриче Данте и Недотыкомка Сологуба. Все смешано, как в кабаке и мгле. Винная истина, «*in vino Veritas*» — явлена миру, все — едино, единое — есть мир; я пьян; ergo — захочу — «приму» мир весь целиком, упаду на колени перед Недотыкомкой, соблазню Беатриче; барахтаясь в канаве, буду полагать, что парю в небесах; захочу — «не

приму» мира: докажу, что Беатриче и Недотьжомка одно и то же. Так мне угодно, ибо я пьян. А с пьяного человека — что спрашивается? Пьян иронией, смехом, как водкой; так же все обезличено, все «обесчещено», все — все равно.

Какая же жизнь, какое творчество, какое дело может возникнуть среди людей, больных «иронией», древней болезнью, все более и более заразной? Сам того не ведая, человек заражается ею; это — как укус упыря; человек сам становится кровопийцей, у него пухнут и наливаются кровью губы, белеет лицо, отрастают клыки.

Так проявляется болезнь «ирония». И как нам не быть зараженными ею, когда только что прожили мы ужасающий девятнадцатый век, русский девятнадцатый век в частности? Век, который хорошо назван «беспламенным пожаром» у одного поэта; блистательный и погребальный век, который бросил на живое лицо человека газетовый покров механики, позитивизма и экономического материализма, который похоронил человеческий голос в грохоте машин; металлический век, когда

«железный коробок» — поезд железной дороги — обогнал «необгонимую тройку», в которой «Гоголь олицетворял всю Россию», как сказал Глеб Успенский.

Как не страдать нам такую болезнью, когда властительнее нашего голоса стали свистки паровозов, когда, стараясь перекричать машину, мы надорвались, выкричали душу (не оттого ли так последовательно, год за годом, умирает русская литература, что выкричана душа интеллигентская, а новая еще не родилась?), и из опустошенной души вырывается уже не созидающая хула и хвала, но разрушающий, опустошительный смех?

На этот смех, на эту иронию указано давно. Еще Добролюбов говорил, что «во всем, что есть лучшего в нашей словесности, видим мы эту иронию, то наивно-открытую, то лукаво-спокойную, то сдержанно-желчную». Добролюбов видел в этом залог процветания русской сатиры, он не знал всей страшной опасности, приходящей отсюда, по двум причинам.

Во-первых, он страдал обратной болезнью, он не умел улыбнуться, он не владел ни од-

ним из многообразных методов смеха. Он был сыном несмеющейся эпохи, естественной реакцией против которой был Кузьма Прутков. Хорошо, забавно было цитировать Пруткова, теперь это немножко жутко и пошло-ва-то, как многие и многие хорошие остроты «Победоносцевского периода», даже остроты шутника Владимира Соловьева.

Во-вторых, и это главное, Добролюбов — писатель *дореволюционный*. В его критических гаданиях не было ни малейшего предвиденья не только андреевского «красного смеха», но и глубин иронии Достоевского. А уж тонкой и разрушительной иронии Сологуба Добролюбов и во сне не видал.

Конечно, и Достоевский, и Андреев, и Сологуб — по-одному — русские сатирики, разоблачители общественных пороков и язв; но по-другому-то, и по самому главному, — храни нас господь от их разрушительного смеха, от их иронии; все они очень несходны между собою, во многом — прямо враждебны. Но представьте себе, что они сошлись в одной комнате, без посторонних свидетелей; посмотрят друг на друга, засмеются и станут заодно... А

мы-то слушаем, мы-то верим.

Достоевский не говорит прямого «нет» тому семинарскому нигилизму, который разбирает его. Он влюблен чуть ли не более всего в Свидригайлова.

Андреев не только мучается «красным смехом», он, в бессознательных глубинах своей хаотической души, любит двойников («Черные маски»), любит всенародного провокатора («Царь-Голод»), любит ту «космическую провокацию», которой проникнута «Жизнь Человека», тот «ледяной ветер безграничных пространств», который колеблет желтое пламя свечи человеческой жизни.

Сологуб не говорит «нет» Недотыкомке, он связан с нею тайным обетом верности. Сологуб не променяет мрака своего бытия ни на какое иное бытие. Смешон тот, кто примет песни Сологуба за жалобы. Никому не станет жаловаться чаровник-Сологуб, иронический «русский Верлэн».

И все мы, современные поэты, — у очага страшной заразы. Все мы пропитаны провокаторской иронией Гейне. Тою безмерною влюбленностью, которая для нас самих иска-

жает лики наших икон, чернит сияющие ризы наших святых.

Некому сказать нам спасительное слово, ибо *никто* не знает силы нашей зараженности. Какой декадент, какой позитивист, какой православный мистик *поймет* всю обнаженность этих моих слов? Кто знает то состояние, о котором говорит одинокий Гейне: «*Я не могу понять, где оканчивается ирония и начинается небо!*» Ведь это — крик о спасении.

С теми, кто болен иронией, любят посмеяться. Но им не верят или перестают верить. Человек говорит, что он умирает, а ему не верят. И вот — смеющийся человек умирает один. Что ж, может быть, к лучшему? «Собаке — собачья смерть».

Не слушайте нашего смеха, слушайте ту боль, которая за ним. *Не верьте никому из нас, верьте тому, что за нами.*

Если же мы неспособны явить вам то, что за нами, то, чего хотят и чего ждут иные из нас, — отвернитесь от нас скорее. Не делайте из наших исканий — моды, из нашей души — балаганных кукол, которых таскают на потеху публике по улицам, литературным вече-

рам и альманахам.

Есть священная формула, так или иначе повторяемая всеми писателями: «Отрекись от себя для себя, но не для России» (*Гоголь*). «Чтобы быть самим собою, надо отречься от себя» (*Ибсен*). «Личное самоотречение не есть отречение *от личности*, а есть отречение *лица* от своего эгоизма» (*Вл. Соловьев*). Эту формулу повторяет решительно *каждый* человек; он неизменно наталкивается на нее, если живет сколько-нибудь сильной духовной жизнью. Эта формула была бы банальной, если бы не была *священной*. Ее-то понять труднее всего.

Я убежден, что в ней лежит спасение и от болезни «иронии», которая есть болезнь личности, болезнь «индивидуализма». Только тогда, когда эта формула проникнет в плоть и кровь каждого из нас, наступит настоящий «кризис индивидуализма». До тех пор мы не застрахованы ни от каких болезней вечно зацветающего, но вечно бесплодного духа.

Ноябрь 1908

Стихия и культура

На доклад мой, озаглавленный «Народ и интеллигенция», было сделано очень много возражений, устных и печатных. То, о чем я буду говорить сегодня, представляет развитие все той же темы.

Защищать себя от упреков я не хочу, но защищать свою тему буду. Если у самого меня действительно не хватило голоса (как сказал Д.С. Мережковский), то тема моя, я в этом уверен, рано или поздно, погасит все докучные партийные и личные споры.

Мои вопросы поставлены не мною, — их поставила история России. На один из поставленных вопросов — о «недоступной черте», существующей между интеллигенцией и народом, ответил утвердительно не я, — ответила история России. Думаю, что споры о том, совершился или не совершился крупный и очевидный факт, свидетелями которого были не только мы, но и предки наши, — надо отнести к спорам, возникающим по недоразумению, по недоверию, по непониманию; или — к спорам тактического свойства, вы-

держивающим критику в стенах «третьих» Дум, но не на вольном воздухе жизни.

Я думаю, что в сердцах людей последних поколений залегло неотступное чувство катастрофы, вызванное чрезмерным накоплением реальнейших фактов, часть которых — дело свершившееся, другая часть — дело, имеющее свершиться. Совершенно понятно, что люди стремятся всячески заглушить это чувство, стремятся как бы отбить свою память, о чем-то не думать, полагать, что все идет своим путем, игнорировать факты, так или иначе напоминающие о том, что уже было и что еще будет. Другие, напротив, видят сны от «множества забот», как говорит Экклезиаст; они суетливы во всех делах своих, потому что мучатся воспоминанием и не могут припомнить; в каждом деле своем они чувствуют, что за ними стоит что-то, что одно только может разрешить сомнения и муки; а без такого разрешения — никакое дело не в дело.

Словом, как будто, современные люди нашли около себя бомбу; всякий ведет себя так, как велит ему его темперамент; одни вскрывают обойму, пытаюсь разрядить снаряд; дру-

гие только смотрят, выпучив от страха глаза, и думают, завертится она или не завертится, разорвется или не разорвется; третьи притворяются, что ровно ничего не произошло, что круглая штука, лежащая на столике, вовсе не бомба, а так себе — большой апельсин, а все совершающееся — только чья-то милая штука; четвертые, наконец, спасаются бегством, все время стараясь устроиться так, чтобы их не упрекнули в нарушении приличий или не уличили в трусости.

Однако никто не шутил, никто не хотел ни напугать, ни позабавить. История, та самая история, которая, говорят, сводится попросту к политической экономии, взяла да и положила нам на стол настоящую бомбу. И бомбу не простую, а усовершенствованную, вроде той сверлящей и образующей аккуратные трещины пульки, которую англичане придумали для усмирения индусов. Эта пулька уже приведена в действие; пока мы рассуждали о цельности и благополучии, о бесконечном прогрессе, — оказалось, что высверлены аккуратные трещины между человеком и природой, между отдельными людьми и, наконец, в

каждом человеке разлучены душа и тело, разум и воля.

И потому, хотим мы или не хотим, помним или забываем, — во всех нас заложено чувство болезни, тревоги, катастрофы, разрыва. Это чувство разрыва никто не станет отрицать в целом, но, чуть только попытаешься перевести его на конкретное, — немедленно найдутся ярые отрицатели болезни и защитники своей цельности. Можно было быть заранее уверенным, что, как только заговоришь о разрыве между народом и интеллигенцией, найдутся люди, отрицающие даже возможность разрыва или просто переводящие разговор на домашние дела. Если заговоришь о том, что неблагополучно ни в одной семье, сейчас же найдется семьянин, который скажет, что он живет двадцать пять лет в мире и согласии с женой и детьми. Если скажешь, что наука бессильна перед провалом южной Италии, сейчас же поднимется геолог и заявит, что в Калабрии не отвердела земная кора и что наука если еще и не совсем победила природу, то через три тысячи лет победит.

Когда я оговорился, что есть, может быть, часть интеллигенции, не оторванная от народа, некоторые мои оппоненты обрадовались чрезвычайно. Г. Чулков заявил печатно, что вся моя тема, в сущности, совсем не об интеллигенции, а о декадентах, и что вся масса уездных врачей, фельдшеров и проч. живет с народом душа в душу; но стоило ли «огород городить», если дело идет всего только о том, что декаденты отделены от народа? И будто уж так благополучно живет уездным врачам среди русских мужиков? Откуда такой оптимизм? Неужели так существенна моя оговорка? Ведь исключения подтверждают правило; а счастливыми исключениями, людьми, способными идти навстречу народу, являются как раз передовые люди, вдохновляемые своим трудом, стоящие на честном посту, охраняющие от врага своих невидимых, спящих друзей.

Но бывает и бывало уже так, что всю ночь напролет стоит стража на башнях, охраняя сон своих. Наступает утро, и уже одни только передовые посты оказываются налицо. Они стояли высоко и думали высокую думу, но

тех, во имя кого они не спали всю ночь, нет уже на лице земли: их похитила стихия — подземная, или народная ночь. Астрономы наблюдали звезды из горных обсерваторий, человеческие умы работали неустанно, и ни одна машина не ошиблась в ту ночь, когда побережья южной Италии стерлись с лица земли.

Если бы тема моя была философской темой или касалась политической злобы дня, я не имел бы права говорить таким языком. Но тема моя — не философская и не политическая. Если я не исчерпываю всех вопросов, прилегающих к ней, то она сама намечает их, как знают это те, кто действительно услышал меня. Для того, чтобы отвечать на недоумения противников, я считаю себя вправе не прибегать к определению понятий, но считаю своим долгом развивать и углублять все ту же тему *на своем языке*. Я должен восходить к истокам той реки, к бурному устью которой я пришел со стороны.

Когда я заговорил о разрыве между Россией и интеллигенцией, более всего поразил меня удивительный оптимизм большинства

возражений: до того удивительный, что приходит в голову, не скрывается ли за ним самый отчаянный пессимизм? Говорил я о смерти, мне отвечали, что болезнь излечима. Вспоминались слова умирающего Ивана Ильича у Толстого: «Дело не в блуждающей почке, а в жизни и смерти». Я говорил о расколе, мне говорили, что нет раскола, да и нечему раскалываться. Я говорил о том, что мы любим и ненавидим вместе далекую от нас Россию, набегающую гоголевскую тройку; мне отвечали: «Мы сами — Россия».

Страшно слышать: «Болезнь излечима, болезни нет, мы сами — все можем». Когда ступишь ногой на муравейник, муравьи начинают немедленно восстанавливать разрушенное; через несколько часов им кажется, что никто не разрушал их благополучия. Они — в своей вечной работе, в своем чувстве всепоправимости, в ощущении вечного прогресса, — как во сне. В таком же сне — бабочка, танцующая у пламени свечи. В том же предсмертном сне можно завести веселый хоровод вокруг кратера вулкана. Работают, поют, ведут мировые хороводы — во сне, в самозаб-

вении, во хмелю.

Такой же великий сон и разымчивый хмель — сон и хмель бесконечной культуры. Говоря термином Ницше — «аполлинический сон». Всякий сон характеризуется тем, что все происходит в нем по каким-то чуть-чуть измененным, нездешним, неземным, нелюдским законам. Например, по муравьиным законам. Солнце восходит, и солнце заходит, идет гроза, уходит гроза, — а муравейник растет. Можно увидеть себя во сне муравьем; строю, строю муравейник, лезу за хвоей на тонкую елку, ветер покачнул елку, — я падаю на землю, но немедленно начинаю взбираться опять. И так без конца, без конца. И наконец — проснуться и обрадоваться, что ты не муравей, а человек, что у тебя есть свободная воля.

Цвет интеллигенции, цвет культуры пребывает в вечном аполлиническом сне, или — в муравьином сне. Это — бесконечное и упорное строительство с пеной у рта, с падениями. Один сорвался — лезет другой, другой сорвался — лезет третий. И муравейник растет. Завоевана земля и недра земли, море и дно мор-

ское, завоеван воздух, который завтра весь будет исчерчен аэропланами.

И вдруг нога лесного зверя, который десять лет ходил на водопой мимо муравейника, ступает в самую середину его. Вдруг, в минуту истории, когда Толстой пишет «Войну и мир», Менделеев открывает периодическую систему элементов, когда в недрах земли поет руда, покорная человеческой кирке, когда железнодорожные поезда пожирают пространство во всех направлениях, когда император германский надменно обнимает «чудотворного строителя», благодетеля человечества, завоевателя воздуха, — в этот самый момент отклоняется в обсерватории стрелка сейсмографа.

Еще неизвестно, где произошло событие, какое событие. Через день телеграф приносит известие, что уже не существуют Калабрия и Мессина — двадцать три города, сотни деревень и сотни тысяч людей. Нахлынувший океан и проливной дождь затопили все, чего не поглотила земля и не выжег огонь. Мы знаем, что значат благоуханные имена Калабрии и Сицилии, но только молчим и бледне-

ем, зная, что если исчезли на земле древние Харибда и Скилла, то впереди, в сердце нашем и в сердце нашей земли — нас ждет еще более страшная Харибда и Скилла. Что можем мы, пребывающие в аполлиническом, в муравьином сне? Мы можем только облекаться в траур, праздновать свою печаль перед лицом катастрофы; броненосец приспускает флаг до половины флагштока, — как бы в знак того, что флаг спущен в самом сердце нашем.

Перед лицом разбушевавшейся стихии приспущен надменный флаг культуры.

Да, перед событиями в Сицилии и Калабрии мы только и можем, что торжественно приспустить флаг. Ведь отклонилась только стрелка сейсмографа. Ученые сказали только, что югу Италии и впредь угрожают землетрясения; что там еще не отвердела земная кора. А уверены ли мы в том, что довольно «отвердела кора» над другой, такой же страшной, не подземной, а земной стихией — стихией народной?

Мы делаем все, что можем. Король воротился с охоты, папа отменил аудиенцию. Все аккредитованные при итальянском дворе по-

слы выразили соболезнавание, военные суда спустили флаги. Судно, отправленное на розыски города, не нашло места, где он был. Русские матросы — «*popolo d'eroi*»[55] — являют чудеса самоотвержения, копаясь в миазмах заразы, в которые в сорок секунд превратились человеческое мясо и морской ил. Ползут поезда, нагруженные мертвецами, архиепископ носит мощи св. Агаты, смирительницы подземных сил. Телеграф стучит по всей Европе; а у нас не хватает извести, чтобы засыпать бывшую Мессину. Вульгарные слова газетных телеграмм приобретают силу древних итальянских хроник; а из Этны вырываются столбы желтого дыма. Сицилия продолжает содрогаться, и нам не усмирить ее дрожь.

Неужели *этим* фактам нужно противопоставлять оптимизм? И неужели нужно быть пессимистом или человеком суеверным, чтобы указывать на то, что флаг культуры может быть всегда приспущен, если приближается гроза?

Не раз уже сотрясала землю подземная лихорадка, и не раз уже мы праздновали свою немощь перед мором, трусом, голодом и мяте-

жом. Какая же страшная мстительность должна была за столетия накопиться в нас? Человеческая культура становится все более железной, все более машинной; все более походит она на гигантскую лабораторию, в которой готовится месть стихии: растет наука, чтобы поработить землю; растет искусство — крылатая мечта — таинственный аэроплан, чтобы улететь от земли; растет промышленность, чтобы люди могли расстаться с землей.

Всякий деятель культуры — демон, проклинаящий землю, измышляющий крылья, чтобы улететь от нее. Сердце сторонника прогресса дышит черною мезтью на землю, на стихию, все еще не покрытую достаточно черствой корой; мезтью за все ее трудные времена и бесконечные пространства, за ржавую, тягостную цепь причин и следствий, за несправедливую жизнь, за несправедливую смерть. Люди культуры, сторонники прогресса, отборные интеллигенты — с пеной у рта строят машины, двигают вперед науку, в тайной злобе, стараясь забыть и не слушать гул стихий земных и подземных, пробуждаю-

щийся то там, то здесь. И только иногда, просыпаясь, озираясь кругом себя, — они видят ту же землю, — проклятую, до времени спокойную, — и смотрят на нее как на какое-то театральное представление, как на нелепую, но увлекательную сказку.

Есть другие люди, для которых земля не сказка, но чудесная быль, которые знают стихию и сами вышли из нее, — «стихийные люди». Они спокойны, как она, до времени, и деятельность их, до времени, подобна легким, предупреждающим подземным толчкам. Они знают, что «всему свое время и время всякой вещи под небом; время рождаться и время умирать; время насаждать и время вырывать посаженное; время убивать и время врачевать; время разрушать и время строить» (Экклезиаст).

Какой-то земной промысел им нужней и родней промышленности и культуры.

Они тоже пребывают во сне. Но их сон непохож на наши сны, так же, как поля России непохожи на блистательную суетню Невского проспекта. Мы видим во сне и мечтаем наяву, как улетим от земли на машине, как с

помощью радия исследуем недра земного и своего тела, как достигнем северного полюса и последним синтетическим усилием ума подчиним вселенную единому верховному закону.

Они видят сны и создают легенды, не отделяющиеся от земли: о храмах, рассеянных по лицу ее, о монастырях, где стоит статуя Николая Чудотворца за занавесью, не виданная никем, о том, что, когда ветер ночью клонит рожь, — это «Она мчится по ржи», о том, что доски, всплывающие со дна глубокого пруда, — обломки иностранных кораблей, потому что пруд этот — «отдушина океана». Земля с ними, и они с землей, их не различить на ее лоне, и кажется порою, что и холм живой, и дерево живое, и церковь живая, как сам мужик — живой. Только все на этой равнине еще спит, а когда двинется, — все, как есть, пойдет: пойдут мужики, пойдут рощи по склонам, и церкви, воплощенные Богородицы, пойдут с холмов, и озера выступят из берегов, и реки обратятся вспять; и пойдет вся земля.

Я хочу привести два письма, большой, по

моему мнению, ценности. Одно — письмо крестьянина, рисующее настроение одной из северных губерний; другое — письмо сектанта, адресованное Д.С. Мережковскому.

«Только два-три искренних, освященных кровью слова революционеров, — пишет крестьянин, — неведомыми, неуследимыми путями доходят до сердца народного, находят готовую почву и глубоко пускают корни, так, например: „земля Божья“, „вся земля есть достояние всего народа“, — великое, неисповедимое слово... „все будет, да не скоро“, — скажет любой мужик из нашей местности. Но это простое „все“ — с бесконечным, как небо, смыслом. Это значит, что не будет „греха“, что золотой рычаг вселенной повернет к солнцу правды, тело не будет уничижено бременем вечного труда.

Наша губерния, как я сказал, находится в особых условиях. Земли у нас много, лесов — тоже достаточно. Аграрно, если можно так выразиться, мы довольны...

Наружно вид нашей губернии крайне мирный, пьяный по праздникам и голодный по будням. Пьянство растет не по дням, а по ча-

сам, пьют мужики, нередко бабы и подростки. Казенки процветают, яко храмы, а хлеба своего в большинстве хватает немного дольше Покрова... Вообще мы живем, как под тучей — вот-вот грянет гром и свет осияет трущобы земли...»

А вот отрывки из письма сектанта:

«Как известно, нас называют рационалистами. Находятся такие курьезные историки, которые ведут нашу родословную чуть ли не от самого Лютера... Не верю я им...

Русский народ недаром слывет самым одухотворенным...

Если внимательно всмотреться в наше сектантство (автор письма говорит обо всех сектантах, даже о духоборах), то придется развести руками и согласиться, что мы никогда не были рационалистами, а были и суть — *мистики* самой чистой воды.

Мистики мы особого рода: на русский лад. Мы действительно люди земли, ибо веруем, что Тысячелетнее Царствие наше будет не за гробом, не на небе, а на земле...

Все наши воздыхания можно смело свести на краткую молитву: „Да приидет Царствие

Твое, как на небе, так и на земле“.

Немногие подозревают эту нашу грядущую Валгаллу — Сион.

Скажу вам еще, что не раз в наших деревнях подымались ложные тревоги. Народ бросал все и бежал в Сион. Бросали посевы, дом, родных и забирали только скот с собой...

Наши сектанты мне представляются тоже революционерами, но только их программа писалась под диктовку Неведомой Силы».

Несмотря на реакцию, на отсутствие религиозного подъема в современном сектантстве, — «вся наша масса представляет теперь застывший поток лавы — нужно пробить верхний, зачерепевший слой, чтобы вырвалась наружу сжатая огненная сила...»

Так вот: с одной стороны — народ православный, убаюканный казенкой, с водкой в церковных подвалах, с пьяными попами. С другой — этот «зачерепевший слой лавы» над жерлом вулкана.

Эти — «пеньем сладкозвучным сердца погибших привлекают». Они поют:

*Ты любовь, ты любовь,
Ты любовь святая.*

*От начала ты гонима,
Кровью политая.
Те поют другие песни:
У нас ножики литые.
Гири кованые,
Мы ребята холостые,
Практикованные...
Пусть нас жарят и калят.
Размазуриков-ребят —
Мы начальству не уважим,
Лучше сядем в каземат...
Ах ты, книжка-складенец,
В каторгу дорожка,
Пострадает молодец
За тебя немножко...*

В дни приближения грозы сливаются обе эти песни: ясно до ужаса, что те, кто поет про «литые ножики», и те, кто поет про «святую любовь», — *не продадут друг друга*, потому что — стихия с ними, они — дети одной грозы; потому что — земля одна, «земля Божья», «земля — достояние всего народа».

Распалась месть Культуры, которая вздыбилась «стальной щетиною» штыков и машин. Это — только знак того, что распалась и другая месть — месть стихийная и зем-

ная. Между двух костров распалившейся Мести, между двух станов мы и живем. Оттого и страшно: каков огонь, который рвется наружу из-под «очерепевшей лавы»? Такой ли, как тот, который опустошил Качабрию, или это — очистительный огонь?

Так или иначе — мы переживаем страшный кризис. Мы еще не знаем в точности — каких нам ждать событий, но *в сердце нашем уже отклонилась стрелка сейсмографа*. Мы видим себя уже как бы на фоне зарева, на легком, кружевном аэроплане, высоко над землей; а под нами — громыхающая и огнедышащая гора, по которой за тучами пепла ползут, освобождаясь, ручьи раскаленной лавы.

Декабрь 1908

Мережковский

Когда-то Розанов писал о Мережковском: «Вы не слушайте, что он говорит, а посмотрите, где он стоит». Это замечание очень глубокое; часто приходит оно на память, когда читаешь и перечитываешь Мережковского.

Особенно — последние его книги. Открыв и перелистав их, можно прийти в смятение, в ужас, даже в негодование. «Бог, Бог, Бог, Христос, Христос, Христос», положительно нет страницы без этих Имен, именно *Имен*, не с большой, а с огромной буквы написанных — такой огромной, что она все заслоняет, на все бросает свою крестообразную тень, точно вывеска «Какао» или «Угрин» на загородном, и без нее мертвом, поле, над «холодными волнами» Финского залива, и без нее мертвого.

Кто же автор этих *огромных букв* и *холодных слов*? Вероятно, духовное лицо, сытое от благодати духовной, все нашедшее, читающее проповедь смирения с огромной кафедры, окруженной эскадрой жандармов с саблями наголо, — нам, «светским» людям, кото-

рым и без того тошно? Кто он иначе? Это в двадцатом-то веке, когда мы, как говорят передовые люди, слава богу, наконец становимся атеистами, наконец-то освобождаем окончательно от всякой религии свои «творческие энергии» для возведения Вавилонской башни науки?

Если бы Мережковский действительно был таким духовным лицом, не то в клобуке, не то в немецком кивере, не то с митрополичьим жезлом, не то с саблей наголо, — он бы не возбуждал в нас, светских людях, ничего, кроме презрения, вынужденного молчания или равнодушия. Но в том-то и дело, что он возбуждает в нас еще иные чувства. Он тоже «светский», как будто «наш», хотя и не совсем «наш». Постоянно мы к нему прислушиваемся, постоянно он нас беспокоит, возбуждает в нас злобу, негодование, досаду, радость какую-то, какую-то печаль иногда. Но, будучи тончайшим художником, он волнует нас меньше, чем некоторые другие, менее совершенные художники современности. Будучи большим критиком, даже как будто начинателем нового метода критики в России, он не

исполняет нас духом пытливости, он сам не исполнен пафосом научного исследования. При всей культурности, при всей образованности, по которым среди современных художников слова, пожалуй, не найти ему равного, — есть в его душе какой-то темный угол, в который не проникли лучи культуры и науки. В этом углу — все темно, просто и, может быть, по-мужицки — жутко. Может быть, в этот угол проникает какой-нибудь другой свет? Мережковский своими речами и книгами часто заставляет нас думать так. Часто, но не всегда.

В последнее время особенно неотступно вопрошают Мережковского, в чем его вера? Ясно, есть уже люди, которых влечет задавать эти вопросы не простое любопытство. Уже никого не удовлетворяет «отсылание к пятнадцати томам сочинений»; и когда Мережковский молчит в ответ на прямые вопросы, всё больше негодуют на него, иногда — святым негодованием; негодуют уже не литераторы, которые все равно редко способны понимать друг друга, а просто люди бескорыстные, которым нужен ответ не для статьи, а для жиз-

ни.

Не потому ли молчит Мережковский, что Имя, Которое он знает, и дело, которому он служит, уходят корнями в тихую темноту, в тот угол его души, где все слишком просто и безглагольно?

Не знаю, почему многие не хотят верить — или, точнее, хотят не верить — Мережковскому. Такова, должно быть, привычка к озлобленному скептицизму. Скептицизм ко всему, что «не мое», ужасно легок; а вот если представить себе, что тихое «дело» свое Мережковский делает в момент почти полного торжества совершенно иных дел, среди людей ему враждебных, в политическом центре России, под свист и ненависть со всех сторон, — придется призадуматься. Какая уж тут «корысть», когда Мережковский своей деятельностью только множит врагов и мало приобретает друзей? Не верить ему во что бы то ни стало очень легко, потому что в таком случае, кажется, можно сохранить мир со всеми. Оставив совершенно этот легкомысленный и ребяческий прием «доверия» или «недоверия» к писателю, который написал пятна-

дцать томов и «известен в Европе», придется стать с Мережковским лицом к лицу, вчитаться в него, а это совсем не так легко.

Поскольку Мережковский моден, постольку публика читает его романы и ломится в религиозно-философские собрания. Очень многим кажется, что он красиво пишет и говорит, и почти никому не приходит в голову, что он тоже человек и что у него тоже есть натруженная и переболевшая многими сомнениями душа. Все слышали о «двух безднах», и почти никто не замечает этих двух бездн в нем самом.

Когда крестоносцы шли освобождать гроб господень, они знали, конечно, чей это гроб, и все сказания о главе Адама и о древе крестном и все рассказы о благоуханиях лампад и кипарисов и о синем небе Палестины были для них волнующе живы.

И однако, проходя через Рим и Константинополь, многие из них, конечно, промедлив, оставались здесь, придя в неопишное волнение от чудес совсем другого порядка, от пестроты зданий, пышности одежд, городского разгула и женской красоты.

Два волнения боролись в них — «ревность по Дому» и волнение от прелести человеческой, от прелести культуры. Эти самые волнения знаем мы в двадцатом столетии, как они знали в одиннадцатом. Их знает и Мережковский, и яростны они в нем, потому что он, глубоко культурный писатель, до изнеможения говорит о Христе, и только о нем: точно страж какого-то одинокою храма, вечно протертый перед древле-прославленным ликом, который медленно стирается временем и не может стереться, — все вновь и вновь возникает на треснувшем дереве ослепительно юный лик; но стража-то в его всеобщем бдении посещают соблазны; прекрасная блудница мерещится ему в темноте храма; он боится заглядеться на нее и не может не глядеть.

Крестоносцы должны были только миновать Рим, пройти мимо «прелести», хотя бы зажмурив глаза. Мережковский хочет взять Рим с собою, ввести всю культуру в религию, потому что его «новое религиозное сознание» не терпит никакой пустоты. Зная это центральнейшее место его учения, уже совершенно забываешь всякую «веру» и «неверие»

в него самого, потому что здесь он или превосходит самого себя, или омертвел, как дерзкий воздухоплаватель, погибший среди крыльев воздушного корабля (в одном рассказе А. Белого). И не так важна здесь судьба самого Мережковского, — омертвел он или только замер в трепете перец тем, что увидел, — как важно то, что открывается за его словами: это уже не личное, а всечеловеческое дело: надо ли остановиться, запечалиться о старой религии, оглянуться назад, как Орфей? Но тогда Евридика — культура опять станет тихо погружаться в тени Аида. Или — надо принять на себя небывалый подвиг: обладать «прекрасной блудницей» культуры так, чтобы союз с нею стал вратами в Новый Иерусалим.

В этих теснинах духа и стоит Мережковский; может быть, сам для себя он уже решил здесь что-то, но пока это не перестало быть вопросом для всех, до тех пор убийственно неясны и запутаны здесь вопросы о взаимоотношении дела и слова, жизни и схоластики. И сам Мережковский не защищен от нападков таких критиков, как, например, Базаров («Литературный распад», кн. 2-я) с его отчет-

ливостью и внимательностью. Этот критик среди своих товарищей по «Литературному распаду» производит странное впечатление, так он индивидуален и вдумчив; при всей своей несомненной любви к ценностям вечным и нелюбви к агитационной трескотне перед лицом их он, однако, подобен им в одном очень важном пункте: позволительно сомневаться в его любви к искусству, пусть он любит его даже больше, чем гг. Луначарский или Стеклов. Между тем, говоря о Мережковском, едва ли можно упустить из виду то, что он художник. А это очень важно.

Мережковский кричит, что культура — не проклятая блудница, так же громко, как то, что Иерусалим, сходящий с неба, не есть старая церковь. Между тем люди «позитивной культуры» не слышат его или вежливо делают вид, что услышали; когда же дело доходит хотя бы до полемики, то оказывается, что у очень многих является потребность защищать что-то свое, культурное, — от религиозных посягательств Мережковского.

Это — сложнейший и интереснейший пункт внутренней биографии Мережковского.

го. Казалось бы, совершенно ясно, что он любит всю культуру и стоит за нее, что он не войдет в град небесный, пока не будет оправдано все земное — от «слезинки ребенка» до Венеры Милосской; и, однако, достойнейшие критики, иногда почти бессознательно, защищают от него что-то, и защищают, может быть, *справедливо*. Что это значит?

Я боюсь быть неосторожным и невнимательным, но мне кажется, что Мережковский не просто любит культуру, он еще влюблен в нее. Здесь-то и лежит корень тревоги за нее людей позитивных. Сознательно и бессознательно современные люди больше всего *боятся романтизма*, «феерий», как говорят они, или того огня, непременно следствие которого — влюбленность. Ведь влюбленные, кумиротворцы — самые большие собственники и самые тревожные собственники. Сложнейшее сплетение, томный вихрь чувств иногда заслоняет предмет любви, иногда уничтожает его своею погибельной силой. Потому-то люди, чуждые влюбленности, романтизма, но обладающие силой, так сказать, «позитивной» любви, — инстинктивно берегут свое со-

кровище от влюбленности и романтизма.

Всякий художник — безнадежно влюбленный. А. Мережковский — художник. О влюбленности его свидетельствуют не только многие образы его романов, но также самые на первый взгляд прозаические страницы его критических статей. Когда он с подробной брезгливостью исчисляет стилистические грехи Леонида Андреева, когда говорит, что «без русского языка и русской революции не сделаешь», когда цитирует два-три стиха (и редко больше) какого-нибудь поэта, когда бросает вдохновенное слово о звездах, видимых днем только в черной воде бездонных колодцев, — в нем говорит художник брезгливый, взыскательный, часто капризный, каким и должен быть художник. Когда он бранит русских декадентов, иногда сомневаешься, за что он больше бранит их: за то, за что хочет, — за «мистическое хулиганство», или за то, что они оскорбляют его тонкий, воспитанный на великих классиках вкус? И чем более вникаешь в Мережковского, чем больше уясняешь себе основную страсть его воли, тем яснее становится, что он родился художни-

ком и художником умрет, хотя бы даже эту черту он сам в себе возненавидел и пожелал истребить.

Я вовсе не думаю, что быть художником значит быть обреченным на бездействие. Я только понимаю позитивистов, которые боятся художественного пафоса, и верю им, что они действительно любят с благородством прозаическим то, во что влюблен художник Мережковский.

Влюблен — значит, стремится обладать безраздельно. И он, больше всех нас «взыскующий града», медлит в Риме и Византии только оттого, что влюблен: он не смеет покинуть культуру, как верную супругу, унося ее образ в сердце, он медлит с нею, потому что ревность любовника открывает ему в ней неверную блудницу, которая изменит ему, лишь только он переступит порог. И сияющие святыни обетованного града постоянно затмеваются чадными факелами безумных, безнадежно-страстных ночей. Только в темном углу сердца, в одинокой спальне, в безглагольных думах горит лампада граду обетованному.

За пышными, блестящими и оспоримыми теориями и построениями стоит вера безглагольная, неоспоримая. Когда Мережковский говорит о луче, о мече, пронизающем мрак, его устами говорит как будто русский раскол с его сверхъестественной простотой и страхом; и потом снова и снова небо его веры как бы застилается мраком, и влюбленное воображение рисует «бледные радуги», не способные рассеять этот мрак.

Когда-то в букет скорпионовских «Северных цветов» уронил Мережковский четыре стиха, лучшие из всех своих стихов:

*Без веры давно, без надежд, без
любви,
О, странно веселые думы мои!
Во мраке и сырости старых садов
—
Унылая яркость последних цве-
тов.*

Здесь как бы навеки дал Мережковский расписку в том, что он художник. Может быть, теперь он старается заслониться от «провокации» этих веселых дум. Не напрасно ли? Жить в наши дни очень больно и очень

стыдно; художнику — особенно. Но, кажется, «веселые думы» и есть тот тяжелый наш крест, который надо нести, пока сам себе не скажешь: «Отдохни!»

Январь 1909

Душа писателя

(Заметки современника)

Писательская судьба — трудная, жуткая, коварная судьба. В наше время, в России — особенно. Кажется, никогда еще не приводилось писателям попадать в такое ложное положение, как теперь.

Последнее и единственно верное оправдание для писателя — голос публики, неподкупное мнение читателя. Что бы ни говорила «литературная среда» и критика, как бы ни захваливала, как бы ни злобствовала, — всегда должна оставаться надежда, что в самый нужный момент раздастся голос читателя, ободряющий или осуждающий. Это — даже не слово, даже не голос, а как бы легкое дуновение души народной, не отдельных душ, а именно — коллективной души. Без такой последней надежды едва ли можно даже слушать как следует голос критики: не все ли равно, что говорит обо мне такой-то, когда я не знаю и никогда не узнаю, что думают обо мне «все»?

Если у нас и есть надежда услышать ко-

гда-нибудь это чудодейственное дуновение всеобщей души, — то это слабая, еле мерцающая надежда. Даже Леонид Андреев, самый «читаемый» и изучаемый из современных писателей, — тот, я думаю, никогда не знал этой высшей санкции, этого благословения или проклятия. Если бы знал, то исчезла бы навсегда его нервная торопливость, его метание из одного угла в противоположный, его плодовитость часто бесплодная.

Если уж говорить о вине, то вина в отсутствии таких санкций лежит, конечно, на самих писателях. Есть много талантливых писателей, и нет ни одного, который был бы «больше себя». Оттого нет «литературы». А ведь эта народная санкция, это безмолвное оправдание может поведать только одно: «Ты много ошибался, ты много падал, но я слышу, что ты идешь в меру своих сил, что ты бескорыстен и, значит, — можешь *стать больше себя*. И потому — этим вздохом о тебе я оправдываю тебя и благословляю тебя, — иди еще дальше».

Всеобщая душа так же действенна и так же заявит о себе, когда понадобится, как всегда.

Никакая общественная усталость не уничтожает этого верховного и векового закона. И, значит, приходится думать, что писатели не достойны услышать ее дуновение. Последним слышавшим был, кажется, Чехов. Все, кто после него, осуждены пока идти одиноко, без этой единственно-необходимой поддержки: идти и слушать за литературным и критическим гиканьем и свистом — угрожающее «безмолвие народа».

Не удивительно после этого, что почти все скоро теряют почву под ногами. Собственный голос начинает смешиваться с голосами близких соседей, случается, что лица и души становятся похожи одно на другое, как в кабаке. В литературном воздухе витает дух плагиата; обнагление и покаяние сменяют друг друга и теряют последнюю свою ценность — ценность первоначальности. С возрастанием всех этих явлений (а они растут с быстротою поганых грибов на гнилом пне) — литературное шествие приобретает характер случайной, уличной давки, характер «домашних дел» и «дрязг», для усмирения которых часто довольно обыкновенного городского.

«Городовой» оказывается единственным «принципиальным» лицом в такой «беспочвенной» толпе. У него задача по крайней мере определенная: сделать так, чтобы не толпились, не мяли друг друга и не таскали кошельков из кармана. Он исполнит свою обязанность, разгонит кучку хулиганов, устроивших «литературное выступление», — и новые «теории» «беспочвенников» разлетаются пухом. Скверная, черная работа — работа городского, но, право, иногда, когда живешь на той самой улице, где происходило буйство, хочется благодарить его только за то, что он навел тишину и благообразие, прекратил наглый шум, от которого уши вянут. Случается, конечно, и так, что в безобразной давке, усмиряя хулиганов, он помнет и живую душу, а может быть, и навеки ее искалечит. Так искалечит, что потом уже не помогут никакие пособия, выдаваемые пострадавшей душе из участка.

Нет ничего легче, как потерять почву, занимаясь исключительно «домашними делами». Это и есть «ахиллесова пята» всякой кружковщины; нигде не развиваются всякие

болезни с такой быстротой, как в кружках.

Однако не всегда можно сказать с уверенностью, каким делом занимается писатель, — домашним или не домашним. Убеждаться в том или другом нужно с великой осмотрительностью, чтобы не принять случайного за постоянное, и наоборот.

Первым и главным признаком того, что данный писатель не есть величина случайная и временная, — является чувство *пути*. Эту истину, слишком известную, следует напоминать постоянно, и, особенно, в наше время. Рассматривая современных писателей с этой точки зрения, приходится усомниться во многих, даже признанных, а иных и совсем отвергнуть. Однако и при такой оценке нужно соблюдать осторожность, принимая во внимание все личные особенности и все особенности среды, из которой вышел писатель.

Писатель — растение многолетнее. Как у ириса или у лилии росту стеблей и листьев сопутствует периодическое развитие корневых клубней, — так душа писателя расширяется и развивается периодами, а творения его — только внешние результаты подземно-

го роста души. Потому путь развития может представляться прямым только в перспективе, следуя же за писателем по всем этапам пути, не ощущаешь этой прямизны и неуклонности, вследствие постоянных остановок и искривлений.

Как ирис и лилия требуют постоянного удобрения почвы, подземного брожения и гниения, так писатель может жить, только питаясь брожением среды. Очень часто (и теперь особенно) писатель быстро истощает свои силы, стараясь дать больше, чем он может. Подобное незнание меры своих сил можно наблюдать и у растений. Стебель увядает очень быстро, вытянув из клубней последние соки; когда почва не может восполнить соков, растение хиреет в течение нескольких лет, а иногда и вовсе погибает.

Несмотря на незыблемость и общеизвестность этих законов, очень многие молодые писатели склонны как будто их игнорировать. Они уподобляются сорным травам, засевающим рядом с благородными породами и заглушающим их. В лучшем случае жирным «декоративным» растениям, страшно истоща-

ющим почву.

Очень трудно разглядеть дичающий ирис на поляне, покрытой огромными лопухами и затянувшейся снизу мокрицей. Всякий голос звучит фальшиво в огромной пустой зале, где из всех углов отвечает уродливое стократное эхо.

И потому — игнорирование всех этих пустоцветов и затыкание ушей от назойливого эхо собственного голоса (едва отзвучавшего) представляет еще одну трудную работу, при том — самодовлеющую, то есть — бесплодную. Впрочем, главное затруднение от этих досадных подробностей своего почвенного обихода писатель испытывает, главным образом, в необходимые и неизбежные периоды остановок в пути, прислушиваний, ощупывания почвы и искания соков, чтобы напоить ими клубни для дальнейшего развития и роста.

Только наличностью пути определяется внутренний «такт» писателя, его *ритм*. Всего опаснее — утрата этого ритма. Неустанное напряжение внутреннего слуха, прислушива-

ные как бы к отдаленной музыке есть неизменное условие писательского бытия. Только слыша музыку отдаленного «оркестра» (который и есть «мировой оркестр» души народной), можно позволить себе легкую «игру». Забвение этих истин, тоже очень известных художникам-профессионалам, сплошь и рядом производит недоумение и путаницу в современной критике. Критики вдруг способны «позволить играть» тем, кто не слышал ни отзвука «мирового оркестра» (многие современные поэты), и, наоборот, способны вдруг вознегодовать на игру, обусловленную законами ритма (например, в творчестве Федора Сологуба). Между тем предпосылкой всякого художественно-критического исследования должно быть непременно определение «ритмических фондов» художника, что касается поэтов и прозаиков в равной мере.

Раз ритм налицо, значит, творчество художника есть отзвук целого оркестра, то есть — отзвук души народной. Вопрос только в степени удаленности от нее или близости к ней.

Знание *своего* ритма — для художника са-

мый надежный щит от всякой хулы и похвалы. У современных художников, слушающих музыку, надежда на благословение души народной робка только потому, что они бесконечно удалены от нее. Но те, кто исполнен музыкой, услышат вздох всеобщей души, если не сегодня, то завтра.

Февраль 1909

Бальмонт

В своей последней «автобиографии», манерной и жеманной, как вся бальмонтовская проза, Бальмонт пишет: «Имею спокойную убежденность, что до меня, в целом, не умели писать в России звучных стихов. Чувствую в душе нескончаемую юность. Говорят, будто лучшая моя книга „Будем как солнце“. Это вздор. По существу своему я в непрерывном движении, которое не видно лишь слепым рассудочникам. У меня нет лучших и худших книг, а все книги одинаково плохи или одинаково хороши. Нужно быть безумцем, чтобы сказать, что одуванчик лучше или хуже орхидеи».

На «спокойную убежденность» Бальмонта, касающуюся чего бы то ни было вне его лежащего (хотя бы истории русской поэзии), сердиться нечего. Всем хорошо известно, что до Бальмонта стихи писал, например, Пушкин. Точно так же всем, знающим Бальмонта, известно, что он занят исключительно самим собою, что весь мир существующий и несуществующий он удостаивает своей страстной и

чистой влюбленности, а иногда — своих не менее страстных проклятий; что требовать от Бальмонта каких-либо связных рассуждений, обобщений и сравнительности смешно.

Мало того: все, кто умеет ценить поэзию как самостоятельную стихию — не только те ее области, в которых она роднится с другими стихиями, но и те, в которых она совершенно беспримесна, исключительна или даже прямо враждебна всем другим стихиям, — все они твердо знают, что Бальмонт — поэт бесценный. А так как лучшими произведениями своими Бальмонт обязан именно вышеперечисленным своим качествам, то действительные ценители поэзии останутся навсегда ему благодарны именно за них. Рано или поздно про Бальмонта скажут и запишут: этот поэт обладал совершенно необыкновенным, из ряда вон выходящим *отсутствием критической и аналитической способности* и потому оставил нам такие-то и такие-то самоценные, ни на кого не похожие напевы и стихи.

В сущности, оценка Бальмонта не только не за горами, она уже теперь налицо. Не говоря о том, что Бальмонт известен едва ли ме-

нее, чем Надсон, его уже и любят и как бы хранят в душе, как всегда вначале — в двух крайних станах: в кружке поэтов, ему близких, и в широкой публике; первых — бескорыстной любви учит любовь к искусству, как ценности непреходящей, а второй — нет никакой корысти и никакой причины не любить того, что само неудержимо просится в душу: так просятся в душу некоторые прежние стихи Бальмонта.

Итак, не только нельзя сердиться на Бальмонта за его критическое ребячество и наивное самохвальство, надо поблагодарить его за то, что он таков, каков есть: без этого не было бы у нас его прежних стихов.

Нельзя было сердиться на него и тогда, когда он написал, после ряда прекрасных строф, свои первые две, на три четверти вздорные, книги: «Злые чары» (изд. «Золотого руна» 1906 года) и «Жар-птицу» (изд. «Скорпиона» 1907 года). Можно было полагать, что поэт исправится, можно было искать в этих книгах залогов лучшего будущего (этим занимался и я на страницах «Золотого руна» два года назад). Но когда пошли новые книги — одна за

другой, все пухлей и пухлее, всякое терпение истощилось.

«Птицы в воздухе» и «Зеленый вертоград» (изд. «Шиповника»), «Зовы древности» (изд. «Пантеона») и, наконец, на днях вышедший «Том десятый полного собрания стихов» (изд. «Скорпиона») — это почти исключительно нелепый вздор, просто — галиматья, другого слова не подберешь. В лучшем случае это похоже на какой-то бред, в котором, при большом усилии, можно уловить (или придумать) зыбкий, лирический смысл; но в большинстве случаев — это нагромождение слов, то уродливое, то смехотворное. Вот пример:

*Лен — голубой он и белый,
Это есть два,
Лен в мировые уходит пределы,
Всюду сияет его синева,
Это четыре,
Ибо четыре есть таинства в ми-
ре,
Север, и Юг, и Восток, и Закат,
Белый, и черный, и красный, и
злат,
Если ж в пещеру мою, где горит
Лунное множество плит,*

*Если в пещеру
Лен поглядит,
Вот, мы исполнили меру,
Семь засветилось, живет сталактит.*

(«Русская мысль» № 2).

И так не страницами, а *печатными листами*. По-моему, здесь не стоит даже и в грамматике разбираться; просто это — словесный разврат, и ничего больше; какое-то отвратительное бесстыдство. И писал это не поэт Бальмонт, а какой-то нахальный декадентский писарь.

Что же случилось с Бальмонтом и что будет с ним дальше? Очевидно, он будет все больше компрометировать себя каждой новой стопой печатной бумаги, — в своей автобиографии он обещает издать 93 тома сочинений. Может быть, надолго создаст себе, наконец, в публике, у которой тоже есть терпение, славу бесстыдного графомана. Плохую услугу оказывает ему «Скорпион», издавая его «полное собрание». Но перед теми, кто его действительно полюбил крепко за его неоцененные строфы и строки, он своей репутации все-

таки не погубит.

Я знаю то совсем особое чувство, которое испытываешь, перелистывая некоторые страницы старого Бальмонта: чувство, похожее на весеннее. У каждого поэта есть свой аромат, и у Бальмонта — свой, ни на кого не похожий. Это точно так же, как человек, который обладает особенно сильной индивидуальностью, или особенно важен, или близок и дорог, — имеет свой, ему одному присущий, запах. Не знаю, свойственно ли такое ощущение всем, — для меня оно очень важно.

Так вот, я считаю своим приятным долгом посоветовать читателю, не желающему осквернить памяти о большом поэте, содействовать истреблению последних книг Бальмонта (экземпляры для «истории» всегда останутся в Публичной библиотеке). Помимо осквернения памяти, чтение этих книг может принести существенный вред, потому что с именем Бальмонта далеко еще не все отвыкли связывать представление о прекрасном поэте. Однако пора отвыкать: есть замечательный русский поэт Бальмонт, а нового поэта Бальмонта больше нет.

Февраль 1909

Дитя Гоголя

Если бы сейчас среди нас жил Гоголь, мы отнеслись бы к нему так же, как большинство его современников: с жутью, с беспокойством и, вероятно, с неприязнью: непобедимой внутренней тревогой заражает этот, единственный в своем роде, человек: угрюмый, востроносый, с пронзительными глазами, больной и мнительный.

Источник этой тревоги — творческая мука, которою была жизнь Гоголя. Отрекшийся от прелести мира и от женской любви, человек этот сам, как женщина, носил под сердцем плод: существо, мрачно сосредоточенное и безучастное ко всему, кроме одного; не существо, не человек почти, а как бы один обнаженный слух, отверстый лишь для того, чтобы слышать медленные движения, потягивания ребенка.

Едва ли встреча с Гоголем могла быть милой, приятельской встречей: в нем можно было легко почувствовать старого врага; душа его гляделась в другую душу мутными очами старого мира; отшатнуться от него было лег-

КО.

Только способный к восприятию нового в высшей мере мог различить в нем новый, нерожденный мир, который надлежало Гоголю явить людям.

Заглянувшему в новый мир Гоголя, верно надолго «становился как-то скучным разумный возраст человека».

Когда Гоголь говорил в «Портрете» о какой-то черте, до которой художника «доводит высшее познание искусства и, через которую шагнув, он уже похищает несоздаваемое трудом человека, вырывает что-то живое из жизни»; когда Гоголь мучился, бессильный создать желаемое, и годами переписывал свои творения, безжалостно уничтожая гениальное, бросая на середине то, что для нас неценно и лишь для его художнической воли сомнительно; когда Гоголь мечтал о «великих трудах» и звал «пободрствовать своего генія»; когда он слушал все одну, отдаленную и разрастающуюся, музыку души своей — бубенцы тройки и вопли скрипок на фоне однообразно звенящей струны (об этой музыке — и в «Портрете», и в «Сорочинской ярмарке», и

в «Записках сумасшедшего», и в «Мертвых душах»); когда, замышляя какую-то несозданную драму, мечтал Гоголь «осветить ее всю минувшим... обвить разгулом, казачком и всем раздольем воли... и в поток речей неугасимой страсти, и в беспечность забубённых веков»; — тогда уже знал Гоголь сквозь все тревоги, что радость и раздирающая мука творчества суждены ему неизбежно.

Так женщина знает с неизбежностью, что ребенок родится, но что она будет кричать от боли, дорогой ценою платя за радость рождения нового существа.

Перед неизбежностью родов, перед появлением нового существа содрогался Гоголь; как у русалки, чернела в его душе «черная точка». Он знал, что сам он — ничто, сравнительно со своим творением; что он — только несчастный сумасшедший рядом с тем величием, которое ему снится. — «Спасите меня! Возьмите меня!» — кричит замученный Поприщин; это крик самого Гоголя, которого схватила творческая мука.

«Спасите меня! Возьмите меня! Дайте мне тройку быстрых, как вихорь, коней! Садись,

мой ямщик, звени, мой колокольчик, взвей-
теся, кони, и несите меня с этого света! Далее,
далее, чтобы не видно было ничего, ничего!
Вон небо клубится передо мною; звездочка
сверкает вдали; лес несется с темными дере-
вьями имесяцем; сизый туман стелется под
ногами; *струна звенит в тумане... вон и рус-
ские избы виднеются. Дом ли то мой синее
вдали? Мать ли моя сидит перед окном? Ма-
тушка, спаси твоего бедного сына!*»

Так влечет к себе Гоголя новая родина, си-
няя даль, в бреду рождения снящаяся Россия.

«Русь! Русь!.. Какая непостижимая, тайная
сила влечет к тебе? Почему слышится и раз-
дается неумолчно в ушах твоя тоскливая,
несущаяся по всей длине и ширине твоей, от
моря до моря, песня? Что в ней, в этой песне?
Что зовет, и рыдает, и хватает за сердце? —
Русь! Чего же ты хочешь от меня? Какая непо-
стижимая связь таится между нами?»

Чего она хочет? — *Родиться, быть.* Какая
связь между ним и ею? — Связь творца с тво-
рением, матери с ребенком.

Та самая Русь, о которой кричали и пели
кругом славянофилы, как корибанты, заглу-

шая крики Матери Бога; она-то сверкнула Гоголю, как ослепительное видение, в кратком творческом сне. Она далась ему в красоте и музыке, в свисте ветра и в полете бешеной тройки. «У, какая сверкающая, чудная, *незнакомая земле даль!*.. Русь! куда ж несешься ты? дай ответ. Не дает ответа. Чудным звоном заливается колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух».

Что изменило ослепительное видение Гоголя в действительной жизни? Ничего. Здесь — осталась прежняя, хомяковская, «недостойная избранья» Россия:

*В судах черна неправдой черной
И игом рабства клеймена.*

Там сверкнуло чудесное видение. Как перед весной разрываются иногда влажные тучи, открывая особенно крупные, точно новорожденные и омытые звезды, так разорвалась перед Гоголем непроницаемая завеса дней его мученической жизни; а с нею вместе — завеса вековых российских буден; открылась, омытая весенней влагой, синяя бездна, «незнакомая земле даль», будущая Рос-

сия. Точь-в-точь как в «Страшной мести»: «За Киевом показалось неслыханное чудо: вдруг стало видимо далеко во все концы света. Вдали засинел Лиман, за Лиманом разливалось Черное море. Бывалые люди узнали и Крым, горою подымавшийся из моря, и болотный Сиваш. По левую руку видна была земля Галичская». Еще дальше — Карпаты, «с которых век не сходит снег, а тучи пристают и ночуют там».

Такая Россия явилась только в красоте, как в сказке, зримая духовным очам. Вслед за Гоголем снится она и нам. Он же, первый приподнявший завесу, за дерзкое свое прозрение изведal все унижение тоски и серую всероссийскую мразь; не выдержав «очерствения жизни», глухой «могилы повсюду», Гоголь сломился. Перед смертью он кричал что-то о «лестнице»; до того вещественно было у него представление о какой-то спасительной лестнице, выбрасываемой из небесного окна, по которой можно «взлететь» в синюю бездну, виденную когда-то в творческом сне.

В полете на воссоединение с целым, в музыке мирового оркестра, в звоне струн и бу-

бенцов, в свисте ветра, в визге скрипок — родилось дитя Гоголя. Этого ребенка назвал он Россией. Она глядит на нас из синей бездны будущего и зовет туда. Во что она вырастет, — не знаем; как назовем ее, — не знаем.

Чем безлюдней, чем зеленее кладбище, тем громче песня соловья в березовых ветвях над могилами. Все кончается, только музыка не умирает. «Если же и музыка нас покинет, что будет тогда с нашим миром?» — спрашивал «украинский соловей» Гоголь. Нет, музыка нас не покинет.

Март 1909

Горький о Мессине

Ужасно коротка наша память. Живем со связанными руками и ногами, и скромнейшие из наших начинаний сплошь и рядом кончаются неудачей. Все «вьется да вертится» вокруг Недотыкомки, «истомила присядкою зыбкою». Оттого пустеет душа и пустеет память.

Так перестали мы вспоминать и об итальянской катастрофе, которая вызвала такую бурю в печати всех стран. Но хор голосов быстро прошумел и умолк. Австрийцы приплели сюда неслыханно циничную политику, а мы, как водится, и политику, и дешевый либерализм; и это, как все нынешнее, быстро исчерпалось, утонуло в лужах личного эгоизма и в болотах всеобщих благородных чувств.

Между тем сицилийское и калабрийское землетрясение — событие мировой важности, и оценить его мы доселе не в состоянии. Что бы ни говорили, как бы ни локализовали его значение — оно *изменило* нашу жизнь. Как изменило, определить мы не можем, но невозможно не верить, что оно отозвалось и

еще отзовется на событиях нашей внешней, а особенно внутренней жизни. Просто нужно быть слепым духовно, незаинтересованным в жизни космоса и нечувствительным к ежедневному трепету хаоса, чтобы полагать, будто формирование земли идет независимо и своим чередом, никак не влияя на образование души человека и человеческого быта.

Максим Горький и профессор Вильгельм Мейер написали очень непритязательную книгу, посвященную, главным образом, живому описанию всего виденного и слышанного в Мессине и Калабрии в несчастный канун этого года[56]. Здесь сообщаются факты, отчасти памятные по газетным отчетам, но материал безмерно больше, а главное — живее и непосредственнее. Любой факт, сообщаемый этой книгой, производит впечатление неизгладимое и безмерно превосходящее все выдуманное ужасы современных беллетристов, которыми питаемся преимущественно мы — жители столиц; как бы, при внезапной вспышке подземного огня, явилось лицо человечества — на один миг; но в этот драгоценнейший миг мы увидели то, что постоян-

но забываем, то, от чего нас систематически отрывают несчетные «стилизации» — политические, общественные, религиозные и художественные личины человека; того лица подлинного, неподдельного, обыкновенного человека, которое мелькнуло в ярком свете, можно было испугаться, до того мы успели от него отвыкнуть. Написано на нем было одновременно, как жалок человек, и как живуч, силен и благороден человек. И все это — без подкраски, без ретуши. Достоинно примечания, что и *без одежды*: землетрясение, как известно, застигло южную Италию в 5 часов 20 минут утра, и люди, оставшиеся в живых, бежали среди падающих и пылающих во мраке развалин — голые или почти голые: точно на мощных фресках Синьорелли — десятки мужчин и женщин, одетые одной плотью в день «свержения Антихриста»; и ангелы, сложившие руки на мечях, спокойно вззирающие с высоты на эту страшную земную суматоху.

Ничем не заменимое чутье потерял человек, оторвавшись от природы, утратив животные инстинкты! Как раз накануне землетрясения, в доме Анджелиса, впоследствии раз-

рушенном (вся семья спаслась), рассказывает В. Мейер, «детям читали какую-то книгу по естественной истории о крысах, которые будто бы способны предчувствовать надвигающуюся опасность и заблаговременно оставлять опасное место. Дом, лежащий при море, никогда не бывает вполне свободен от крыс. Их возню часто слышали за плетеной камышовой рогожкой, которая здесь часто подвешивается прямо на балкон. И вот в последнюю неделю стали замечать, что этот шум становился как будто все реже. „Но две-то, — говорили шутя, — все-таки еще остаются“. Однако как раз накануне катастрофы наступила полнейшая тишина. Если бы это наблюдение сочли тогда за серьезное предзнаменование!»

То же самое рассказывает Горький о кошке — в той же семье Анджелиса. «Минут за десять до катастрофы служанка была разбужена неистовым мяуканьем кошки, которая бросалась на стену, царапалась и вообще, по выражению служанки, вела себя так, точно в нее залез дьявол. Служанка зажгла свет и пошла в кухню успокоить кошку — в этот самый момент ее застигло землетрясение».

Так вот каков человек с одной стороны: слабее крысы, беспомощнее кошки! Так называемый «эпицентр», центральный очаг землетрясения, приходился как раз посредине Мессинского залива, несколько ближе к берегу Калабрии. Здесь образовались воронки из воды, уходившей в трещину дна, так что море на целый час ушло с земли на пятьдесят метров (пока пролив не заполнился опять); здесь родилась та волна, которая смыла на обоих берегах здания, суда, живых и мертвых. Знаменательно, что никто из людей не предчувствовал страшной силы развития «центрального огня» древних под самыми ногами. А сила эта была такова, что опустошения, произведенные ею на поверхности земли, надо считать сравнительно ничтожными.

В минуту катастрофы и несколько часов после нее люди были охвачены паникой, безумием, совершенно растеряны, несчастнее зверей. Но какие же чудеса человеческого духа и человеческой силы были явлены потом! Все рассказы о грабежах, насилиях, растерянности правительства оказались впоследствии, — пишет Горький, — если не сплош-

ной ложью, то преувеличением разнузданного репортерского воображения.

В несколько суток собраны были миллионы лир, посланы тысячи солдат на военных кораблях. К рабочим, студентам, солдатам, королю, королеве можно было применить в те дни выражение одной итальянской газеты: «объединенные горем». И какая красота скорби, самоотвержения, даже самого безумия! Поистине, об Италии тех дней можно сказать горестными словами Лаэрта об Офелии:

*Тоску и грусть, страданье, самый
ад —
Все в красоту она преобразила.*

Русскими матросами «были вырыты две девочки; они сидели под кроватью, играя в пуговицы, а все их родные были задавлены насмерть».

«Матросы с „Макарова“ увидели на развалинах женщину: почти обнаженная, она сидела среди обломков, держа в руках оторванную детскую голову, прижимала ее к груди и напевала какую-то грустную песенку. Хотели взять у нее эту голову и отвести женщину ку-

да-нибудь в более безопасное место, она пришла в бешенство, стала драться, кусаться, кричать. Когда от нее уходили, она успокаивалась, снова качала голову и пела. Матросы позвали итальянцев, и те сказали, что женщина эта — жена офицера, считалась одной из первых красавиц Мессины, а в руках у нее голова сына, мальчика Уго, она поет колыбельную песню и говорит:

— Ты спишь, Уго? Что ты молчишь, мой сын? Не бойся, крошка, все кончилось уже, не надо бояться.

...Вот бродит по улицам шансонетная певица Жанна Перуджиа; ей предлагают есть — не может. Она забыла свое имя, мертвыми глазами смотрит на людей...

...На высоте четвертого этажа висит вниз головой человек, ущемленный за ногу, снять его нет возможности. Ветер срывает с него рубашку, развеивает волосы, его руки качаются, он кажется живым, в судорогах холода и боли.

Вот молит о помощи молодой человек; ему придавило ноги, но нет возможности вынуть его из-под обломков — они убили бы спасаю-

щих. Пришел хирург и отрезал юноше обе ноги. Когда его положили на носилки, он попросил пить, сказал: „Благодарю, друзья“, — и умер.

У старика убито три сына. Он сам, молча, укладывает их трупы в ящики и засыпает известью. Вытащили младшего, его голова расплющена, лица нет, мозги вытекли. „Это были красавцы“, — строго говорит отец и падает на землю — мертвый.

В Реджио одна женщина просидела три дня под обломками, и все время на нее сверху капала кровь ее мужа и детей, раздавленных в комнате над нею. Она сама сильно израна и, конечно, сошла с ума.

В калабрийской хижине, на берегу моря, отрыли старика и старуху; он, положив свою голову на грудь ей, умирал. Когда их хотели поднять, старуха сказала:

„Оставьте, прошу. Он уже умирает, я тоже хочу умереть. Все наши дети погибли. Мы жили долго, довольно! Идите спасать молодых!“»

Таких рассказов десятки, всего не перечислить; желающие пусть обратятся к доброй и

простой книге Горького.

Так вот каков человек. Беспомощней крысы, но прекрасней и выше самого прозрачного, самого бесплотного видения. Таков *обыкновенный человек*. Он не Передонов и не насильник, не развратник и не злодей, не корчится ни перед какими «железными воротами» и не капризничает перед двумя, тремя и четырьмя и т. д. Анфисами. Он поступает страшно просто, и в этой простоте только скаывается драгоценная жемчужина его духа. А истинная ценность жизни и смерти определяется только тогда, когда дело доходит до жизни и до смерти. Нам до того и до другого далеко.

Октябрь 1909

Молнии искусства

<Неоконченная книга «Итальянских впечатлений»>

Предисловие

Время летит, цивилизация растет, человечество прогрессирует.

Девятнадцатый век — железный век. Век — вереница ломовых телег, которые мчатся по булыжной мостовой, влекомые загнанными лошадьми, погоняемые желтолицыми, бледнолицыми людьми; у этих людей — нервы издерганы голодом и нуждой; у этих людей — раскрытые рты, из них несется ругань; но не слышно ругани, не слышно крика; только видно, как хлещут кнуты и вожжи; не слышно, потому что оглушительно гремят железные полосы, сваленные на телегах.

И девятнадцатый век — весь дрожащий, весь трясущийся и громыхающий, как эти железные полосы. Дрожат люди, рабы цивилизации, запуганные этой самой цивилизацией. Время летит: год от года, день ото дня, час от

часу все яснее, что цивилизация обрушится на головы ее творцов, раздавит их собою; но она — не давит: и безумие длится: все задумано, все предопределено, гибель неизбежна; но гибель медлит; все должно быть, и ничего нет; все готово произойти, ничего не происходит. Революции ударяют, разряжаются, пролетают. Люди трясутся от страха — всегда: были людьми — давно уже не люди, только показывают себя так; рабы, звери, пресмыкающиеся. Того, что называлось людьми, Бог давно не бережет, природа давно не холит, искусство давно не радуется. И само то, что прежде называлось людьми, давно ничего не просит и не требует ни у Бога, ни у природы, ни у искусства.

Цивилизация растет. В начале века Бальзак говорил о «человеческой комедии». В половине века Шерр — о «трагикомедии». Теперь — уличный фарс. Час фарса пробил, когда поднялся от земли первый аэроплан.

Воздух завоеван — величественное зрелище; жалкий франтик взвился под облака: курица захлопала крыльями и собралась лететь; перелетела через навозную кучу.

Знаете ли вы, что каждая гайка в машине, каждый поворот винта, каждое новое завоевание техники плодит всемирную чернь? Нет, вы этого не знаете, ведь вы — «образованные», а «пошлость образованного человека не имеет себе равной», — как проговорился однажды ваш добродушный Рескин. Он и еще проговаривался:

«В настоящее время нашим дурным общественным строем создан громадный класс черни, совершенно потерявший всякую способность к благоговению и самое представление о нем.

Класс этот поклоняется только силе, не видит прекрасного вокруг, не понимает высокого над собою; его отношения ко всякой красоте, ко всякому величию — отношения низших животных: страх, ненависть и вождеделение; в глубине своего падения он недоступен вашим призывам! численностью своею превышает ваши силы; его нельзя очаровать, как нельзя очаровать ехидну; нельзя дисциплинировать, как нельзя дисциплинировать муху».

Что же делать искусству? «В конце концов

все, что может искусство, — это сделать скотину менее злой», — думал Флобер. Скотину — менее, а человека — более.

И вот, задыхаясь от злости, от уныния, от отчаянья, человек тянется к великому прошлому, бредет, например, по картинной галерее.

Обрекая себя на унылое скитальчество по картинным галереям Европы, подчиняясь их докучному порядку, в лучшем случае хронологическому, но часто устанавливаемому «знатоками искусства», теми академиками, имя которым легион, — мы, без сомнения, надеемся похитить у времени хоть одно мгновение ни с чем не сравнимого восторга.

Однако в европейском обществе дело поставлено так, что скоро мы принуждены будем лишиться и этих минутных наслаждений. О, если бы все ограничивалось только государственными плевками на билетах и молчаливыми сторожами всяких академий и муниципалитетов! Но препятствия растут, как растет цивилизация; и конец ее чудовищного и сумасшедшего роста едва ли суждено нам увидеть.

Племя английских туристов и туристок отличается поистине пороссячьей плодовитостью; «Тайная вечеря» Леонардо, например, уже недоступна для зрителя; при входе в сырую конюшню, где помещена картина, наталкиваешься, прежде всего, на забор из плоских досок; это — спины англичанок, сидящих рядом на стульях, как куры на нашесте. Их племя плодит породу гидов, которые голодной стаей бросаются на посетителя.

Так и все стены живых картин заслонены мертвой людской стеною; залы наполнены ржанием англичан и пронзительными головами гидов, несущих казенный вздор. Уединиться и сосредоточиться невозможно; два часа, потраченные на бесплодное сопротивление человеческим ростбифам, изнуряют и отбивают всякую охоту к дальнейшим попыткам что-нибудь увидеть.

Но я увидел. Ценою многих потраченных даром часов, ценою духовных унижений, связанных с пребыванием в комнатах постройки XVIII столетия, ценою многих ночных кошмаров — мне удалось кое-что похитить у старого мира.

Ценности старого мира, ценности разделенного искусства! Они отравляют, конечно. Самые смелые из нас потряслись бы, узнав, на что посягнут грядущие варвары, какие перлы творения исчезнут без следа под радостно разрушающими руками людей будущего!

Уже при дверях то время, когда неслыханному разрушению подвергнется и искусство. Возмездие падет и на него: за то, что оно было великим тогда, когда жизнь была мала; за то, что оно отравляло и, отравляя, отлучало от жизни; за то, что его смертельно любила маленькая кучка людей и — попеременно — ненавидела, гнала, преследовала, уважала, презирала толпа.

Пока же ведь «ничего не произошло» — не так ли? И потому я думаю, что не помешаю вам этими несколькими страницами далеких воспоминаний о том, что мне удалось увидеть во время моих скитаний в мире искусства.

Как бы я хотел говорить добрыми и радостными словами! Но их нет у меня; у меня пестро в глазах: там, где обрадует красота, сейчас

же опечалит уродство; но все-таки я не всегда ходил без оружия по чужим городам и долинам, и мои глаза не всегда слепли от пестроты открывающегося передо мной мира.

Мои записки будут оправданы, если хоть несколькими словами и немногими аналогиями я сумею передать подобным мне то живое, что я успел различить сквозь косное мелькание чужой и мертвой жизни.

Осень 1909; апрель 1918

Маски на улице

Флоренция.
Из кафе на площади Duomo видна часть фасада собора, часть баптистерия и начало уродливой улицы Calzaïoli. Улица служит главной артерией центрального квартала, непоправимо загаженного отелями; она соединяет площадь собора с площадью Синьории.

Днем здесь скука, пыль, вонь; но под вечер, когда зной, спадет, фонари горят тускло, народ покрывает всю площадь, и очертания современных зданий поглощаются ночью — не мучат, — здесь можно уютно потеряться в

толпе, в криках продавцов и извозчиков, в звоне трамваев.

В этот час здесь можно стать свидетелем странного представления.

Внезапно над самым ухом раздается сипенье, похожее на хрип автомобильного рожка; я вижу процессию, которая бегом огибает паперть Santa Maria del Fiore.

Впереди бежит человек с капюшоном, низко опущенным на лицо, даже и без прореза для глаз. Он ничего не видит, значит, кроме земли, убегающей из-под его ног. Факел, который он держит высоко в руке, раздувается ветром.

Сзади двое таких же с закрытыми лицами волокут длинную черную двуколку. Колеса — на резиновых шинах, все, по-совиному, бесшумно, только тревожно сипит автомобильный рожок.

Перед процессией расступаются. Двуколка имеет форму человеческого тела; на трех обручах натянута толстая черная ткань, дрожащая от тряски и самым *свойством* своей дрожи указывающая, что повозка — не пуста.

«Братья Милосердия» — Misericordia, — это

они быстро вкатывают свою повозку на помост перед домом на углу Calzaioni. Так же быстро распахиваются ворота, и все видение скрывается в мелькнувшей на миг большой комнате-сарая нижнего этажа. Все это делается торопливо, не успеваешь удивиться, догадаться.

Большей быстроты и аккуратности в уборке, кажется, не достигала сама древняя гостья Флоренции — чума.

Ворота закрыты, дом как дом, будто ничего не случилось. Должно быть, там сейчас вынимают, раздевают — мертвеца. Но уже ни одна волна из нового прилива гуляющих офицеров, дам, проституток, торговцев не подозревает, что предыдущие волны пронесли танцующим галопом и выкинули на этот помост повозку с мертвецом.

А вот в том же безумном галопе мечется по воздуху несчастная, испуганная летучая мышь, вечная жилища всех выветренных домов, башен и стен. Она едва не задевает за головы гуляющих, сбитая с толку перекрестными лучами электрических огней.

Всё — древний намек на что-то, давнее вос-

поминание, какой-то манящий обман. Все — маски, а маски — все они кроют под собою что-то иное. А голубые ирисы в Кашинах — чьи это маски? Когда случайный ветер залетит в неподвижную полосу зноя, — все они, как голубые огни, простираются в одну сторону, точно хотят улететь.

Осень 1909; декабрь 1912

Немые свидетели

Путешествие по стране, богатой прошлым и победной настоящим, — подобно нисхождению в дантовский ад. Из глубины обнаженных ущелий истории возникают бесконечно бледные образы, и языки синего пламени ожигают лицо. Хорошо, если носишь с собою в душе своего Вергилия, который говорит: «Не бойся, в конце пути ты увидишь Ту, Которая послала тебя». История поражает и угнетает.

Италия трагична одним: подземным шорохом истории, прошумевшей и невозвратимой. В этом шорохе ясно слышен голос тихого безумия, бормотание древних сивилл. Жизнь права, когда сторонится от этого шепота. Но где она в современной Италии? Здесь редко

встретишь человеческое лицо, редко услышишь красивый говор без присвиста на букве s — кстати, очень характерного для южной Европы наших дней. Умерла не только латинская четкость, но и произношение уличных певцов режет слух этим вырожденным присвистом. Жители провинциальных городков неустанно делают вид, что у них есть какие-то занятия, но, кажется, больше неистово погружены в политические дразги. В этом царстве английских отелей, с быстротой опустошающих города, всевозможных «Corriere della Sera»[57] и лавчонок, наполненных какой-то невыразимой национальной и международной дрянью, — особенно ясно слышен «шорох истории». Жить в итальянской провинции невозможно потому, что там нет живого, потому, что весь воздух как бы выпит мертвыми и, по праву, принадлежит им. Виноградные пустыни, из которых кое-где смотрят белые глаза магнолий; на площадях — зной и стрекочущие коротконогие подобия бывших людей. Только на горах, в соборах, могилах и галереях — прохлада, сумрак и католические напоминания о мимолетности

жизни.

Туда, в холод воспоминаний невозвратных, зовет русского современная северная и средняя Италия. На земле — лишь два-три жалких остатка прежней жизни, истовой, верующей в себя: молодая католичка, отходящая от исповедальни с глазами, блестящими от смеха; красный парус над лагуной; древняя шаль, накинутая на ловкие плечи венецианки. Но все это — в Венеции, где сохранились еще и живые люди и веселье; в Венеции, которая еще не Италия, в сущности, а относится к Италии как Петербург к России — то есть, кажется, никак не относится.

Чем южнее, тем пустыней; чем меньше живого на земле, тем явственней подземный голос мертвых.

Современная культура слушает голос руды в глубоких земных недрах. Как же не слышать нам того, что лежит безмерно ближе, совсем под нашими ногами, закопанное в землю или само чудесно погрузившееся туда, уступившее место второму и третьему слою, которым, в свою очередь, суждено погрузиться, «возвратиться в родную землю» (revertitur

in terram suam)? Мы налюбовались Перуджи-ей — «столицей» Умбрии, родины св. Франциска; и сама она — родина Перуджино и Рафаэля. Вот — три светлейших имени; если прибавить сюда, что высокий холм Перуджии тонет в голубоватом воздухе, мягко озаряется солнцем, омывается прохладными дождями и струями нежнейшего ветра, — остается только дивиться тому, что видишь и что вспоминаешь.

Отчего так красны одежды у темноликого ангела, который возник из темно-золотого фона перед темноликой Марией на фресках Джианикола Манни? — Отчего плащи играющих ангелов Дуччио на портале оратории св. Бернарда закручены таким демоническим ветром? — Отчего безумная семья Бальони, правителей Перуджии, буквально заливала город кровью, так что собор обмывали вином и вновь освящали после страшной резни на площади, среди которой юный Асторре носился, как демон, на коне, в золотых латах, с соколом на шлеме, поражая изображение маленького Рафаэля? — И отчего, наконец, в феодальном гербе Перуджии возник остервене-

лый гриф, терзающий тельца? Или было и другое, — а это все только мрачное воображение пришельца из России с ее Азефами, казнями и «желтыми очами безумных кабаков», глядящими в необозримые поля, неведомо куда и откуда плетущимися проселками и шоссе?

Без сомнения, часть мрачности своих впечатлений я беру на себя: ибо русских кошмаров нельзя утопить даже в итальянском солнце. Но другая, и большая, часть этой мрачности объясняется тем, что жизнь Перуджии умерла, новой не будет, а старая поет, как труба, голосами зверей на порталах, на фонтанах, на гербах, а главное — голосами далеких предков, незримых свидетелей, живущих своею жизнью — под землей. Упоительна Перуджия, как старое вино. Вдоволь налюбовавшись ею и минуя большую площадь, оскверненную лучшим отелом, мы спускаемся с ее крутого холма, чтобы отдать последний визит знаменитой этрусской могиле Волумниев (*Sepolchro dei Volumni*), лежащей версты за три-четыре в долине, открытой в 1840 году.

Хлебные поля, покрытые старыми душли-

стыми оливами, усадьба вся в цветах, стертая фреска на стене какой-то фермы, белое извилистое шоссе, кирпичный завод, сенокос, бабы, показывающие сомнительную дорогу.

Около самого железнодорожного шлагбаума — маленький домик, собственно играющий роль только крышки над подземным жилищем этрусского семейства. Свежее предание говорит, что бык остутился в могилу, когда мужик пахал; мужик дорылся до заваленного камнем входа, — так была открыта могила.

Она проста. На глубине нескольких десятков ступеней — в скалистом холме, над порталом, поросшим зеленой плесенью, не светит каменное солнце меж двумя дельфинами. Здесь пахнет сыростью и землей. Под вспыхнувшими там и здесь электрическими лампочками начинают мерцать низкие серые своды десяти небольших комнат и изваяния многочисленного семейства Волумниев, лежащие на крышках своих саркофагов.

«Немые свидетели» двадцати двух столетий лежат удивительно спокойно. На пальце руки, поддерживающей голову и опирающей-

ся на две каменные подушки, — неизменный перстень. В другой руке, тихо положенной на бедро, традиционная плоская чаша — патера с монетой для Харона. Платье просторное и удобное, тела и лица — грузные, с наклонностью к полноте.

Все надписи на саркофагах — этрусские, только на самом богатом, мраморном, украшенном четырьмя тончайшими сфинксами по углам (один сломан) и двумя бронзовыми кольцами, — латинская надпись: «P. Volumnius A. P. (?) violens Cafatia natus», то есть: «Здесь покоится Публий Волумний Неукротимый, сын Кафатии». Это — глава семьи.

Знаменательны украшения этой подземной «квартиры»: все, что нужно семье некогда Неукротимого, чтобы молитвенно лежать в смертной дремоте, считать века на земле, над головою, молиться, как при жизни, и терпеливо ждать чего-то; на потолках и гробницах — скорбные и тяжелые головы Медуз; голуби по сторонам их — знак мира; два крылатых и женственных Гения Смерти, подвешенные под потолком среднего зала. Каменные

головки высунувшихся из стен змеек — *guardia del sepolchro* — стража могил.

Еще знаменательнее — барельефы на самих саркофагах; не все крыши увенчаны изваяниями покойников; иные имеют формы крыши храма (разумеется, греческого типа); маленький саркофаг ребенка покрыт опрокинутым цветком каменной лилии.

Ребра гробов — не лучшие в Италии; во флорентийском музее и особенно в склепах близ древнего Клузиума (нынешнего Кьюзи) можно прочесть на саркофагах целые мифологические истории; но барельефы перузийских Волумниев особенно отчетливы, просты и характерны для этого города, некогда принадлежавшего к двенадцати городам Этрuscoго союза.

Здесь проходят перед нами простые и отчетливые рисунки: цветы с четырьмя и восемью лепестками; битвы и охота на кабана; фигуры, сидящие на взнузданных дельфинах: мальчик и воин со щитом; лицо юноши, играющего на флейте; завиток, напоминающий бабочку, завиток в виде креста; урна над гирляндой винограда с двумя головами быков по

сторонам; два мальчика, держащиеся за змеи головы Медузы; двое, держащиеся за высокую урну среди кипарисов.

И вот, наконец, появляется в различных вариациях образ грифа. Сначала — гриф среди четырех цветков. Потом — подобие девушки с зеркалом на разъяренном коне с трижды закрученным хвостом дельфина, с головой не то дракона, не то грифа (голова сидящей фигуры отбита, но складки платья облегают, по видимому, тело женщины); наконец — фигуры сражающихся с грифом; и, наконец, на некоторых саркофагах — гриф явственно когтит человека.

Так вот откуда ведет свое происхождение гриф! Это вечная эмблема не только Перуджи, но и «Августы Перузии», каковою она была в век Августа, и еще глубже — Перузии, крепости этрусского лукомона. В самом городе не осталось об этом времени почти никаких воспоминаний, кроме остатков толстой стены да нижнего яруса грубых камней, едва отесанных, над которыми Август вознес тяжелую римскую арку, а Возрождение — прибавило — легкий летучий венчик балкона — на

головокружительной высоте.

В доме Волумниев возвращаешься к действительности лишь тогда, когда над головой прогремит поезд. На свет Божий выходишь слепой, как из сумрака ада, унося с собою подтверждение того, что и светлейший из итальянских городов стоит под знаком кровавого грифа. Если бы здесь повторилась история — она бы опять потекла кровью. Но здесь уже ничего не будет, кроме новых отелей, да в лучшем случае — трогательных плащей и жестов Гарибальди и Виктора-Эммануила, напрасно подражающих отшумевшей жизни. Жизнь сюда не возвратится. Песчаная площадь с видом на голубую Умбрию не приютит никого, кроме туриста, нищего и торговки. Мирная работа в полях да жидкий хор опереточной труппы, разучивающей свой репертуар за открытыми окнами театрального сарая. Да, «немые свидетели» могут спать спокойно — их долго никто не разбудит.

40 октября 1909

Вечер в Сиене

Поезд прополз по краю холма узкой поло-
сою рельс среди густых виноградных стен
и уперся в туннель. Здесь, он неожиданно
остановился, дал задний ход и тихими толч-
ками пополз на крутую гору. Только что
пройденный путь вьется все ниже, на сосед-
них высотах открывается монастырь.

Мы приехали в Сиену с юга в розовых су-
мерках угасающего дня.

Старая гостиница La Toscana. В моей ма-
ленькой комнатке в самом верхнем этаже от-
крыто окно, я высовываюсь подышать возду-
хом прохладных высот после душного вагона... Боже мой! Розовое небо сейчас совсем по-
гаснет. Острые башни везде, куда ни гля-
нешь, — тонкие, легкие, как вся итальянская
готика, тонкие до дерзости и такие высокие,
будто метят в самое сердце Бога. Сиена всех
смелей играет строгой готикой — старый мла-
денец! И в длиннооких ее Мадоннах есть
дерзкое лукавство; смотрят ли они на Ребен-
ка, или кормят Его грудью, или смиренно
принимают благую весть Гавриила, или про-

сто взгляд их устремлен в пустое пространство, — неизменно сквозит в нем какая-то лукавая кошачья ласковость. Буря ли играет за плечами, или опускается тихий вечер, — они глядят длинными очами, не обещая, не разувая, только щурясь на гвельфовские затеи своих хлопотливых живых мужей. Эти живые когда-то действительно были по уши в хлопотах, вечно завидуя гибеллинам, вечно воюя с соседкой Флоренцией. На зависть флорентийским гибеллинам вознесли сиенцы свой «общественный дворец», не меньший, чем флорентийский Palazzo Vecchio, и очень похожий на него: Только на площади стоит не Marzocco с лилией, а голодная волчица с торчащими ребрами, к которой присосались маленькие близнецы. Но Palazzo Vecchio во Флоренции — это мрачное жилище летучих мышей; там, где-то в поднебесье, ютилась малокровная и ленивая Элеонора Толедская со своим шаловливым и жестоким мальчишкой сыном, которого потом придушили; там же в грозную ночь, полную мрачных видений и предзнаменований, умирал Лаврентий Великолепный. Все это оставило свой неизгладимый

мый след, навсегда окутало тайной и без того мрачную постройку — одну из самых мрачных в Италии. Напротив, в сиенском Palazzo нет никакой мрачности — ни снаружи, ни внутри, хотя расположение похоже; но стены Palazzo Vecchio — пустые, голые, а стены сиенского Palazzo Pubblico расписаны Содомой, самым талантливым и самым вульгарным учеником Леонардо. Однако на розовом фоне вечера меня поражает не одна острота сиенских башенок. Всего удивительнее то, что самая внушительная башня разукрашена плоскими. Вечер воскресный, и, когда стемнеет, на площади будет играть, разумеется, военный оркестр.

Поток народа уносит меня от двери «Тосканы» на главную улицу. Скоро с улицы налево спускается ряд ступеней, и крытым проходом, который назывался бы в Венеции sottoportico, я спускаюсь на площадь.

Передо мной — блистательный Palazzo, изукрашенный плоскими в несколько рядов. Под волчицей скромно дудит военный оркестр. Вся площадь представляет из себя вогнутый полукруг, в котором местами проби-

вается трава. Palazzo стоит на нижнем конце, его фасад занимает почти весь диаметр, и я вижу его весь перед собою с самой высокой точки, от чудесного фонтана Gaia.

Здесь происходили когда-то народные собрания. Площадь и теперь полна народу — так и кишит. Вечер теплый, и женщины — в легких пестрых платьях. Месяц светит тускло, старинные плошки еще тусклее, оркестр спрятан за толпой, и музыка не очень сложна. Если не вглядываться в лица и костюмы, можно перенестись в средние века и пережить гофмановскую сказку наяву. Этому помогает крайняя наивность итальянок; они приходят сюда с явной и нескрываемой целью — показать себя, если они себе нравятся, или посмотреть других, если они сами не хороши собою. И хорошенькие и дурнушки веселятся при этом одинаково, и одинаково ходят взад и вперед бедные и богатые, красивые и некрасивые, молодые и старые. Удивительно чистые и без всякой задней мысли на лице. Должно быть, для такого невинного веселья надо родиться в Италии.

Плошки гаснут, оркестр умолкает, девуш-

ки уходят спать. Ужасно печально в такой ранний час остаться одному перед волчицей. Невинно пьяные молодые люди бродят маленькой кучкой и поют. Тень промелькнет за окном, и свет погаснет. Кабачок «Трех девиц» в каком-то крутом переулке мигает единственным фонарем.

Осень 1909

Взгляд египтянки

В Египетском отделе Археологического музея Флоренции хранится изображение молодой девушки, написанное на папирусе. Изображение принадлежит александрийской эпохе — тип его почти греческий. Некоторые видят в нем портрет царицы Клеопатры. Если бы последнее соображение было верно, ценность потрескавшегося и лопнувшего в двух местах куска папируса должна бы, казалось, удесяттериться. Я смотрю на фотографию египтянки и думаю, что это не так.

Не все ли равно, кто она — царица или рабыня? Лучше сказать, не очевидно ли с первого взгляда, что это — царица? Если не вероломная «царица царей» в Египте I века, то ка-

кая-то — еще могущественнее и еще страшнее.

Археолог — всегда немножко поэт и влюбленный. Для него — любовный плен Цезаря и позор Акциума — его плен и его позор. Чтобы скрыть свой кабинетный стыд, он прячется за теньями императора и триумвира, старается оправдать себя их судьбою.

Но художник изображал вовсе не историческое лицо, если даже ему позировала сама египетская царица. Он сказал больше.

На тонкой шее «египетской девушки» надето простое ожерелье из четырехгранных темных камней. В ушах — подвески, по-видимому довольно тяжелые. Черные мелко вьющиеся волосы закрывают уши и часть лба широким нимбом и вверху сложены в косы, схваченные четырьмя цепочками-фероньерами, вероятно золотыми, причем на нижней, над серединой лба, сияет драгоценный камень. Вот — все украшения, удивительно простые, при всем их богатстве; нижняя одежда, по-видимому, очень легка, может быть прозрачна, а верхняя поддержана неширокими черными лентами на плечах.

Все черты лица египтянки далеки от какого бы то ни было «канона» красоты. Лоб, кажется, слишком велик, она недаром закрывала его волосами. В овале щек есть что-то монгольское, едва ли не то, что заставляло Пушкина «забываться пылкою мечтой» в «кочевой кибитке» и мечтательно исчерчивать рукописи стихов профилями. Нос у египтянки правильный, но, к сожалению, мягкий; вся нижняя часть лица поразительно неразвита: подбородок без линий и узкие, неизящного разреза губы. Брови чрезвычайно широкие и длинные, сильно сросшиеся над переносицей.

Главная неправильность лица — глаза. «Я никогда не видел глаз такого необычайного размера», — скажет всякий с первого взгляда. Это не совсем верно; такой размер глаз возможен, хотя встречается не часто; странно велика только самая орбита; очень длинные и пушистые ресницы, очень тяжелые веки. Но поражает, собственно, не это, а самое содержание взгляда.

Глаза смотрят так, что побеждают все лицо; побеждают, вероятно, и тело и все окружа-

ющее. Полное равнодушие и упорство устремления, вне понятий скромности, стыда или наглости; единственно, что можно сказать про эти глаза, это — что они смотрят и будут смотреть, как смотрели при жизни. Помыслить их закрытыми, смеженными, спящими — невозможно. В них нет ни усталости, ни материнства, ни веселья, ни печали, ни желаний. Все, что можно увидеть в них, — это глухая ненасытная алчба; алчба до могилы, и в жизни, и за могилой — все одна и та же. Но никакого приблизительного удовлетворения этой алчбы не может дать ни римский император, ни гиперборейский варвар, ни олимпийский бог. Глаза смотрят так же страшно, безответно и томительно, как пахнет лотос. Из века в век, из одной эры — в другую эру.

Эти глаза обведены темным кругом. Один (левый, как всегда) заметно меньше другого. Это — физиологическая особенность всех страстных натур, происходящая от постоянного напряжения, от напрасной жажды найти и увидеть то, чего нет на свете.

Осень 1909

Призрак Рима и Monte Luca

Мы вышли из главных ворот города Умбрии Сполето, где осматривают всех приезжих и где берут с них пошлину. В такой жаркий и пыльный полдень теряешься мыслями, ничего уже не хочется смотреть и не о чем думать. Вдруг какой-то человек подошел к нам и предложил посмотреть остатки римского моста.

Когда мы согласились, он неожиданно встал на колени в пыль и открыл небольшой люк. Потом зажег огарок, спустился и пригласил нас следовать за собою.

В люке пахло сыростью, слышно было близкое журчание воды. На глубине сажен полуторых от поверхности земли, в слабом свете огарка, мне скорее приснилась, или почудилась, чем явилась, осклизлая глыба каменного свода, начало арки моста. Этот призрак так и остался в моей памяти: призраком Рима.

Что-то необыкновенное было в этом зрелище, несоответствующее его кажущейся незначительности. Не знаю, что более меня порази-

ло: неожиданность осмотра моста или разница температуры в люке и на площади, или что-то незнакомое в пропорциях арки, или мрачное и странное впечатление от толстого слоя земли, который похоронил под собою то, что до сих пор возвышает и облагораживает наш дух.

И сейчас же, как бывает после потрясения, усталость пропала, мы захотели иного и нового, поднялись в город и вышли на другую его сторону, где возвышается круглая, крутая, покрытая кудрявым мелкоколесьем гора Monte Lusa. Она своим очертанием напоминает человеческую голову; за ней издавна сохранилось сравнение с головой Микель-Анджело.

Подходя к этой горе с намерением подняться, мы остановились у старого акведука, протянутого по мосту через ложбину. Это было место, совершенно укрытое от дуновения ветра и вместе с тем не иссушенное солнцем, благодаря длинным горным теням, ключам и кустарнику; был счастливый угол земли, блаженный край: тот рай и мир, который у нас, в средней полосе России, открывается на вырубках, уже затянувшихся молодыми побега-

ми, высокими зарослями иван-чая, белыми и лиловыми шапками серебрянки, а ближе к опушке старого леса — коврами иван-да-марьи и ладана. Странствующий в этом краю становится просветлен душою и легок телом, и к нему прилетает большая пестрая, редкостная бабочка с вырезными крыльями: бабочка махаон.

Так и у старого акведука, перед восхождением на гору, мы стали просветлены душою и легки телом. Мы быстро пошли вверх, по сразу крутому травянистому скату, среди низких кудрявых роц ольхи; и ольха открывала нам впереди заманчивые тенистые скаты, а также скрывала от нас уже пройденный путь; она скрыла от нас и даль, так что мы могли сосредоточиться только на ближайшей цели, не развлекаться ничем иным, не тратить лишних сил на восторги широких панорам. Цель была прямая и скромная, и мы к ней стремились во всю меру своих еще тогда молодых сил; и поэтому, через короткий срок, через полчаса вероятно, мы были уже на большой высоте, и нам в первый раз захотелось минутку отдохнуть.

Когда мы взглянули на небо сквозь поредевшую ольху, оказалось, что приближается грозовая туча. Это сразу вошло в сознание чем-то новым. Взгляд, брошенный вниз, на непривычно крутой скат, теряющийся в густоте мелкоколосья, куда мы карабкались без дорог, дал понять, что мы — высоко. Чтобы держаться на месте, не двигаясь вперед и вверх, было приятнее держаться за дерево.

Все это вместе заставило в первый раз испытать легкое головокружение. Поэтому мы решили сейчас же продолжать восхождение.

Прошло еще полчаса, трава уже была не так густа и свежа, кустарник — корявей и тверже. Попадались заросли слишком густые; сквозь иные совсем нельзя было продраться, и приходилось обходить кругом, искать прохода. Человеческих следов не было видно нигде. Стали попадаться большие камни, высушенные из земли. Еще немного — и передо мной встала каменная гряда выше моего роста. Спутница моя шла левее, а я пошел вправо, ища перерыва в каменной гряде.

Вдруг я очутился на совершенно отвесном каменистом обрыве. Кустарника кругом не

было, я оглянулся, сердце упало, и я сам чуть не полетел вниз.

Передо мной мелькнула неожиданно необъятная даль; городок Сполето лежал совсем маленький у моих ног, церковь, стоящая в поле верстах в двух от города, была тут же, будто на карте.

Я ухватился за корни, вцепившиеся в камень, а надо мной, на каменном уступе, уже стояла моя спутница и протягивала мне руку. Пропасть так тянула, что нужно было усилие не одних рук, но и воли, чтобы вскарабкаться по корням и остриям камня к спасительной руке.

Через минуту мы шли уже — впервые на этой горе — по каменистой тропинке, где, очевидно, ходили люди. И сейчас же очутились перед горным монастырем, как бывает в балладах. Маленькая обитель прилепилась к горе, точно театральная декорация: род серой стены, два-три окна, будто лишь для того, чтобы показать, какие бывают окна. Кажется, тут же стоял доминиканец. Он стоял и молчал, как и все остальное, потому что звуков вообще давно уже, с тех пор, как мы стали подни-

маться, не было слышно. Были только разные видения; и это последнее показалось довольно неожиданным, несколько книжным и не особенно нужным: не нужным потому, что в эту минуту оно было для меня эстетическим; а эстетика теряет смысл для человека, чувствующего себя на высоте и едва не упавшего в пропасть. Такая праздная, вероятно грешная, мысль мелькнула у меня тогда; мысль из легких, мальчишеских.

Поэтому мы не медлили около маленькой католической обители. За нею сейчас же открылся подъем среди ольхового леса, более свежего и более тенистого, чем тот, которым оброс каменный пояс горы.

Несмотря на то, что платье было местами разорвано и сухой нитки не было на теле от жару, — сил как будто прибавилось. В теле я ощущал кошачью ловкость, а души не стало вовсе — она упала в долину Умбрии вместе с недавним головокружением и страхом перед пропастью.

Прошло еще полчаса, ольховый лес кончился. Мы были на самой вершине Monte Lusa — на горном лугу.

Все кругом было новое, и мы — тоже. У края глубокого синего неба, в котором, кажется, не осталось и следа грозы, была построена снежно-белая облачная башня. Почти наравне с нами сияли снежные вершины Апеннин. Я никогда не дышал таким прохладным и упоительным воздухом в ярком солнечном свете. Мы напились, омыли лицо и руки в холодном, как лед, роднике. Была уже вторая половина дня.

На горном лугу паслось стадо овец. Молодой пастух подошел к нам и проговорил особенно певуче: Виопа seire[58]. Узнав, откуда мы, он так же певуче, как о прекрасной мечте, стал вздыхать о городе, лежащем внизу: Spoleito, Spoleito...

Оказалось, что на гору с другой стороны была проложена дорожка для туристов. Мы воспользовались ею для спуска, но и здесь было местами так круто, что легче было бежать, чем идти.

Мы были уже низко, когда гроза, прошедшая мимо днем, воротилась. Она хлестнула нас несколькими крупными каплями дождя прежде, чем мы успели вбежать в потемнев-

ший зал гостиницы. Городская жизнь уже кончилась, тихие сумерки помогли сохранить в памяти ни с чем не сравнимое видение горы.

Я мог бы остановиться на этом. Пожалуй, было бы гораздо приятнее сохранить в неприкосновенности свежее и сильное впечатление природы. Пускай бы оно покоилось в душе, бледнело с годами; все шел бы от него тонкий аромат, как от кучи розовых лепестков, сложенных в закрытом ящичке, где они теряют цвет и приобретают особый тонкий аромат — смешанный аромат розы и времени.

Мне было бы еще лучше, если б я даже вообще не записывал воспоминания об этом событии и делился им только с моей спутницей, с которой мы его вместе пережили: оно не было бы запылено знанием о нем третьих лиц.

И вот я записал его, однако, и имею потребность делиться им с другими. Для чего? Не для того, чтобы рассказать другим что-то занятное о себе, и не для того, чтобы другие услышали что-нибудь, с моей точки зрения,

лирическое обо мне; но во имя третьего, что одинаково не принадлежит ни мне, ни другим; оно, это третье, заставляет меня воспринимать все так, как я воспринимаю, измерять все события жизни с особой точки и повествовать о них так, как только я умею. Это третье — искусство; я же — человек несвободный, ибо я ему служу.

Я человек несвободный, и хотя я состою на государственной службе, это состояние незаконное, потому что я не свободен; я служу искусству, тому третьему, которое от всякого рода фактов из мира жизни приводит меня к ряду фактов из другого, из своего мира: из мира искусства.

По этой причине я, как художник, имею сообщить вам, ничего не навязывая (ибо область искусства приемов навязывания не ведает), что описанное мною нисхождение под землю и восхождение на гору имеет много общих черт, если не со способом создания, то с одним из способов постижения творений искусства.

Лучшая подготовка к такому постижению — такое самочувствие, которое возникает

ет в человеке, попавшем в край махаонов на лесной опушке или в край акведука под горой. Я не говорю, что этот способ единственный; есть еще, например, такие, тоже очень верные: ряд глубоких житейских неудач и обид; или — сильная усталость физическая при долгой незанятости ума. Но это — способы, так сказать, отчаянные, первый же — самый естественный и самый верный. Его надо достигать упражнением, или — заслужить; упражнение над таким необычным делом в спешке нашей цивилизации сейчас едва ли кому доступно. Вот теперь так торопятся...

Осень 1909; апрель 1920

(Wirballen)

Поздней ночью в огромном, пропитанном карболкой темном зале Вержболовской таможни пассажиров с немецкого поезда выстроили вдоль грязного прилавка и стали обыскивать. Обыскивали долго, тащили кипами чьи-то книги в какой-то участок — любезно и предупредительно. Когда операция кончилась, показалось, что выдержали последний экзамен, и на душе стало легко.

Утром проснулся и смотрю из окна вагона. Дождик идет, на пашнях слякоть, чахлые кусты, и по полю трусит на кляче с ружьем за плечами одинокий стражник. Я ослепительно почувствовал, где я: это она — несчастная моя Россия, заплеванная чиновниками, грязная, забитая, слюнявая, всемирное посмешище. Здравствуй, матушка!

Поезд только что отошел от Двинска, а следующая большая станция — Режица, а до Режицы еще очень далеко. Впрочем, что в ней, в этой Режице? Такая же сплошь мокрая платформа, серые тучи, два телеграфиста да баба, старающаяся перекричать ветер. Таков

русский белый день, после туманов Умбрии, влажности Ломбардии и прозрачного утра немецкой готики. Уютная, тихая, медленная слякоть. Но... «жить страшно хочется», — говорит полковник из «Трех сестер». А к вечеру будет Петербург. Что же, собственно, в этом Петербурге? Не та же ли большая, мокрая и уютная Режица?

Сколько ни тащись в скором поезде, все будут одни «версты полосаты». И что тебе Режица, что тебе Двинск, что тебе Петербург — все одна слякоть. И сейчас же просыпаются чувства, каких «заграницей» не бывает.

Вот, например, что бы ни сделал человек в России, его всегда прежде всего жалко. Жалко, когда человек с аппетитом ест; жалко, когда растерявшийся немец с экземой на лице присутствует при жаргонной ругани своего носильщика с чужим; жалко, когда таможенный чиновник, всю жизнь видящий проезжающих за границу и обратно, но сам за границей не побывавший, любезно и снисходительно спрашивает, нет ли чего, откуда и куда едут...

Все это — бедняги и жалкие люди, и нечего

с них спросить, остается только их пожалеть, поплакать на каждой из мокрых Режиц. Баба, кому кричишь, — все равно ветра не перекричишь! Мужик, зачем лезешь во второй класс, — все равно не пустят! Жандарм, что в окна засматриваешь, — все равно кого-нибудь прозеваешь! — Ни баб, ни мужиков, ни жандармов, ни преступников — ведь не счесть; и местностей, где они проживают, тоже не счесть, потому что все они похожи одна на другую, как одна будка на другую, как казарма местного гарнизона на любую собачью конуру. Везде идет дождь, везде есть деревянная церковь, телеграфист и жандарм.

Осень 1909

Противоречия

«Горел Петербург. На пожарных каланчах вывешено было: сбор всех частей, — да ничего не могли поделать. Горел Петербург со всех концов.

Я и еще один человек, нередкий спутник моих ночных походов, покинув дом, приехали в бараки. В бараках нам отвели огромную комнату, и тут оказалось, что мы не одни: с нами неотлучно находится один известный русский поэт.

Мы смотрели в окно: улицы были запружены беглецами, и какие-то дамы, нагруженные чемоданами и желтыми коробками из-под шляп, тянулись по тротуару, словно в крестном ходу. Все говорили, что пожар страшный и не кончится. Пахло гарью.

Мы тоже решили уехать. Взяли извозчика и втроем отправились в Москву. В Москве, не останавливаясь, проехали прямо на дачу в Петровский парк. На даче никого не застали. Потом явился знакомый актер, и мы стали рассказывать, какой в Петербурге страшный пожар, как мы сидели в бараках, как гарью

пахнет и как мы заплатили извозчику семьдесят пять копеек.

— Теперь лошадь пропадет, — сказал поэт, — как же? Сделать без передышки от Петербурга до Москвы двадцать девять верст и сейчас же обратно в Петербург двадцать девять лошадей не выдержит».

Откуда это — из юмористического журнала? Или автор, благо «декадентство» все еще в моде, задумал посмеяться над читателями, — авось примут за чистую монету этот ни на что не похожий бред?

Нет, автор отрывка — один из самых серьезных и глубоких писателей нашего времени, написавший очень много книг. Последняя книга рассказов Алексея Ремизова (ибо это он) — очень простая по форме и глубокая по содержанию книга, ясно показывающая, что автор окончательно отучился от всяких «вычур и слов ненужных», в частности от влияния С. Пшибышевского, которое некогда связывало его. Ремизов как бы научился править рулем в океане русской речи, и вот она — покорная и плавная, живая и жемчужная — сама выводит его в «даль свободного

романа», которую он «сквозь магический кристалл еще неясно различал», когда создан его первый, самый мучительный и самый «корявый» роман — «Пруд».

Такие рассказы, как «Суд божий», «Жертва», «Царевна Мымра», «По этапу», и такие драмы, как «Бесовское действие», можно считать созданиями законченными, заключенными в кристаллы форм, которые выдерживают долгое трение времени. Уже материал их не владеет автором, не связывает его, — автор владеет им и по своей воле соединяет непокорные образы в одно целое, из снопа непослушных и пестрых слов и красок вяжет единую многоцветную кошницу.

Ремизов овладел образами, словами, красками; он уже свободно, без субъективных лирических опасений, отпустил их в объективную эпическую даль и, любуясь ими в этой просторной дали, создает из них большой роман. Роман этот — «Стан половецкий» (начатый печатанием в первой книжке «Русской мысли») заставляет ждать многого.

Однако в той самой серьезной и глубоко-мысленной книге рассказов Ремизова, кото-

рая служит преддверием к большому и «свободному» роману, есть отдел под названием «Бедовая доля» — будто бы «описание подлинных ночных приключений, в которых руководил автором вожатый ночи — Сон». Из этого-то отдела и заимствован приведенный выше отрывок.

Тому, что Ремизов видел всю эту жестокую, но при ближайшем рассмотрении вовсе не бессмысленную, нелепицу во сне, я верю не более, чем тому, что Ремизов, записывая свои «сны», хотел подурочить почтенную публику. Может быть, во всем этом есть доля правды. Иначе говоря, живи мы в другое время, мы имели бы право обидеться на Ремизова, спросить его, по какому праву он нас дурачит, с какой стати в серьезную книгу, трактующую о боге и человеке, помещает свою сонную путаницу?

Однако мы живем, к счастью или к несчастью, как раз в наше время, ни в какое другое, а следовательно, несем и всю ответственность за него; и если мы не ханжи, не лицемеры, не изолгались до последней степени, притворяясь твердыми, спокойными и право-

славными людьми, обладающими незыблемыми устоями, — то мы и не имеем права сетовать на Ремизова, показывающего нам (в виде отдыха, что ли, и развлечения после серьезных и вечных тем) весьма реальный клочок нашей души, где все сбито с панталыку, где все в невообразимой каше летит к чорту на кулички.

Не мешает прибавить, что самый популярный и прославленный теперь русский писатель — Леонид Андреев — постоянно твердит нам именно об этом, но твердит на другом языке, пользуясь другими приемами и причаясь из года в год все более к различным «мирообъемлющим» темам. О вкусах не спорят, и что касается меня, то я все более предпочитаю трагическую и не «всемирную» шутку Ремизова, сказанную на чудесном русском языке, — нетрагическим мировым трагедиям Л. Андреева, всегда очень длинным и похожим на плохой перевод с чужого языка.

Как хотите, я плохо верю в Анатэму. А тому, что «Петербург горит», и тому, что об этом говорят на даче под Москвой, приходится верить нередко. Почему так? Просто потому,

что «местное» сумасшествие гораздо убедительнее и нагляднее, оно производит гораздо больше впечатления, чем мировые пожары. Из совокупности многих «местных сумасшествий» можно заключить о сумасшествии всеобщем; а «всеобщие пожары» всегда подозрительны, и я имею право спросить, какое имеют право говорить о гибели человечества, когда Иван Иванович здоров, «доволен собой, своим обедом и женой»?

Однако шутки в сторону. Век живи, век учись, и я, прочтя ремизовские сны, полагал, что это-то и есть настоящее сумасшествие; но, познакомившись с книгой еще более почтенного, пожилого и даже маститого нашего беллетриста П. П. Гнедича, убедился, что есть виды сумасшествия гораздо более опасные, хотя с виду вполне приличные, спокойные.

Гнедич просто рисует («„Песьи мухи“». Из записок моего соседа Скалопендрова», том II, издание Маркса) галерею современных чиновников, военных, думцев, светских дам. Боже мой, как эта «обыденная», «простая» жизнь людей «обыкновенных» — нелепа, безумна, каждой чертою своей напоминает

жизнь огромного сумасшедшего дома!

Рассказывать «книгу» Гнедича незачем, потому что она целиком взята из действительности ближайших к нам лет, в ней рассказано все, что было, что есть и что долго будет. Кстати, называть это книгой не очень прилично: это — сборник хлестких фельетонов. Да, это мир, в котором суждено нам жить — с генералами, министрами, родственниками, обедами, карьерами, и пр., и пр. Впечатления большего ужаса достигнуть нельзя, а между тем оно достигнуто очень и очень простыми средствами: именно, автор — сам сродни своим героям, он ничего не хочет, не способен и помыслить о перемене, он — в болоте, и болото — с ним, над ним и вокруг него. Из болота он хлебает — немножко «поэзии», немножко «чувства», тонкий обед, приятный сон, — и день прошел. Вот она — истинная одиннадцатая верста, безмолвное убежище для неизлечимых сумасшедших; темно, тихо, мерцают зеленые ночники, трещат глухие звонки, вздыхают и стонут больные. Шлепают туфли сиделки — Тоски, а в конце бесконечного коридора мерно, властительно

идет сам хозяин — добрый толстый доктор: доктор — Смерть. Слова его успокоительные, шуточки ласковые, зелия — снотворные. И лицо у главного доктора — доброе, ласковое и на все похожее: есть в нем что-то и от беглого каторжника, и от придворного дьячка, и от знаменитого провокатора, и от именитого литератора. А за окном — за большим больничным окном — петербургская ночь: «Айда, тройка! Снег пушистый, ночь морозная кругом!»

Что, если проснется кто-нибудь из больных, хотя бы сам Гнедич? Проснется так, что действительно вспомнит, например, что у него есть мать или что пахнут цветы? К черту — и колпак, и халат, и департамент, и карьера — и давай бог ноги — бочком, бочком — потихоньку — в дверь, на мороз, — только бы не догнали славный доктор и добрая сиделка...

«Милый писатель» в тихом безумии так себе пишет о «так себе людях». «Тихо и плавно качаясь, горе забудем вполне». Под эту (почти «гениальную») песню убаюкалась и уснула крепко вся европейская буржуазия. А уж ко-

гда европейская заснет, так уж российская — начинает прямо «дрыхнуть», и чичиковские звуки летят из ее хриплой глотки.

Тихое безумие. Оно еще усиливается тем, что два писателя в один и тот же год и в одной и той же стране пишут на разных языках. Для Ремизова каждая — былинка, каждая человеческая мразь — «Гекуба»; только бы ему оправдать человека и бога в нем, он спотыкается от злости и бессилия. Все в душе у него — беспокойно, отрывисто; Достоевщина в кубе.

А что Гнедичу «Гекуба»? Он не помышляет ни о людях, ни о боге, ни о мире, ни о творчестве. Откуда почерпнул г. Гнедич свою мерность и плавность, свой «эпос» наизнанку? Разве у героя своего — «чиновника особых поручений Выдыбаева».

Один — писатель, мученик, творец. Другой — «литератор», чиновник особых поручений при литературе. Им друг на друга без смеху и взглянуть невозможно. Для кого пишет Ремизов, если *кто-либо* читает Гнедича? Или — для кого пишет Гнедич, если у каждого человека, хоть в самых бессознательных тайниках души, есть влечение к Ремизову? Одна-

ко оба пишут и обоих читают. Гнедича — больше.

Тихое, непоправимое сумасшествие.

А вот еще «поучительное» противоречие:

Среди последних стихов обращают на себя внимание «Стихотворения» В. Полякова и второе издание «Яри» С. Городецкого.

В. Л. Поляков скончался на двадцать пятом году жизни — в 1906 году. С этим печальным, строгим, насмешливым, умным и удивительно привлекательным юношей я встречался за несколько лет до его смерти у одного из наших общих литературных приятелей. Он много молчал, а когда говорил, это было (или казалось нам тогда) очень остро и метко. В Полякове дремала, кажется, настоящая злоба; какие-то искры подлинного поэтического, неведомо на что направленного, восторга вспыхивали на его красивом и нежном лице. Впрочем, он был страшно скрытен и не любил, когда замечали движения его души. Кроме того, все, что дремало в нем, было подернуто глубокой усталостью — не знаю, старческой или нет; скорее — в этой усталости было предчувствие смерти, о которой он так много

говорит в стихах.

В душе у Полякова была истинная нежность, прекрасное он любил, как умирающий жених любит свою остающуюся на земле невесту. Уродство мучило его, а какой-то медленно разливающийся холод, как мне представляется, мешал победить все эти не боги весть какие необычные муки. Оттого, красивый, молодой, даровитый, богатый, — он был прежде всего — печален.

Теперь только собрали его стихи и издали с большим изяществом и любовью. Не знаю, надо ли было это делать. Книга приятна, пожалуй, одним только поэтам. Едва ли сам автор ценил отрывки, так бережно сохраненные издателями. В. Л. Поляков, судя по этой книге (от него я слышал лишь немногие стихи), не был ярко талантлив; точно мешала ему, стесняла его творчество болезненная любовь к изящному. Тяжело носить в себе новую душу и страстно любить классические формы. Поэт начинал и бросал многое неоконченным, какой-то своеобразный душевный аристократизм (не знаю, ложный или правдивый) делал его сухим, заставлял лучше сло-

мать карандаш на полуслове, чем заполнить пустое место тем, что Фет называет в поэзии «стразой». Однако Поляков был еще так молод, что не стеснялся расточать «грезы» и «мечты» в огромном количестве.

«Лишь поэтам был я другом», — говорит В. Л. Поляков. Правда, читателям «вообще» книга его не нужна, все они для него — «унылые глупцы».

Самыми яркими и острыми строками во всей книге остаются, кажется, следующие четыре стиха, обращенные «К толпе»:

*Твой грубый смех тебе прощаю, —
Невыносим твой жалкий стон.
Не смей страдать: я умираю,
Твоим страданьем осквернен!*

Не правда ли, это какой-то новый вид ярости? — Впрочем, кто же мне скажет, правда или не правда! И старая-то ярость — как об стену горох. Все благополучны. Все скажут мне, что Вольтер и Байрон, Пушкин и Лермонтов — были прекрасные и добрые люди. Покойной ночи, господа.

А вот еще поэт — того же поколения, но какая противоположность! Сергей Городецкий.

О «Яри» исписано бумаги раз в десять больше, чем потребовала сама «Ярь», — следовательно, нечего говорить о ней опять сначала. Кто любит Городецкого, тот любит его, и, по-видимому, читателей у него много. И как им не быть, когда «Ярь» — такая яркая и талантливая книга! Она ничуть не потускнела, хотя пережила революцию, а это не шутка. Несколько хороших стихотворений прибавлено, и материал расположен лучше — уже нет прежнего, вынужденного обстоятельствами разделения на «Ярь» и «Перуна».

Поэта «Яри» можно прежде всего хвалить, а за критику можно приниматься лишь после усердных похвал. Поэт — незлободневный и высокий. К сожалению, нельзя сказать того же об авторе «предисловия». Сколько тут самой прозаической и скучной злобы дня, каких-то дерзновений, которые давно пора забыть. В 1910 году Сергей Городецкий все еще имеет потребность кричать: «Мы ведь можем, можем, можем!» Три года тому назад слушать это было уже странно. Что можем, как, почему и зачем? Объяснений не дается — можем «вообще»: «Расколдуем мирозданье!»

«Древний хаос потревожим, космос скованный низложим!» Право, С. Городецкий обращается чересчур развязно с этими заслуживающими всякого почтения стариками. Люди, которые были с ними в очень тесных отношениях, относились к ним много почтительнее, стоит вспомнить хотя бы Владимира Соловьева. Выкрикивание угроз по адресу хаоса и космоса заставляет подозревать только о недостаточно близком и положительном знакомстве с ними.

Удивительно: как только Городецкий начинает кричать и расколдовывать мирозданье при помощи угроз, — становишься равнодушным к нему. Знаем мы, кто это кричит, больше нас не проведешь. Кричит вовсе не Сергей Городецкий, а все та же милая, обуявшая нас истерия. От нее становится тоскливо — и только. Городецкий сулит невесть что, а вот современник его — Поляков, в точно таких же коротких стихах, «заколдовывает» мирозданье и не сулит ничего, кроме «серой скуки»:

*Песни спеты, перепеты —
Сердце бедное, молчи:*

*Все отысканы ответы,
Все подделаны ключи;
Мы — последние поэты,
Мы — последние лучи
Догорающей в ночи,
Умирающей планеты...
После нас — ночная тьма,
Процветание науки,
Протрезвление ума,
После нас — ни грез, ни муки,
Бесконечная зима
Безразлично серой скуки.*

Нет, и Полякову не хочется верить. Они с Городецким взаимно обличают друг друга в этих своих пророчествах. И, необычайно непохожие, вдруг становятся до чрезвычайности сходными. Иначе говоря, оба перестают *быть*: один поникает, как былинка, а другой болтает что-то задорное во хмелю; оба клеветуют и на себя и на мир.

Будет, да не так, как говорят Поляков и Городецкий, а по-третьему, и, во всяком случае, по-новому. Иначе уж очень бы все было просто.

Январь 1910

Вера Фёдоровна Коммиссаржевская

Едва узнав из газет весть о кончине Веры Фёдоровны Коммиссаржевской, я понял, чем была она для всех нас, что мы теряем вместе с ней, какое таинственное и знаменательное событие для всех нас — ее мучительная, но молодая, но предвесенняя смерть.

Отчего при жизни человека мы всегда так смутно и так бледно помним о нем, не умеем достаточно ценить его даже тогда, когда его бытие так бесконечно ценно, как бытие вот этой умершей юности? Вера Фёдоровна была именно юностью этих последних — безумных, страшных, но прекрасных лет.

Мы — символисты — долгие годы жили, думали, мучились в тишине, совершенно одинокие, будто ждали. Да, конечно, ждали. И вот, в предреволюционный год, открылись перед нами высокие двери, поднялись тяжелые бархатные занавесы — и в дверях — на фоне белого театрального зала — появилась еще смутная, еще в сумраке, неотчетливо (так

неотчетливо, как появляются именно *живые*) эта маленькая фигура со страстью ожидания и надежды в синих глазах, с весенней дрожью в голосе, вся изображающая один порыв, одно устремление куда-то, за какие-то синие, синие пределы человеческой *здешней* жизни. Мы и не знали тогда, кто перед нами, нас ослепили окружающие огни, задушили цветы, оглушила торжественная музыка этой большой и всегда певучей души. Конечно, все мы были влюблены в Веру Федоровну Комиссаржевскую, сами о том не ведая, и были влюблены не только в нее, но в то, что светило за ее беспокойными плечами, в то, к чему звали ее бессонные глаза и всегда волнующий голос. «Пожалуйста, вы ничего не забыли. Вам просто стыдно немножко. Таких вещей не забывают... Подайте мне мое королевство, строитель. Королевство на стол!»

Никогда не забуду того требовательного, капризного и повелительного голоса, которым Вера Федоровна произносила эти слова в роли Гильды (в «Сольнесе» Ибсена). Да разве *это* забывается?

Я вспоминаю ее легкую быструю фигуру в

полумраке театральных коридоров, ее торопливо брошенное приветствие перед выходом на сцену, пожатие ее маленькой руки в яркой уборной; ее печальные и смеющиеся глаза, обведенные синим, ее выпытывающие, требовательные и увлекательные речи. Она была — вся мятеж и вся весна, как Гильда, и, право, ей точно было пятнадцать лет. Она была моложе, о, насколько моложе многих из нас...

Смерть Веры Федоровны волнует и тревожит; при всей своей чудовищной неожиданности и незаслуженной жестокости — это прекрасная смерть. Да это и не смерть, не обыкновенная смерть, конечно. Это еще новый завет для нас, — чтобы мы твердо стояли на страже, новое напоминание, далекий голос синей Вечности о том, чтобы ждали нового чудесного, несбыточного те из нас, кого еще не смыла ослепительная и страшная волна горя и восторга.

Да, тысячу раз правда за этим мятежом исканий, за смертельной тревогой тех взлетов и падений, живым воплощением которых была Вера Федоровна Коммиссаржевская. Была,

значит и есть. Она не умерла, она жива во всех нас. И я молю ее светлую тень — ее крылатую тень — позволить мне вплести в ее розы и лавры цветок моей траурной и почти-тальной влюбленности.

11 февраля 1910

Памяти В.Ф. Коммиссаржевской

Душа настоящего человека есть самый сложный и самый нежный и самый певучий музыкальный инструмент. Таких душ немного на свете. Одна из них — та, которую мы хоронили недавно.

Бывают скрипки расстроенные и скрипки настроенные. Расстроенная скрипка всегда нарушает гармонию целого; ее визгливый вой врывается докучной нотой в стройную музыку мирового оркестра; она вечно дребезжит, а не поет; она предается истерике, но не плачет; она униженно молит о ненужном, но не требует строго и не просит повелительно о необходимом.

Так в плохоньком ресторане оркестр, в пьяную полночь, увеселяет кабацкую голь рыдучим дребезжанием плохих визгливых скрипок.

Но не должно человеку плакать пьяными слезами, изрыгать богохуления, предаваться истерике, клянчить и нарушать визгливым

воем своей расстроенной души важную торжественность мирового оркестра. И есть в мире люди, которые остаются серьезными и трагически-скорбными, когда все кругом летит в вихре безумия; они смотрят сквозь тучи и говорят: там *есть* весна, там *есть* заря.

Таких людей именуют обыкновенно сумасшедшими или декадентами, но это неверно: их следует звать только *художниками*. Разве это слово не представляется самым последним бранным словом для современного человека? Зачем же искать еще других слов? — Напрасный труд.

Теперь многим нравится задавать праздный вопрос: как относилась В. Ф. Коммиссаржевская к «новому искусству»? Ответ прост: только так, как художник может относиться к искусству вообще.

Искусства не нового не бывает. Искусства вне символизма в наши дни не существует. Символист есть синоним художника. Коммиссаржевская могла любить или не любить отдельных представителей искусства, но не любить самого искусства она не могла.

Вдохновение тревожное, чье мрачное пла-

мя сжигает художника наших дней, художника, который обречен чаще ненавидеть, чем любить, — оно позволяло ей быть только с юными; но нет ничего страшнее юности: певучая юность сожгла и ее; опрокинулся факел, а мы, не зная сомнений, идем по ее пути: и опрокинутый факел юности ярче старых оплывающих свеч.

У Веры Федоровны Коммиссаржевской были глаза и голос художницы. Художник — это тот, для кого мир прозрачен, кто обладает взглядом ребенка, но во взгляде этом светится сознание зрелого человека; тот, кто роковым образом, даже независимо от себя, по самой природе своей, видит не один только *первый* план мира, но и то, что скрыто за ним, ту неизвестную даль, которая для обыкновенного взора заслонена действительностью наивной; тот, наконец, кто слушает мировой оркестр и вторит ему, не фальшивя.

Насколько все это просто для художника, настолько же непонятно для обывателя, а что для обывателя непонятно, то для него и недопустимо, то для него и ненавистно.

В. Ф. Коммиссаржевская видела гораздо

дальше, чем может видеть простой глаз; она не могла не видеть дальше, потому что в ее глазах был кусочек волшебного зеркала, как у мальчика Кая в сказке Андерсена. Оттого эти большие синие глаза, глядящие на нас со сцены, так удивляли и восхищали нас; говорили о чем-то безмерно большем, чем она сама.

В. Ф. Коммиссаржевская голосом своим вторила мировому оркестру. Оттого ее требовательный и нежный голос был подобен голосу весны, он звал нас безмерно дальше, чем содержание произносимых слов.

Вот почему сама она стала теперь *символом* для нас. Вот почему десятки тысяч людей, которые шли за ее погребальной колесницей, десятки тысяч людей, *почти равнодушных* ко всему, что было *вокруг* нее, — все-таки шли, влекомые тем незнакомым, что стояло за нею, тем тревожным и страшно интересным, что таит в себе имя *Слава*.

Ее могли хоронить не люди, не мы, а небесное воинство. Ее могли хоронить высокие и бледные монахини на крутом речном обрыве у подножия монастыря, в благоухании полевых цветов и в озарении длинных

восковых свеч. Ее певучую душу могли нести блаженные и не знающие греха ангелы из этого «мира печали и слез».

Ее смерть была очистительна для нас. Тот, кто видел, как над ее могилой открылось весеннее небо, когда гроб опускали в землю, был в эту минуту блаженен и светел, а тяжелое, трудное и грязное отошло от него.

Душа ее была как нежнейшая скрипка. Она не жаловалась и не умоляла, но плакала и требовала, потому что она жила в то время, когда нельзя не плакать и не требовать. Живи она среди иных людей, в иное время и не на мертвом полюсе, — она была бы, может быть, вихрем веселья; она заразила бы нас торжественным смехом, как заразила теперь торжественными слезами.

Вера Коммиссаржевская — это наша вера. Не меркнет вечная юность таких глаз; скрипка такого голоса сливается с мировым оркестром; теперь, после смерти, она поет где-то в нем, за то, что при жизни не нарушала его стройности; она не лукавила, но была верна музыке среди всех визгливых нот современной действительности.

О том, как мы не узнали ее при жизни и как можем запомнить после смерти, я хочу сказать в стихах.

*Пришла порою полуночной
крайний полюс, в мертвый край.
Не верили. Не ждали. Точно
Не таял снег, не веял май.*

*Не верили. А голос юный
Нам пел и плакал о весне,
Как будто ветер тронул струны
Там, в незнакомой вышине.*

*Как будто отступили зимы,
И буря твердь разорвала,
И струнно плачут серафимы,
Над миром расплескав крыла...*

*Но было тихо в нашем склепе,
И полюс — в хладном серебре.
Ушла. От всех великолепий —
Вот только: крылья на заре.*

*Что в ней рыдало? Что боролось?
Чего она ждала от нас? Не знаем.
Умер вешний голос,
Погасли звезды синих глаз.*

Да, слепы люди, низки тучи...
И где нам ведать торжества?
Залег здесь камень бел-горючий,
Растет у ног плакун-трава...

Так спи, измученная славой,
Любовью, жизнью, клеветой...
Теперь ты с нею — с величавой,
С несбыточной твоей мечтой.

А мы — что мы на этой тризне?
Что можем знать, чему помочь?
Пускай хоть смерть понятней
жизни,
Хоть погребальный факел — в
ночь.

Пускай хоть в небе — Вера с нами.
Смотри сквозь тучи: там она —
Развернутое ветром знамя,
Обетованная весна.

Март 1910

Памяти Врубеля

Незаметно протекла среди нас жизнь и болезнь гениального художника. Для мира остались дивные краски и причудливые черты, похищенные у Вечности. Для немногих — странные рассказы о земных видениях Врубеля. Для тесного кружка людей — маленькое восковое лицо в гробу с натруженным лбом и плотно сжатыми губами. Как недлинен мост в будущее! Еще несколько десятков лет — и память ослабеет: останутся только творения, да легенда, еще при жизни художника сложившаяся.

Врубель жил просто, как все мы живем; при всей страсти к событиям, в мире ему не хватало событий; и события перенеслись во внутренний мир, — судьба современного художника; чем правильнее размежевывается на клеточки земная кора, тем глубже уходят под землю движущие нас боги огня и света.

Быть может, по темпераменту Врубель не уступал Веласкезу или подобным ему легендарным героям; то немногое, что приходилось слышать о нем, похоже на сказку более,

чем на обыкновенную жизнь. Все так просто и, кажется, обыденно, — а между тем в каждую страницу жизни вплетается зеленый стебель легенды; это подтверждает и подробная, написанная как-то по-старинному благородно и просто, биография (А.П. Иванов пишет именно так, как писалось о старых великих мастерах, — да и как писать иначе? Жизнь, соединенная с легендой, есть уже «житие»).

Вот страничка из «Врубелевой легенды», уже теперь довольно пространной: говорят, он переписывал голову Демона до сорока раз; однажды кто-то, случайно заставший его за работой, увидал голову неслыханной красоты. Голову Врубель впоследствии уничтожил и переписал вновь — *испортил*, как говорится на языке легенды; этот язык принуждает свидетельствовать, что то творение, которое мы видим теперь в Третьяковской галерее, — есть лишь слабое воспоминание о том, что было создано в какой-то потерянный и схваченный памятью лишь одного человека миг.

Потерян результат — и только; может быть, отвалился крохотный кусочек перламутрового отблеска с какой-нибудь части ли-

ца; но ведь это же могло сделать и время; нам, художникам, это не важно — почти все равно; ибо всего важнее лишь факт, что творческая энергия была затрачена, молния сверкнула, гений родился; остальное принадлежит либо ошибке дрогнувшей руки мастера (а разве не может и у величайшего мастера дрогнуть рука?), либо силе времени — безошибочно разрушающей. Об ошибках и о времени пусть плачет публика, но не должны плакать мы, художники, у которых «золотой век в кармане», кому дороже то, что Венера найдена в мраморе, нежели то, что *существует* ее статуя. Творчество было бы бесплодно, если бы конец творения зависел от варвара-времени или варвара-человека.

Вот плитка мозаики из легенды Врубеля; здесь — голова Демона, там — поворот тела апостола в «Сошествии Св. Духа», а там еще — рассказ о какой-то англичанке из кафешантана, и еще, и еще: сны Врубеля, его бред, его разговоры, его покаяние... Все для нас разбито, разрознено*; тех миров, которые видел он, мы еще не видели в целом, и потому удел наш — одним — смеяться, другим — трепе-

тать, произнося бедное слово: «гений».

Что такое «гений»? Так все дни и все ночи гадаем мы и мечтаем; и все дни и все ночи налетает глухой ветер из тех миров, доносит обрывки шепотов и слов на незнакомом языке; мы же так и не слышим главного. Гениален, быть может, тот, кто сквозь ветер слышал целую фразу, сложил слова и записал их; мы знаем не много таких записанных фраз, и смысл их приблизительно однозначен: и на горе Синае, и в светлице Пречистой Девы, и в мастерской великого художника раздаются слова: «Ищи Обетованную Землю». Кто расслышат — не может послушаться, суждено ли ему умереть на рубеже, или увидеть на кресте Распятого Сына, или сгореть на костре собственного вдохновения. Он все идет — потому что «скучные песни земли» уже не могут заменить «звуков небес». Он уходит все дальше, а мы, отстающие, теряем из виду его, теряем и нить его жизни, с тем чтобы следующие поколения, взошедшие выше нас, обрели ее, заалевшую над самой их юной, кудрявой головой.

Нить жизни Врубеля мы потеряли вовсе не

тогда, когда он «сошел с ума», но гораздо раньше: когда он создавал мечту своей жизни — Демона.

Небывалый закат озолотил небывалые синелиловые горы. Это только наше название тех преобладающих трех цветов, которым еще «нет названия» и которые служат лишь знаком (символом) того, что таит в себе сам Падший: «И зло наскучило ему». Громада лермонтовской мысли заключена в громаде трех цветов Врубеля.

У Падшего уже нет тела, — но оно было когда-то, чудовищно-прекрасное. Юноша в забытьи «Скуки», будто обессиленный от каких-то мировых объятий; сломанные руки, простертые крылья; а старый вечер льет и льет золото в синие провалы; это все, что осталось; где-то внизу, ему лишь заметная, мелькает, может быть, ненужная чадра отошедшей земной Тамары.

*Он был похож на вечер ясный —
Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет.*

Снизу ползет синий сумрак ночи и медлит затоплять золото и перламутр. В этой борьбе

золота и синевы уже брезжит иное; в художнике открывается сердце пророка; одинокий во вселенной, не понимаемый никем, он вызывает самого Демона, чтобы заклинать ночь ясностью его печальных очей, дивным светом лика, павлиньим блеском крыльев, — божественною скукой, наконец. И золото горит, не сгорая: недаром учителем Врубеля был золотой Джиованни Беллини.

Падший ангел и художник-заклинатель: страшно быть с ними, увидеть небывалые миры и залечь в горах. Но только *оттуда* измеряются времена и сроки; иных средств, кроме искусства, мы пока не имеем. Художники, как вестники древних трагедий, приходят оттуда к нам, в размеренную жизнь, с печатью безумия и рока на лице.

Врубель пришел с лицом безумным, но блаженным. Он — вестник; весть его о том, что в сине-лиловую мировую ночь вкраплено золото древнего вечера. Демон его и Демон Лермонтова — символы наших времен:

Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет.

Мы, как падшие ангелы ясного вечера,

должны заклинать ночь. Художник обезумел, его затопила ночь искусства, потом — ночь смерти. Он шел, потому что «звуки небес» не забываются. Это он написал однажды голову неслыханной красоты; может быть, ту, которая не удалась в «Тайной Вечере» Леонардо.

Да, он должен быть в том Раю, о котором он пел.

Он пел о блаженстве безгрешных духов

Под кущами райских садов.

О Боге Великом он пел, и хвала Его непритворна была.

Апрель-май 1910

О современном состоянии русского символизма

<По поводу доклада В.И. Иванова>

Прямая обязанность художника — показывать, а не доказывать. Приступая к своему ответу на доклад Вячеслава Ивановича Иванова, я должен сказать, что уклоняюсь от своих прямых обязанностей художника; но настоящее положение русского художественного слова явно показывает, что мы, русские символисты, прошли известную часть своего пути и стоим перед новыми задачами; в тех случаях, когда момент переходный столь определителей, как в наши дни, мы призываем на помощь воспоминание и, руководствуясь его нитью, устанавливаем и указываем, — может быть, самим себе более, чем другим, — свое происхождение, ту страну, из которой мы пришли. Мы находимся как бы в безмерном океане жизни и искусства, уже вдали от берега, где мы взошли на палубу корабля; мы еще не различаем иного берега, к которому влечет нас наша мечта, наша творческая во-

ля; нас немного, и мы окружены врагами; в этот час великого полудня яснее узнаем мы друг друга; мы обмениваемся взаимно пожатиями холодеющих рук и на мачте поднимаем знамя нашей родины.

Дело идет о том, о чем всякий художник мечтает, — «сказаться душой без слова», по выражению Фета; потому для выполнения той трудной задачи, какую беру на себя, — для отдания отчета в пройденном пути и для гаданий о будущем, — я избираю язык поневоле условный; и, так как я согласен с основными положениями В. Иванова, а также с тем методом, который он избрал для удобства формулировки, — язык свой я назову языком *иллюстраций*. Моя цель — конкретизировать то, что говорит В. Иванов, раскрыть его терминологию, раскрасить свои иллюстрации к его тексту; ибо я принадлежу к числу тех, кому известно, какая реальность скрывается за его словами, на первый взгляд отвлеченными; к моим же словам прошу отнести как к словам, играющим служебную роль, как к Бедкеру, которым по необходимости пользуется путешественник. Определеннее, чем буду

говорить, сказать не сумею; но не будет в моих словах никакой самоуверенности, если скажу, что для тех, для кого туманен мой путеводитель, — и наши страны останутся в тумане. Кто захочет понять, — поймет; я же, раз констатировав пройденное и установив внутреннюю связь событий, сочту своим долгом замолчать.

Прежде чем приступить к описанию тезы и антитезы русского символизма, я должен сделать еще одну оговорку: дело идет, разумеется, не об истории символизма; нельзя установить точной хронологии там, где говорится о событиях, происходивших и происходящих в действительно реальных мирах.

Теза: «ты свободен в этом волшебном и полном соответствий мире». Твори, что хочешь, ибо *этот мир принадлежит тебе*. «Пойми, пойми, все тайны в нас, в нас сумрак и рассвет» (*Брюсов*). «Я — бог таинственного мира, весь мир — в одних моих мечтах» (*Сологуб*). Ты — одинокий обладатель клада; но рядом есть еще знающие об этом кладе (или — только кажется, что и они знают, но пока это все равно). Отсюда — мы: немногие

знающие, символисты.

С того момента, когда в душах нескольких людей оказываются заложенными эти принципы, зарождается символизм, возникает школа. Это — первая юность, детская новизна первых открытий. Здесь еще никто не знает, в каком мире находится другой, не знает этого даже о себе; все только «перемигиваются», согласные на том, что существует раскол между этим миром и «мирами иными»; дружные силы идут на борьбу за эти «иные», еще неизвестные миры.

Дерзкое и неопытное сердце шепчет: «Ты свободен в волшебных мирах»; а лезвие таинственного меча уже приставлено к груди; символист уже изначала — *теург*, то есть обладатель тайного знания, за которым стоит тайное действие; но на эту тайну, которая лишь впоследствии оказывается всемирной, он смотрит как на свою; он видит в ней клад, над которым расцветает цветок папоротника в июньскую полночь; и хочет сорвать в голубую полночь — «голубой цветок».

В лазури Чьего-то лучезарного взора пребывает теург; этот взор, как меч, пронзает все

миры: «моря и реки, и дальний лес, и выси снежных гор», — и сквозь все миры доходит к нему вначале — лишь сиянием Чьей-то безмятежной улыбки.

*Лишь забудешься днем, иль
проснешься в полночи,
Кто-то здесь. Мы вдвоем, —
Прямо в душу глядят лучезарные
очи
Темной ночью и днем.
Тает лед, утихают сердечные
вьюги,
Расцветают цветы.
Только Имя одно Лучезарной По-
други
Угадаешь ли ты?*

(Вл. Соловьев)

Миры, предстающие взору в свете лучезарного меча, становятся все более зовущими; уже из глубины их несутся щемящие музыкальные звуки, призывы, шепоты, почти слова. Вместе с тем, они начинают окрашиваться (здесь возникает первое глубокое знание о цветах); наконец, преобладающим является тот цвет, который мне всего легче назвать

пурпурно-лиловым (хотя это название, может быть, не вполне точно).

Золотой меч, пронизывающий пурпур лиловых миров, разгорается ослепительно — и пронзает сердце теурга. Уже начинает сквозить лицо среди небесных роз; различается голос; возникает диалог, подобный тому, который описан в «Трех Свиданиях» Вл. Соловьева; он говорит: «Не трижды ль Ты далась живому взгляду? — Твое лицо явилось, но всю Тебя хочу я увидеть». — Голос говорит: «Будь в Египте».

Таков конец «тезы». Начинается чудо одинокого преображения.

Тогда, уже ясно предчувствуя изменение облика, как бы ощущая прикосновение чьих-то бесчисленных рук к своим плечам в лилово-пурпурном сумраке, который начинает просачиваться в золото, предвидя приближение каких-то огромных похорон, — теург отвечает на призывы:

*В эту ночь золотисто-пурпурную,
Видно, нам не остаться вдвоем,
И сквозь розы небес что-то сдержанно-бурное*

Уловил я во взоре Твоем.

Буря уже коснулась Лучезарного Лица, он почти воплощен, то есть — *Имя почти угадано*. Предусмотрено все, кроме одного: *мертвой точки торжества*. Это — самый сложный момент перехода от тезы к антитезе, который определяется уже *a posteriori*[59] и который я умею рассказать, лишь введя фикцию чьего-то постороннего вмешательства (лицо мне неизвестно). Вся картина переживаний изменяется существенно, начинается «антитеза», «изменение облика», которое предчувствовалось уже в самом начале «тезы». События, свидетельствующие об этом, следующие.

Как бы ревнуя одинокого теурга к Заревой ясности, некто внезапно пересекает золотую нить зацветающих чудес; лезвие лучезарного меча меркнет и перестает чувствоваться в сердце. Миры, которые были пронизаны его золотым светом, теряют пурпурный оттенок; как сквозь прорванную плотину, врывается сине-лиловый мировой сумрак (лучшее изображение всех этих цветов — у Врубеля) при раздирающем аккомпанементе скрипок и напевов, подобных цыганским песням. Если бы

я писал картину, я бы изобразил переживание этого момента так: в лиловом сумраке необъятного мира качается огромный белый катафалк, а на нем лежит мертвая кукла с лицом, смутно напоминающим то, которое сквозило среди небесных роз.

Для этого момента характерна необыкновенная острота, яркость и разнообразие переживаний. В лиловом сумраке нахлынувших миров уже все полно соответствий, хотя их законы совершенно иные, чем прежде, потому что нет уже золотого меча. Теперь, на фоне оглушительного вопля всего оркестра, громче всего раздается восторженное рыдание: «Мир прекрасен, мир волшебен, ты свободен».

Переживающий все это — уже не один; он полон многих демонов (иначе называемых «двойниками»), из которых его злая творческая воля создает по произволу постоянно меняющиеся группы заговорщиков. В каждый момент он скрывает, при помощи таких заговоров, какую-нибудь часть души от себя самого. Благодаря этой сети обманов — тем более ловких, чем волшебнее окружающий лиловый сумрак, — он умеет сделать своим орудием

ем каждого из демонов, связать контрактом каждого из двойников; все они рыщут в лиловых мирах и, покорные его воле, добывают ему лучшие драгоценности — все, чего он ни пожелает: один принесет тучку, другой — вздох моря, третий — аметист, четвертый — священного скарабея, крылатый глаз. Все это бросает господин их в горнило своего художественного творчества и, наконец, при помощи заклинаний, добывает искомое — себе самому на диво и на потеху; искомое — красавица кукла.

Итак, свершилось: мой собственный волшебный мир стал ареной моих личных действий, моим «анатомическим театром», или балаганом, где сам я играю роль наряду с моими изумительными куклами (эссе homo!)[60]. Золотой меч погас, лиловые миры хлынули мне в сердце. Океан — мое сердце, все в нем равно волшебно: я не различаю жизни, сна и смерти, этого мира и иных миров (мгновенье, остановись!). Иначе говоря, я уже сделал собственную жизнь искусством (тенденция, проходящая очень ярко через все европейское декадентство). Жизнь стала искусством, я про-

извел заклинания, и передо мною возникло наконец то, что я (лично) называю «Незнакомкой»: красавица кукла, синий призрак, земное чудо.

Это — венец антитезы. И долго длится легкий, крылатый восторг перед своим созданием. Скрипки хвалят его на своем языке.

Незнакомка. Это вовсе не просто дама в черном платье со страусовыми перьями на шляпе. Это — дьявольский сплав из многих миров, преимущественно синего и лилового. Если бы я обладал средствами Врубеля, я бы создал Демона; но всякий делает то, что ему назначено.

Созданное таким способом — заклинательной волей художника и помощью многих мелких демонов, которые у всякого художника находятся в услужении, — не имеет ни начала, ни конца; оно не живое, не мертвое.

*Шлейф, забрызганный звездами,
Синий, синий, синий взор.
Меж землей и небесами
Вихрем поднятый костер.*

(«Земля в снегу»)

*Там, в ночной завывающей стуже,
В поле звезд отыскал я кольцо.
Вот лицо возникает из кружев,
Возникает из кружев лицо.
Вот плывут ее вьюжные трели,
Звезды светлые шлейфом влача,
И взлетающий бубен метели,
Бубенцами тревожно бренча.*

(«Нечаянная Радость»)

Это — создание искусства. Для меня это — совершившийся факт. Я стою перед созданием своего искусства и не знаю, что делать. Иначе говоря, что мне делать с этими мирами, что мне делать и с собственной жизнью, которая отныне стала искусством, ибо со мной рядом *живет* мое создание — не живое, не мертвое, синий призрак. Я вижу ясно «зарницу меж бровями туч» Вакха («Эрос» Вяч. Иванова), ясно различаю перламутры крыльев (Врубель — «Демон», «Царевна-Лебедь») или слышу шелест шелков («Незнакомка»). Но все — призрак.

При таком положении дела и возникают вопросы о проклятии искусства, о «возвращении к жизни», об «общественном служении»,

о церкви, о «народе и интеллигенции». Это — совершенно естественное явление, конечно, лежащее в пределах символизма, ибо это — искание утраченного золотого меча, который вновь пронзит хаос, организует и усмирит бушующие лиловые миры.

Ценность этих исканий состоит в том, что они-то и обнаруживают с очевидностью *объективность и реальность* «тех миров»; здесь утверждается положительно, что все миры, которые мы посещали, и все события, в них происходившие, вовсе не суть «наши представления», то есть что «теза» и «антитеза» имеют далеко не одно личное значение. Так, например, в период этих исканий оценивается по существу *русская революция*, то есть она перестает восприниматься как *полуреальность*, и все ее исторические, экономические и т. п. частичные причины получают свою высшую санкцию; в противовес суждению вульгарной критики о том, будто «нас захватила революция», мы противопоставляем обратное суждение: революция совершалась не только в этом, но и в иных мирах; она и была одним из проявлений помрачения золота и

торжества лилового сумрака, то есть тех событий, свидетелями которых мы были в наших собственных душах. Как сорвалось что-то в нас, так сорвалось оно и в России. Как перед народной душой встал ею же созданный синий призрак, так встал он и перед нами. И сама Россия в лучах этой новой (вовсе не Некрасовской, но лишь традицией связанной с Некрасовым) гражданственности оказалась нашей собственной душой.

В данный момент положение событий таково: мятеж лиловых миров стихает. Скрипки, хвалившие призрак, обнаруживают наконец свою истинную природу: они умеют, разве, громко рыдать, рыдать помимо воли пославшего их; но громкий, торжественный визг их, превращаясь сначала в рыдание (это в полях тоскует мировая душа), почти вовсе стихает. Лишь где-то за горизонтом слышны теперь заглушённые тоскливые ноты. Лиловый сумрак рассеивается; открывается пустая равнина — душа, опустошенная пиром. Пустая, далекая равнина, а над нею — последнее предостережение — хвостатая звезда. И в разреженном воздухе горький запах миндаля

(несколько иначе об этом — см. *моя пьеса «Песня Судьбы»*).

Реальность, описанная мною, — единственная, которая для меня дает смысл жизни, миру и искусству. Либо существуют те миры, либо нет. Для тех, кто скажет «нет», мы остаемся просто «так себе декадентами», сочинителями невиданных ощущений, а о смерти говорим теперь только потому, что устали.

За себя лично я могу сказать, что у меня если и была когда-нибудь, то окончательно пропала охота убеждать кого-либо в существовании того, что находится дальше и выше меня самого; осмелюсь прибавить кстати, что я покорнейше просил бы не тратить времени на непонимание моих стихов почтенную критику и публику, ибо стихи мои суть только подробное и последовательное описание того, о чем я говорю в этой статье, и желающих ознакомиться с описанными переживаниями ближе я могу отослать только к ним.

Если «да», то есть если эти миры существуют, а все описанное могло произойти и произошло (а я не могу этого не знать), то было

бы странно видеть нас в ином состоянии, чем мы теперь находимся; нам предлагают: пой, веселись и призывай к жизни, — а у нас лица обожжены и обезображены лиловым сумраком. Тем, кто величает нас «апостолами сна и смерти», позволительно задать вопрос, где были они в эпоху «тезы» и «антитезы»? Или они еще тогда не родились и просто ни о чем не подозревают? Имели они *эти* видения или нет, то есть символисты они или нет?

Символистом можно только родиться; отсюда все то внешнее и вульгарное мракобесие, которому предаются так называемые «реалисты», из всех сил старающиеся стать символистами. Старания эти настолько же понятны, насколько жалки. Солнце наивного реализма закатилось; осмыслить что бы то ни было вне символизма нельзя. Оттого писатели даже с большими талантами не могут ничего поделать с искусством, если они не крещены «огнем и духом» символизма. Предаться головоломным выдумкам — еще не значит быть художником, но быть художником — значит выдерживать ветер из миров искусства, совершенно не похожих на этот

мир, только страшно влияющих на него; в тех мирах нет причин и следствий, времени и пространства, плотского и бесплотного, и мирам этим нет числа: Врубель видел сорок разных голов Демона, а в действительности их не счесть.

Искусство есть Ад. Недаром В. Брюсов завещал художнику: «Как Данте, подземное пламя должно тебе щеки обжечь». По бессчетным кругам Ада может пройти, не погибнув, только тот, у кого есть спутник, учитель и руководительная мечта о Той, Которая поведет туда, куда не смеет войти и учитель.

Что же произошло с нами в период «антитезы»? Отчего померк золотой меч, хлынули и смешались с этим миром лилово-синие миры, произведя хаос, соделав из жизни искусство, выслав синий призрак из недр своих и опустошив им душу?

Произошло вот что: были «пророками», пожелали стать «поэтами». На строгом языке моего учителя Вл. Соловьева это называется так:

Восторг души — расчетливым обманом,

*И речью рабскою — живой язык
богов,
Святыню Муз шумящим балага-
ном
Он заменил и обманул глупцов.*

Да, все это так. Мы вступили в обманнные заговоры с услужливыми двойниками; мы силою рабских дерзновений превратили мир в Балаган; мы произнесли клятвы демонам — не прекрасные, но только красивые (а ведь всего красивее в мире — рабы, те, кто отдается, а не берет), и, наконец, мы *обманули глупцов*, ибо наша «литературная известность» (которой грош цена) посетила нас именно тогда, когда мы изменили «Святыне Муз», когда поверили в созданный нами призрак «анти-тезы» больше, чем в реальную данность «те-зы».

Поправимо или непоправимо то, что произошло с нами? К этому вопросу, в сущности, и сводится вопрос: «быть или не быть русскому символизму?»

Простой пессимизм, или простой оптимизм, или даже исповедь — все это будет только уклонением от поставленного вопро-

са. Наш грех (и личный и коллективный) слишком велик. Именно из того положения, в котором мы сейчас находимся, есть немало ужасных исходов. Так или иначе, лиловые миры захлестнули и Лермонтова, который бросился под пистолет своею волей, и Гоголя, который сжег себя самого, барахтаясь в лапах паука; еще выразительнее то, что произошло на наших глазах: безумие Врубеля, гибель Коммиссаржевской; недаром так бывает с художниками сплошь и рядом, — ибо искусство есть чудовищный и блистательный Ад. Из мрака этого Ада выводит художник свои образы; так Леонардо заранее приготавливает черный фон, чтобы на нем выступали очерки Демонов и Мадонн; так Рембрандт выводит свои сны из черно-красных теней, а Каррьер — из серой сетчатой мглы. Так Андрей Белый бросает в начале своей гениальной повести («Серебряный голубь») вопрос: «А небо? а бледный воздух его, сперва бледный, а коли приглядеться, вовсе *черный* воздух?.. Ей, не бойся, не в воздухе ты...»

Но именно в черном воздухе Ада находится художник, прозревающий иные миры. И

когда гаснет золотой меч, протянутый прямо в сердце ему чьей-то Незримой Рукой — сквозь все многоцветные небеса и глухие воздушы миров иных, — тогда происходит смешение миров, и в глухую полночь искусства художник сходит с ума и гибнет.

Но в *тезе*, где дано уже предчувствие сумрака антитезы, дан прежде всего золотой меч:

Предчувствую Тебя. Года проходят мимо.

Всё в облике одном предчувствую Тебя.

Весь горизонт в огне и ясен нестерпимо.

И молча жду, — тоскуя и любя.

Весь горизонт в огне, и близко появление.

Но страшно мне: изменишь облик Ты... и т. д.

(«Стихи о Прекрасной Даме»)

Мы пережили безумие иных миров, преждевременно потребовав чуда; то же произошло ведь и с народной душой: она прежде срока потребовала чуда, и ее испепелили ли-

ловые миры революции. Но есть неистребимое в душе — там, где она младенец. В одном месте панихиды о младенцах дьякон перестает просить, но говорит просто: «Ты дал *неложное обетование, что блаженные младенцы будут в Царствии Твоем*».

В первой юности нам было дано неложное обетование. О народной душе и о нашей, вместе с нею испепеленной, надо сказать простым и мужественным голосом: «Да воскреснет». Может быть, мы сами и погибнем, но останется заря той *первой* любви.

Все мы как бы возведены были на высокую гору, откуда предстали нам царства мира в небывалом сиянии лилового заката; мы отдавались закату, красивые, как царицы, но не прекрасные, как цари, и бежали от подвига. Оттого так легко было броситься вслед за нами непосвященным; оттого заподозрен символизм.

Мы растворили в мире «жемчужину любви». Но Клеопатра была Βασίλις Βασιλέων[61] лишь до того часа, когда страсть заставила ее положить на грудь змею. Или гибель в покорности, или подвиг мужественности. Золотой

меч был дан для того, чтобы разить.

Подвиг мужественности должен начаться с послушания. Сойдя с высокой горы, мы должны уподобиться арестанту Рэдингской тюрьмы:

*Я никогда не знал, что может
Так пристальным быть взор,
Впиваясь в узкую полосу,
В тот голубой узор,
Что, узники, зовем мы небам
И в чем наш весь простор.*

Впиваясь взором в высоту, найдем ли мы в этом пустом небе след некогда померкшего золота? Или нам суждена та гибель, о которой иногда со страхом мечтали художники? Это — гибель от «играющего случая»: кажется, пройдены все пути и замолены все грехи, когда в нежданный час, в глухом переулке, с неизвестного дома срывается прямо на голову тяжелый кирпич. Этой лирикой случая жил Лермонтов:

*Скакун на волю господина
Из битвы вынес, как стрела,
Но злая пуля осетина
Его во мраке догнала.*

Мой вывод таков: путь к подвигу, которого требует наше служение, есть — прежде всего — ученичество, самоуглубление, пристальность взгляда и духовная диета. Должно учиться вновь у мира и у того младенца, который живет еще в сожженной душе.

Художник должен быть трепетным в самой дерзости, зная, чего стоит смешение искусства с жизнью, и оставаясь в жизни простым человеком. Мы обязаны, в качестве художников, ясно созерцать все священные разговоры («*santa conversazione*») и свержение Антихриста, как Беллини и Беато. Нам должно быть памятно и дорого паломничество Синьорелли, который, придя на склоне лет в чужое скалистое Орвьето, смиренно попросил у граждан позволить ему расписать новую капеллу.

Март-апрель 1910

Литературный разговор

Казалось бы, с развитием общественного мнения и литературного спроса после революции должна наконец появиться и у нас в России золотая литературная середина. На Западе повсюду существуют целые армии журналистов, беллетристов, критиков, умеющих готовить здоровые и удобоваримые «домашние обеды». Пусть это не ново и не гениально, — но знание и приличный стиль там налицо.

У нас таких «кухарок за повара» положительно не видать. Как аукнется, так и откликнется. Революция наша простерла фантастическое зарево — и зарево оказалось миражем. На фоне миража, сделавшего всю жизнь, снизу доверху, на годы и годы, фантастической, встали соответствующие фантастические призраки. В литературе — это были какие-то «серые сотни» — «литераторы» (в отличие от писателей), «безбытные» и беспочвенные, безыдейные либо идейничающие, бездарные и гениальничающие, без стиля, без языка, без традиций прошлого, без планов на будущее. В

пору революции для них нашлись соответствующие уличные печатные органы, где они очень «не солоно» остроумничали; теперь, когда сплыла газетная и журнальная пена, им пришлось «не солоно похлебать»; они оказались «безработными» в буквальном смысле слова, и лишь немногие из них с трудом ютятся теперь около литературы, предпочитая насущный хлеб — золотым снам.

Числа им нет. По числу их ровно столько, чтобы образовать хороший фон, литературную среду, хорошую «золотую середину». По качеству — они создают только литературную суматоху, сеют смуту, громоздят одно невежество на другое. Исключение составляют только единицы, которых, впрочем, немедленно избирают в академики. Тем, кто сам держится в пределах литературного стиля и литературной скромности, российская академия быстро приходит на помощь, нарушая всякий стиль поспешным и безграмотным увенчанием того, кому венок осенних роз пристал более, чем шумные общественные лавры.

Я говорю, разумеется, об И. А. Бунине. Этот

образованный, спокойный, умный и тонкий поэт очень уж не вяжется с академией; закапает она чернилами его чуткую русскую душу. Однако у нас делается так сплошь и рядом: кто не нарушает стиля «снизу», над тем рано или поздно производят операцию «сверху». Некоторым нравится называть такое положение — положением «между молотом и наковальней»; к чему такая торжественность? Не проще ли: и снизу, и сверху, и со всех сторон — болотные хляби, а желающий остаться невредимым сидит среди этих хлябей на волнующейся кочке и только и думает, как бы ему самому не расхлябаться. «Тяжкий млат» надробил «стекла» слишком достаточно, а булата и по сию пору не сковал.

Все эти посторонние рассуждения ведут я потому, что каждая партия новых книг, поступающих с книжного рынка, и до сих пор приводит в главной своей части только в недоумение. И сейчас лежит передо мной такая партия; но можно ли говорить о «третьих томах» Скитальцев или Ратгаузов, когда они не составляют ни правой, ни левой, ни середины? Право, это было бы излишней роско-

Шью.

Хотелось бы говорить с почтением о поэте, создателе нескольких прекрасных стихотворений, К. М. Фофанове; но откроем его новую книжку «После Голгофы» и пропадает охота. Зачем так безбожно неряшливо относиться к русскому языку, произнося слова «слышно» и «стерта» с ударениями на *последнем* слоге? Это истинно по-интеллигентски: написать шесть книг стихов и под конец на каждую посадить досадную кляксу: то пошлость, вроде незабвенных «дачки» и «балкончика», то просто непростительную орфографическую ошибку «для размера». Такова, видно, нововременская культура. Соседство с М. Ивановым и Кравченками, и Вильде даром не проходит.

Есть у нас, кроме не вытанцовывающейся «золотой середины», еще один род литературы, постепенно делающийся периодическим. Это, собственно, не литература, а «человеческие документы». Когда воздуха не хватает, отдельные люди и целые группы людей начинают задыхаться и кричать; так точно кричат все громче и настойчивей теперь и русские

люди; но пока это крик лишь тысяч, а миллионы безмолвствуют (или — нет?). Каюсь в своем маловерии: я все еще не умею понять, кричит ли это вся «больная Россия» (и этой ли России посвящена последняя книга Мережковского?), или это отдельные вопли тех, кому «мать молока не дала»? — Вот и среди последних «новинок» есть две очень острые книги таких «русских во пленников»: «Записки Анны» Надежды Санжарь и «Говор зорь» Пимена Карпова. Есть ли в действительности такие имена, или это целая часть больного человечества, требующая врача, которого мы еще не в силах ей предложить, — водила слабыми перьями своих представителей? Во всяком случае, в этих книгах есть не одни чернила, но и кровь; кровь, будто запекшаяся между отдельными страницами; и не словами фельетона надо отвечать на эти кровавые и мучительные слова. Книги в лучшей своей части косноязычные, но ведь и настоящие мученики чаще косноязычны, чем красноречивы.

Итак, с одной стороны — безотрадный серый фон; та ткань, которая должна быть окрашена в нежные цвета литературных тра-

диций, — она состоит из дряблой осенней паутины, которую сметет первый снег; расши- вать бы да и расшивать ее яркими шелка- ми, — да игла проходит насквозь, и рука швеи оказывается праздною. Какой угодно свободы хотели бы мы от художника, но поче- му в русской литературе так легко заподо- зрить всякую личную художественную свобо- ду? Почему самые талантливые слова или пропадают бесследно, застревают в углах ка- кой-то «бани с пауками по углам», — или же становятся лозунгами, которые немедленно обращают в свою пользу литературные при- живальщики?

Недавно вышла, например, новая книга Бальмонта — «Морское свечение». В сущно- сти, это вовсе не книга в том смысле, как в России принято понимать «книгу». По види- мости это сборник статей; по крайней мере под одной обложкой содержится пятнадцать разных заглавий; но, в сущности, это просто богатый пестрый ковер, расшитый нежней- шими шелками, и никаких перерывов в узоре нет; только в одном месте шелка потемнее, в другом посветлее, в одном месте вышит при-

чудливый завиток, в другом — не всегда приятная прямая. Здесь — образы, мысли, наблюдения, переживания, отрывки из записных книжек, какие-то в полудремоте рассказанные сказки; все пестро, один узор незаметно переходит в другой. Мечта же и душа ткача и молодая, и богатая, и певучая. Благодарить его за сноп цветов полевых и тепличных, за его «малые зерны» и «рдяные звезды», за его книгу, написанную обо всем и ни о чем?

Кажется, ясно — благодарить; но есть какая-то заминка: по какому фону расшиты эти пестрые узоры? Да ни по какому, фона и нет, фон — грязная, пыльная и засохшая паутина; потому — только две судьбы могут ждать эту книгу: или окажется узор разрисованным по пустому небу, — придет вечер, померкнет и узор; или бросятся на сноп этих цветов мелкие паучишки, заснувшие было на зиму, растащат по стебельку, рассосут все живые соки, и останутся сухие стебли, голые «лозунги», например: «*Мир волшебен! Ты свободен! Дерзай!*» И эти свобода, волшебство и дерзновение пойдут на выпуск альманахов: «Женщина», «Грех» и «Христос».

Безумная русская литература — когда же наконец станет тем, чем только и может быть литература — *служением!* Пока нет у литератора элементарных представлений о действительном значении ценностей — мира и человека, — до тех пор, кажется, никакие свободы нам не ко двору, все раздирается на клочья, ползет по всем швам; до тех пор как-то болезненно принимает душа всякую пестрядь, хотя бы и пышную, требуется только тихое, молчаливое, пусть сначала одинокое — «во Имя».

Апрель 1910

<Ответ Мережковскому>

В своем фельетоне «Религия и балаган», посвященном критике статей Вяч. И. Иванова и моей о символизме, Д.С. Мережковский, между прочим, уличал нас в сатанинской гордости и цитировал мою фразу: («Как сорвалось что-то в нас, так сорвалось оно и в России. Как перед народной душой встал ею же созданный синий призрак, так встал он и перед нами. И сама Россия в лучах этой новой (вовсе не некрасовской, но лишь традицией связанной с Некрасовым) гражданственности оказалась нашей собственной душой».)

Ужасно презрительное и предвзятое отношение к делу. Впрочем, Мережковский не виноват в том, что его личная тема мешает ему отнестись сколько-нибудь внимательно к чьей бы то ни было чужой теме; виноват он только в том, что почел необходимым обругать то, до чего ему не было никакого дела: символическую школу поэзии (к которой сам он, однако, принадлежит); да и в этом он, пожалуй, не виноват, потому что в тяжелых условиях русской культуры лежит, по-види-

тому, до сих пор эта непримиримая вражда современников между собою; всякий только и смотрит и ищет, как бы ему кого-нибудь обругать, притом, — чем ближе человек, тем язвительней и беспощадней. Кто знает, может быть, в те времена, когда взаимные отношения людей в России станут, что называется, вполне культурными, кто-нибудь вспомнит старое и вздохнет о нем, как о золотом детстве.

Я совсем не хочу спорить с Мережковским, но начал с него потому, что многие вслед за ним, пожалуй, считают гордым и самоуверенным утверждение: «как Россия, так и мы».

На самом же деле, что особенно самоуверенного в том, что писатель, верующий в свое призвание, каких бы размеров этот писатель ни был, сопоставляет себя со своей родиной, полагая, что болеет ее болезнями, страдает ее страданиями, сораспинается с нею, и в те минуты, когда ее измученное тело хоть на минуту перестают пытаться, чувствует себя отдыхающим вместе с нею?

Чем больше чувствуешь связь с родиной, тем реальнее и охотней представляешь ее се-

бе, как живой организм; мы имеем на это право, потому что мы, писатели, должны смотреть жизни как можно пристальней в глаза; мы не ученые, мы другими методами, чем они, систематизируем явления и не призваны их схематизировать. Мы также не государственные люди и свободны от тягостной обязанности накидывать крепкую стальную сеть юридических схем на разгоряченного и рвущегося из правовых пут зверя. Мы люди, люди по преимуществу, и значит — прежде всего обязаны уловить дыхание жизни, то есть увидеть лицо и тело, почувствовать, как живет и дышит то существо, которого присутствие мы слышим около себя.

Родина — это огромное, родное, дышащее существо, подобное человеку, но бесконечно более уютное, ласковое, беспомощное, чем отдельный человек; человек — маленькая мо-нада, состоящая из веселых стальных мышц телесных и душевных, сам себе хозяин в этом мире, когда здоров и здрав, пойдет, куда захочет, и сделает, что пожелает, ни перед кем, кроме Бога и себя, не отвечает он за свои поступки. Так пел человека еще Софокл, таков

он всегда, вечно юный.

Родина — древнее, бесконечно древнее существо, большое, потому неповоротливое, и самому ему не счесть никогда своих сил, своих мышц, своих возможностей, так они рассеяны по матушке-земле. Родине суждено быть некогда покинутой, как матери, когда сын ее, человек, вырастет до звезд и найдет себе невесту. Эту обреченность на покинутость мы всегда видим в больших материнских глазах родины, всегда печальных, даже тогда, когда она отдыхает и тихо радуется. Не родина оставит человека, а человек родину. Мы еще дети и не знаем сроков, только читаем их по звездам; но, однако, читаем уже, что близко время, когда границы сотрутся и родиной станет вся земля, а потом и не одна земля, а бесконечная вселенная, только мало крыльев из полотна и стали, некогда крылья Духа понесут нас в объятия Вечности. Время близко, потому что мы читаем о нем в звездах, но оно бесконечно далеко для нашего младенческого духа, так далеко, как звезды от авиатора, берущего мировой рекорд высоты. И земная родина еще поит нас и кормит у груди, мы ей

обязаны нашими силами и вдохновениями и радостями.

Родина подобна своему сыну — человеку. Когда она здорова и отдыхает, все ее тело становится таким же чувствительным, как здоровое человеческое тело; нет ни одного пункта, подверженного анестезии, все дышит, видит, на каждый удар или укол она поднимает гневную голову, под каждой лаской становится нежной и страстной. Органы чувств ее многообразны, диапазон их очень велик. Кто же играет роль органов чувств этого подобного и милого нам существа?

Роль этих органов играют, должны играть все люди. Мы же, писатели, свободные от всех обязанностей, кроме человеческих, должны играть роль тончайших и главнейших органов ее чувств. Мы — не слепые ее инстинкты, но ее сердечные боли, ее думы и мысли, ее волевые импульсы.

Так ли это на самом деле есть, как должно быть?

Я думаю, что это, как было прежде, так и есть теперь. Если и есть неблагополучие в этом вопросе, то неблагополучие поправимое.

Ничто не погибло, все поправимо, потому что не погибла она и не погибли мы.

Неблагополучие было в том, что мы были слишком слабы, чтобы руководить тяжело страдающим существом, и во всем уподобились ему. Но поистине нечеловеческие силы надо было иметь, чтобы руководить существом, каким была вздернутая на дыбы, разгневанная и рвущая путы Россия начала нашего века.

Многие недоумевали и негодовали на мое описание «лиловых туманов» и были, пожалуй, правы, потому что это самое можно было сказать по-другому и проще. Тогда я не хотел говорить иначе, потому что не видел впереди ничего, кроме вопроса — «гибель или нет», и самому себе не хотел уяснить. Когда чувствуешь присутствие нездешнего существа, но знаешь, что все равно не сумеешь понять, кто оно и откуда, — не надо разоблачать его лица.

Россия была больна и безумна, и мы, ее мысли и чувства, вместе с нею. Была минута, когда все чувства нашей родины превратились в сплошной, безобразный крик, похожий на крик умирающего от мучительной бо-

лезни. Тело местами не чувствует уже ничего, местами — разрывается от боли, и все это многообразие выражается однообразным, ужасным криком. Этим криком был одно время Л. Андреев, но, к сожалению, он продолжал кричать тогда, когда уже ничто кругом не кричало, он стал пародией своей собственной некогда подлинной муки, являя неумный и смешной образ барабанщика, который, сам себя оглушая, продолжает барабанить, когда оркестр, которому он вторил, замолк.

Ноябрь 1910

Рыцарь-монах

Одно воспоминание для меня неизгладимо. Лет двенадцать назад, в бесцветный петербургский день, я провожал гроб умершей. Передо мной шел большого роста худой человек в старенькой шубе, с непокрытой головой. Перепархивал редкий снег, но все было одноцветно и белесовато, как бывает только в Петербурге, а снег можно было видеть только на фоне идущей впереди фигуры; на буром воротнике шубы лежали длинные серо-стальные пряди волос. Фигура казалась силуэтом, до того она была жутко непохожа на окружающее. Рядом со мной генерал сказал соседке: «Знаете, кто эта дубина? — Владимир Соловьев». Действительно, шествие этого человека казалось диким среди кучки обыкновенных людей, трусивших за колесницей. Через несколько минут я поднял глаза: человека уже не было; он исчез как-то незаметно — и шествие превратилось в обыкновенную похоронную процессию.

Ни до, ни после этого дня я не видал Вл. Соловьева; но через все, что я о нем читал и

слышал впоследствии, и над всем, что испытал в связи с ним, проходило это странное виденье. Во взгляде Соловьева, который он случайно остановил на мне в тот день, была бездонная синева: полная отрешенность и готовность совершить последний шаг; то был уже чистый дух: точно не живой человек, а изображение: очерк, символ, чертеж. Одиноким странник шествовал по улице города призраков в час петербургского дня, похожий на все остальные петербургские часы и дни. Он медленно ступал за неизвестным гробом в неизвестную даль, не ведая пространств и времен.

В то время около Соловьева шумела уже настоящая слава, не только русская, но и европейская. Слава долетела до Петербурга как всегда в виде волны грязных лакейских сплетен и какой-то особой ненависти. В то время в некоторых кругах имени Соловьева не могли слышать равнодушно; то был синоним опасного и вредного чудака. Когда спустя некоторое время он пророчествовал о панмонголизме в зале городской думы, один известный мистик счел остроумным упасть со стула. Впрочем, и это было еще безобидным глумле-

нием рядом с той ненавистью, с которой среднее петербургское общество как бы выпирало его из жизни, окончательно возмутившись неприличием, его поведения. Он же проходил тогда уже в очевидном для зрячих ином образе, врезаясь в сердца своим острым, четким, нечеловеческим силуэтом. В это последнее трехлетие своей земной жизни он, кажется, определенно знал про себя положенные ему сроки; к внешнему обаянию и блеску прибавилось нечто, что его озаряло и стерегло. Исполнялся древний закон, по которому мудрая «хотя бы и обессиленная падениями и изменами жизнь» — старости возвращает юность. Издали светящаяся точка этой юности, как ἀναμνησις[62], как воспоминание о стране, из которой прибыл, которую забывал в пустыне жизни, — знаменует близость смыкания круга, близость конца, но не гибели, успения, но не смерти. Зрелые, деловые люди уважают смерть и готовы выразить свое сожаление о гибели; но успение и конец ненавистны им, потому что они освещают всю жизнь иным светом, в котором земные дела становятся подозрительны. Многие готовы сто раз твер-

дить одно и то же о гениальности «Войны и мира», только бы замолчать успех и конец самого Толстого.

Ничего нового в этом, конечно, нет. Возражают на это обыкновенно, что нельзя заподозривать какие бы то ни было дела, когда дел вообще слишком мало. Это — возражение от слабости, но не от силы. Вл. Соловьев поистине делал великие дела в то время, когда казался деловым людям бездельником. Это и вызывало ненависть. Ненависть, как всегда, вызывала поклонение. За шумом ненависти и поклонения не слышны были другие голоса, той и другому одинаково чуждые. Тогда шумно низвергали живого Соловьева и шумно идолопоклонствовали перед живым. Прошло десять лет, и обозначился новый век. Неужели и сегодня мы будем идолопоклонствовать перед усопшим, шумно забывая то, что стояло за ним?

Есть жуткое в юбилейных днях. Здесь легко торжествовать пошлости, имя которой — только забвение. Слишком соблазнительно сияние юбилейного савана, под которым спит многими любимый, многим современный че-

ловек; и слишком приятны те картины его жизни и деятельности, которые сменяются перед нами поочередно, как бы на экране волшебного фонаря. Это — как бы флаги, маленькие знамена, на которые всякому нравится поглядеть в обычный воскресный день, в день забвения, размена великого на малое. На флагах написано: «Мы счастливы тем, что у нас был великий человек. Нам жаль, что его унесло беспощадное время». А вверху, над временем, праздну вееет и шелестит незримое знамя с непонятной надписью. Все скажут: это — ночное небо, и на нем — «обыкновенные звезды».

Особенно блестящ и разносторонен образ покойного Вл. С. Соловьева. Оттого особенно ярки картины на экране волшебного фонаря. Но некоторые из нас сегодня устают и прячутся от юбилейного света. Они ревниво скрывают, даже друг от друга, что-то свое. Слова наши звучат в разреженном воздухе, они похожи на стук молотка по крышке пустого гроба; почему так? отверните край савана, поднимите крышку; в гробу никого нет — могила пуста.

Мы не найдем в этом гробу останков деятеля и человека, одинаково блестящего и дорогого для всех. Теперь, как десять лет назад, все признают большой талант, но многие остановятся в недоумении перед какой-нибудь стороной его деятельности. — Известная философская школа подвергнет сомнению систему мистической философии Вл. Соловьева по отсутствию в ней законченной теории познания. — Ни один стан публицистов не примет Соловьева без оговорок, уже по тому одному, что Соловьев утверждал «священную войну» во имя «священной любви»; одни из нас хотя и признают войну, но отнюдь не священную, а государственную — во имя политической розни; другие хотя и исповедуют любовь, но также не священную, а гуманную, отрицающую всякую войну в принципе. — Вл. Соловьев — критик? Он не заметил Ницше, он односторонне оценил Пушкина и Лермонтова. — Вл. Соловьев — поэт? И здесь приходится уделить ему небольшое место, если смотреть на него как на «чистого» художника!. — Остается Вл. Соловьев — человек. Тут — непомерное разнообразие картин; воспоминания

и анекдоты до сих пор не сходят со страниц журналов. Какой же вывод можно сделать из этих противоречивых анекдотов о «странных» поступках и словах, особенно — о «странном», а для некоторых страшном, хохоте, который все вспоминают особенно охотно? Один вывод: Вл. Соловьев был очень симпатичный и оригинальный человек, однако с большими странностями, не совсем приятными, а иногда и неприличными; но так как все друзья его были тоже очень милые люди, — то они прощали этому романтическому чудачку его дикие выходки.

Я сделал выбор из худшего, что говорят и думают о Вл. Соловьеве. Образ крупного мыслителя и блестящего человека от этого не померкнет. Я хочу только показать, что у Соловьева — философа, публициста, критика, поэта и человека всегда были и будут и враги и поклонники, то есть единодушного признания за ним этих качеств в полной мере — не было и не будет. Значит, празднование его земной памяти всегда легко может обратиться в обыкновенный юбилей, то есть в день забвения. Когда же пройдут еще десятилетия и

над горизонтом философии и науки взойдут новые звезды, — «Вл. Соловьев» утратит свою жизненную ценность и станет архивным материалом для диссертаций историков философии. Так, по всей вероятности, думают многие; но если мы разорвем юбилейный саван и потушим юбилейный свет, — мы увидим иное.

Вл. Соловьев все еще двоится перед нами. Он сам был раздвоен в свое время — этого требовало его служение. С первого шага он жестоко скомпрометировал себя перед своим веком; век прощает все грехи вплоть до греха против духа, святого, — он никому не прощает одного: измену духу времени. Вл. Соловьев слишком хорошо знал это ласковое чудовище — льстивое и страшное время. Он воспитал в себе две силы, два качества, необходимые для того, чтобы нападать на врага разом, с двух сторон. Один Соловьев — здешний — разил врага его же оружием: он научился забывать время; он только усмирял его, набрасывая на косматую шерсть чудовища легкую серебристую фату смеха; вот почему этот смех был иногда и странен и страшен. Если

бы существовал только этот Вл. Соловьев, — мы отдали бы холодную дань уважения метафизическому маккиавелизму — и только; но мы хотим помнить, что этот был лишь умным слугою другого. Другой — нездешний — не презирал и не усмирял. Это был «честный воин Христов». Он занес над врагом золотой меч. Все мы видели сияние, но забыли или приняли его за другое. Мы имели «слишком человеческое» право недоумевать перед двоящимся Вл. Соловьевым, не ведая, что тот добрый человек, который писал умные книги и хохотал, был в тайном союзе с другим, занесшим золотой меч над временем.

Забудем на минуту глубокого философа, замечательного критика и публициста, благодарного ученика фетовской поэзии и странного человека. Мы должны вспомнить сегодня того, к кому не идут ни юбилеи, ни ученые заслуги, ни анекдоты. Для этого необходимо устранить двойственность, забыть здешнего Соловьева, погасить огни, которыми ярко блистал его ум, и оборвать цветы, которыми нежно цвела его душа. Все живое — пусть разместится по-новому — под лучами

иною, неземною света. Ведь волшебный фонарь жизни действительно потушен смертью и временем.

*Смерть и время царят на земле,
Ты владыками их не зови.
Все, кружась, исчезает во мгле,
Неподвижно лишь солнце любви.*

Пока на юбилейном экране не пестреет больше богатая жизнь, — мы можем видеть встающий из тьмы новый, ничем не заслоненный образ. Здесь бледным светом мерцает панцирь, круг щита и лезвие меча под складками черной рясы. Тот же взгляд, углубленный мыслью, твердо устремленный вперед. Те же стальные волосы и худоба, которой не может скрыть одежда. Новый образ смутно напоминает тот, живой и блестящий, с которым мы расстались недавно. Здесь те же атрибуты, но все расположилось иначе; все преобразилось, стало иным, неподвижным; перед нами уже не здешний Соловьев. Это — рыцарь-монах.

Что такое огромный книжный труд Соловьева на этой картине? Только щит и меч — в руках рыцаря, добрые дела — в жизни мона-

ха. Что щит и меч, добрые дела и земная диалектика для того, кто «сгорел душою»? Только средство: для рыцаря — бороться с драконом, для монаха — с хаосом, для философа — с безумием и изменчивостью жизни. Это — одно земное дело: дело освобождения пленной Царевны, Мировой Души, страстно тоскующей в объятиях Хаоса и пребывающей в тайном союзе с «космическим умом». Весь земной романтизм, странное чудачество — только благоуханный цветок на этой картине. «Бедный рыцарь» от избытка земной влюбленности кладет его к ногам плененной Царевны,

Этот новый образ и есть невнятно шелепящее знамя, чью надпись нам не прочесть в воскресный, пестрящий флагами, день. Простая надпись свидетельствует нам, что образ — не мечта, а действительность. Рыцарь-монах имел действительные видения.

Если мы прочтем внимательно поэму Вл. Соловьева «Три свидания», откинув шуточный тон и намеренную небрежность формы, вызванные условиями века и окружающей среды, откинув их так же, как откинули всю

земную «прелесть» Вл. Соловьева, — мы встанем лицом к лицу с непреложным свидетельством. Здесь описано с хронологической и географической точностью «самое значительное из того, что случилось с Соловьевым в жизни». Поэма, напечатанная в томике стихов, изданном со всем демократизмом современности, ничем не отличается, по существу, от надписей прошедших столетий; сначала по-латыни, потом — на национальных языках, они свидетельствуют торжественно и кратко обо всем, что было истинно ценного в жизни мира; Их можно встретить на алтарях, на храмах, на знаменах, на мавзолеях, даже — на камнях в поле.

Я вспоминаю сейчас одну надпись — на гробнице среди базилики св. Аполлинария в окрестностях Равенны; эта надпись гласит: «Sanctus Romualdus Ravennus ad altare hoc noctu orans beato martyre Apollinare bis viso ad sacru ordiae monasticum vocatus est anno DCCCXXXVII» — «Святой Ромуальд, уроженец Равенны, молившийся ночью у этого алтаря и дважды видевший блаженного мученика Аполлинария, был призван в святой монаше-

ский орден в 927 году».

Поэма Вл. Соловьева, обращенная от его лица непосредственно к Той, Которую он здесь называет Вечной Подругой, гласит: «Я, Владимир Соловьев, уроженец Москвы, призывал Тебя и видел Тебя трижды: в Москве в 1862 году, за воскресной обедней, будучи девятилетним мальчиком; в Лондоне, в Британском музее, осенью 1875 года, будучи магистром философии и доцентом Московского университета; в пустыне близ Каира, в начале 1876 года»:

*Еще невольник суетному миру,
Под грубою корою вещества
Так я прозрел нетленную порфиру
И ощутил сиянье Божества.*

Вот какую надпись читаем мы над изображением рыцаря-монаха. Подобно средневековым надписям, она служит не истолкованием, но утверждением всей картины: мало одного чертежа — нужно еще закрепляющее слово; и слово произнесено. Поэма, написанная в конце жизни, указывает, где начинается жизнь; отныне, приступая к изучению творений Соловьева, мы должны не поднимать-

ся к ней, а обратно: исходить из нее; только в свете этого образа, ставшего ясным после того, как второй, производный, погашен смертью, — можно понять сущность учения и личности Вл. Соловьева. Этот образ дан самой жизнью, он — не аллегория ни в каком смысле; пусть будет он предметом научного исследования, самоё существо его неразложимо; он излучает невещественный золотой свет. Золотом и киноварью писались слова, исходящие из уст Гавриила: «Ave, gratiae plena»[63]. В периодической системе элементов — этот основной, простейший элемент должен быть отмечен золотом и киноварью.

Современники Вл. Соловьева утратили секрет понимания простейшего. Деятнадцатый век отличался необыкновенной скрытностью: подвергая своих сынов уравнению, загроможда их умы производным и заставляя их забывать о сущем, этот хитрый век выкинул на улицу лозунги позитивизма и натурализма, а сам, в тишине философских и ученых келий, готовил то, свидетелями и участниками чего суждено быть нам. Глаза многих уже раскрываются. Как Соловьев открыл ис-

тинное лицо «отца позитивизма», определив идею человечества, как св. Софии Премудрости Божией — у О. Конта, так мы уже не можем не видеть истинного лица «отца натурализма» — Э. Золя. У нас за плечами — великие тени Толстого и Ницше, Вагнера и Достоевского. Все изменяется; мы стоим перед лицом нового и всемирного. Недаром в промежутке от смерти Вл. Соловьева до сегодняшнего дня мы пережили то, что другим удастся пережить в сто лет; недаром мы видели, как в громах и молниях стихий земных и подземных новый век бросал в землю свои семена; в этом грозном свете нам промечтались и умудрили нас поздней мудростью — все века. Те из нас, кого не смыла и не искалечила страшная волна истекшего десятилетия, — с полным правом и с ясной надеждой ждут нового света от нового века.

Лучшее, что мы можем сделать в честь и память Вл. Соловьева, — это радостно вспомнить, что сущность мира — от века вневременна и внепространственна; что можно родиться второй раз и сбросить с себя цепи и пыль. Пожелаем друг другу, чтобы каждый на

нас был верен древнему мифу о Персее и Андромеде; все мы, насколько хватит сил, должны принять участие в освобождении плененной Хаосом Царевны. — Мировой и своей души. Наши души — причастны Мировой. Сегодня многие из нас пребывают в усталости и самоубийственном отчаянии; новый мир уже стоит при дверях; завтра мы вспомним золотой свет, сверкнувший на границе двух столь несхожих, веков. Девятнадцатый заставил нас забыть самые имена святых; двадцатый, быть может, увидит их воочию, это знамение явил нам, русским, еще неразгаданный и двоящийся перед нами — Владимир Соловьев.

*И в этот миг незримого свиданья
Нездешний свет вновь озарит те-
бя,
И тяжкий сон житейского созна-
нья
Ты отряхнешь, тоскуя и любя.*

23 декабря 1910

От Ибсена к Стринбергу

Маленький норвежский городок. 3000 жителей. Разговаривают все о коммерции. Везде щелкают счета — кроме тех мест, где нечего считать и не о чем разговаривать; зато там также нечего есть. Иногда, пожалуй, читают Библию. Остальные занятия считаются неприличными; да вряд ли там кто и знает, что у людей бывают другие занятия.

В домике на городской площади без единого дерева живет купец с семьей. Против окна — церковь с высокой папертью; направо — позорный столб; налево — тюрьма и сумасшедший дом. Круглые сутки — грохот и гул далеких водопадов, в дневные часы прорезываемый «еще чем-то вроде то хриплых, то визгливых, то стонущих женских криков».

Странные звуки, странный вид из окна, странная жизнь; не для нас, впрочем; каждый из нас непростительно солжет, если скажет, что не видал в жизни чего-нибудь позорного, чего-нибудь тюремного, чего-нибудь сумасшедшего; что какая-нибудь «высокая паперть» вечным тупиком не упиралась в его

окно; что он не слышал ничего «хриплого, визгливого и стонущего».

Все это мы видали и слышали не раз.

В купеческом семействе рождается сын: Генрих Ибсен. Все описанное глубоко врежется ему в память. Хриплые звуки, — объясняет он впоследствии, — это «работали на водопадах сотни лесопилок. Читая о гильотине, я всегда вспоминал об этих лесопилках».

Таких «благодарных» воспоминаний и у нас не занимать стать. Для многих из нас — жить среди современной жестокости и нелепости, «у позорного столба, под стон лесопилок», — значит ожесточить то, что в душе должно быть нежным, размягчить то, что должно быть твердым: живую ткань сердца превратить в железное сито, легко отбрасывающее от себя людские пени; огонь воли залить водой, опустить руки, решить, что жизнь есть роковая, хотя и тяжелая необходимость. Но — «с волками жить, по-волчьи выть».

С Ибсеном этого не случилось. Будущее его покажет нам, сохранил ли он нежную ткань сердца. Возрос и возмужал он по крайней мере

ре в воззрениях человеческих, а воли ему хватило на то, чтобы свершить путь, напоминающий, хоть и смутно и нелепо, путь героя. С Ибсеном произошло то же, что с Зигфридом; только не в дремучем лесу, не в молниях и радугах Валгаллы, не в огненном кольце Валкирии, — а в нашем будничном и сером свете (припомним однако: полуденная скука в дремучем лесу; Зигфрид тупо строгаёт прутик; зевки Фафнера в пещере; в Рейне скучно плещутся глупые рыбы).

Ибсен, с последовательностью, конечно роковой, порывает связь с *родительским домом*, где ему нечего делать; в самом деле, что делать «герою» со старым карлой, который думает только о золоте (о коммерции, о сельдях) и варит сыну мерзкое зелье — готовит ему торговую карьеру. Ибсен ушел. Покидая родной городишко шестнадцати лет от роду, он, как бы в награду, или в предвестие, увидел впервые Северное море. Так Зигфрид, впервые прислушавшийся к шуму леса, не различил сначала отдельных голосов, только остановился очарованный.

Через несколько лет, после упорной борь-

бы с обществом и отчаянья при виде упадка родины, Ибсен с тою же роковой последовательностью покидает и *родину* и *общество*. «Будут норвежцы брести еле-еле по полю жизни!..» — восклицает он. Конечно, кто такие норвежцы, как не «общество» злых и корявых Нибелунгов, пребывающих в домашних спорах? Кто посильней, бьет того, кто послабее: Фафнер — Альбериха, Альберих — Миме, Миме — своих карликов. Купец Олаксен строит спичечную фабрику и для этого разрушает лавочку торговца Торлаксена.

Ибсен поднимает над своими Нибелунгами бич сатиры: «Я поднял бич сатиры над любовью и браком, потому вполне в порядке вещей, что раздалось столько воплей в защиту и брака и любви» (из предисловия к «Комедии любви»). Нибелунги разозлились и восстали. «Слушай, сыночек Зигфрид, я ведь всегда от души тебя ненавидел и хочу срубить тебе голову», — говорит глупый Миме Зигфриду. В ответ он получает удар меча.

Ибсен «повертывает свои корабли кормами к северу». Родительский дом, родина, общество — позади. Так кончается *первый пери-*

од деятельности Ибсена, такова его жизнь до зрелого возраста. Не правда ли, она подобна первым шагам героя саги.

Что же происходит теперь?

Теперь Ибсен — автор *Бранда*. Его воля напряжена до предела. Его мозг искушен в вопросах о долге, о призвании, о личности, о жертве, о народе, о национальности. Его сердце знает сомнения и любовь, ужас и сладость одиночества. Впрочем, более одиноким, чем теперь, он не был никогда — как среди друзей, так и среди врагов: он прославленный писатель. Ему под сорок лет. Это — «жених, идущий навстречу невесте», носитель «королевской мысли» о духовной жизни Норвегии, — говорит биограф Ибсена.

В творчестве Ибсена происходит коренной переворот. Сатирическому задору юности, историческому и легендарному жанру пришел конец. Наступают события.

Какой-то упрямый пастор Бранд гибнет в горах, во мраке метели. Отвергнутую церковь земную заменила ему «снежная церковь» — лавина. Перед гибелью является ему призрак мертвой жены.

Какой-то взбалмошный бродяга Пер Гюнт достигает лесной хижины и умирает усталый, убаюканный песней Сольвейг — песней Вечности.

Так Зигфрид, понявший голос птицы, достигает вершины скалы, разрывает огненное кольцо и обретает свою любовь и гибель близ дочери Хаоса, которую он разбудил.

Страшен холод вершин. Что происходит на вершинах с теми, кто остается там один, лицом к лицу с «Богом Милосердия» (Deus Caritatis)?

Здесь я ставлю вопросительный знак: может быть, с этой минуты пути героя и человека расходятся: юноша Зигфрид вступает на свой последний, *ясный и крестный*, не омрачаемый даже изменой путь. Зрелый муж Ибсен вступает на путь, который нам до сих пор непонятен. Мы еще его не измерили. Это — путь, самим Ибсеном названный «долгой-долгой Страстной неделей»; путь, может быть, *тоже ясный и крестный*. Но этот путь соблазнял многих из нас. Спасибо за соблазны, хвала Ибсену!

В горах с Брэндом и в лесу с Пер Гюнтом

произошло нечто, стоящее вне известных нам измерений. Явным и, так сказать, «материальным» следствием этих *событий* было возвращение писателя Ибсена на родину. Он воротился не таким, каким уезжал. Появляется любезный, сухой и злой Ибсен, в щегольском и всегда застегнутом сюртуке и в перчатках. Ибсен говорит речи. Он говорит, что «нельзя влачить корабль к светлому будущему, когда есть труп в трюме» («труп в трюме» — какой зловещий и... красивый образ!). Нельзя, говорит Ибсен, вечно твердить о «Третьем Царстве», когда современное человечество и, в частности, норвежский народ не может войти в широкие ворота вечных идеалов, минуя узкие двери тяжелого и черного труда.

Итак, Ибсен возвращается «к родной и близкой» (как говорится) действительности. Он анализирует и врачует «язвы общества». В руках у него — микроскоп и скальпель.

Разве не тревожили Ибсена давно уже общественные вопросы? Разве он был когда-нибудь вне национальности, вне родных? Разве не вопрошал он еще в ранней юности норвежских скальдов, «не на пользу ли народу

дан им поэтический дар»?

Мораль и польза! Виват! Ибсен стал реформатором! Ибсен перестал быть «чистым художником»! — К нему бросается свора публицистов, критиков. Он повторяет им: «Столпы общества» — раз! «Кукольный дом» — два! «Доктор Стокман» — три. Голодные критики хапают, не разбирая, нет ли в каком-нибудь из этих вкусных «вопросов» — кусочка иглы. Пятьдесят Нор выходят из себя, чтобы острее, больнее, талантливее изобразить в лицах проклятый женский вопрос. Для одной из них галантный Ибсен даже меняет конец «Норы» (шутка сказать — наоборот!).

Herr Ibsen пишет, гуляет, делает указания актерам. К назойливо лезущему не вовремя гостю Herr Ibsen выходит с пером в руках. С пера капая чернила.

Это единственный знак досады, ни слова нелюбезного, — и гость сконфужен. Fru Ibsen блюдет покой и пищеварение супруга. Когда на улице наберется достаточно народу, она отдергивает занавеску: взорам зевак представляется Ибсен, погруженный в работу.

Теперь Ибсен роняет бездонные, много-

значные, не всем одинаково понятные слова:

*Знакома мне паденья глубина.
Весенних басен книга прочтена.
Мне время есть размыслить о
морали.*

Что значит «глубина паденья»? Если сопоставить эти слова с «трупом в трюме» (чей труп?), становится жутковато. Слышите грохот лавины, погребаящей под собою Бранда? И голос Сольвейг, баюкающий усталого путника?

Ибсен уходил от родины, чтобы увидеть солнце, которого он «дома никогда не видал». Вот он опять на своей бессолнечной родине, но в какой-то новой броне.

*Он весь закован был в броню
Оруженосец — Смерть...*

Изменились темы и приемы Ибсена, изменились даже наружность и почерк. Отказавшись быть «женихом в брачной одежде», он стал «великим чернорабочим». Он стал «понятным»... Какою мерою излить толпе и слугам ее, критикам, благодарность на писателя, который «отрезвел» и, «как все», занялся жен-

ским и всеми прочими вопросами?

Под гром рукоплесканий Ибсен проходит эту *вторичную часть* своего пути. Наступает «действие третье».

Внешним образом ничто не переменяется. То же приличие, любезность, речи, перебиваемые иногда «нелюдимостью» или «странностями писателя» («странностями» называются просьбы не приставать с глупостями). И вдруг (для публики «вдруг», потому что годы дум и сомнений — для публики один миг) Ибсен опять превращается во что-то новое и перестает быть понятным. Иначе говоря, не только его новые произведения уже менее питательны для публицистов, но они заставляют подозревать, что и «Кукольный дом» не был так прост; что в кусках, бросаемых критикам, были иголки. Публика и критики начинают ахать и давиться. Теперь в драмах Ибсена явственно бьет какой-то незнакомый ключ. Его происхождение объясняют на все лады. Но ведь и мы не знаем доселе, сколько в этом ключе живой и сколько мертвой воды...

Кто это — *Гедда Габлер*? Любит или ненавидит ее автор? Влюблен или презирает,

или — и то и другое вместе? Что такое «белые кони» *Росмерсгольма*? И гибель от рока, тяготеющего над домом? Бывают разве *Женщины моря*? Разве это не бесполые наяды, глупые рыбы с ликами прекрасных дев? Почему Эллида бежит по берегу моря и, как птица, хлопает обрезанными крыльями? Почему она вдруг, именно как птица, смешно и неуклюже бросается назад в клетку? — Действительно ли сумасшедший или только притворяется таким *Строитель Сольнес*? Почему какая-то глупая девчонка, стучащая в дверь, заставляет воздвигать нелепую башню, требует какое-то «королевство на стол» и при этом называется «юностью»? Или мозг Строителя разгорячен, и все это только его бред?

Мы побывали «где-то там» и уже не принадлежим к разряду тех крепколобых, которые до сих пор объясняют все это «по-норвежски», или «по-международному», или психологией, или моралью, или... женским вопросом. Но, побывав там, мы возвратились сюда. Сегодня мы здесь.

И я спрашиваю себя: если я захочу сейчас построить дом, неужели ко мне придет какая-то

девчонка, которую я видел всего раз в жизни, заставит меня построить нелепую башню и... при помощи каких-то роковых флюидов заставит меня полететь вниз головой во славу... юности, носителем которой она является, потому что у нее хорошенькое личико и дорожная палка в руках?

Мы не страдаем тупостью, мы не скрываем от себя, что *может быть*- и так. До подробностей так, как описано в драме Генриха Ибсена. Но, может быть, и не так? Страшно, Генрих Ибсен, мы не совсем ясно видели твое лицо и не совсем отчетливо слышали твое слово... Куда ты нас завел?

Современный Ибсену критик Шленгер говорит по поводу последней драмы («Когда мы, мертвые, пробуждаемся»): «Если бывали вообще коварные художественные произведения, так это новейшие драмы Ибсена». Можно прибавить: новейшие драмы Ибсена обнаружили только, что *все* его творчество подобно стремительному бурному потоку, в котором много подводных камней. «Люди полагают, что я с течением времени менял свои взгляды, но это большая ошибка. На самом де-

ле мое развитие шло вполне последовательно», — говорил Ибсен. Все творчество его многозначно, все говорит о будущем, о несказанном, — и потому соблазнительно. Великая благодарность и хвала Ибсену за соблазны! Если он соблазнил кого, то ведь соблазняются только путники. Стоящие же на месте — те только обманываются. Их, пожалуй, Ибсен действительно обманул: кинувшись с разных сторон в объятия «морали», глупцы стукнулись лбами над пустотой.

Еще вчера Россия пережила неповторимые года. В те года мы шли по следам Ибсена именно третьего, особенно опасного периода. Имя Ибсена красовалось на нашем знамени, оно красуется на нем и до сих пор. Слава Ибсену!

Мы еще по-новому вернемся к нему. Мы совершили с Ибсеном незабвенный, прекрасный, но полный ужасов путь. Он был суров и жесток с нами; быть может, многими страшными днями мы обязаны ему. «Нежная ткань души» — она, пожалуй, не сохранилась в нем. И — Бог с ней. Лесопилки, позорные столбы, тюрьмы, сумасшедшие дома, казни — делают

свое дело; они его сделали и с Ибсеном, делают и с нами. Ужас воспоминаний жизни превратился для Ибсена в грохот Брандовой лавины и в голос Вечности в лесу. Сам он остался на свете, долго еще присматривался ко всему зорким оком, и понемногу седеющая голова его превратилась в мохнатую голову горного орла.

Орел летит и летит. Озираясь назад, он манит нас за собою. Мы следуем от одной скалы к другой. Близится море. Близится конец века. Мы изнемогаем.

Орел садится впереди, на недоступной скале. Мы останавливаемся. Мы слышим между скалами какие-то непонятные, почти безумные, слова о «цветах и листьях». Говорят Ирена и Рубек — призраки. Оглядываемся — никого. Только орел сидит, озираясь, на вершине скалы. — Век на исходе.

Вдруг грохот лавин, свист бури и мрак. И во мраке — голос Вечности. Орел срывается и с криком исчезает над морем. Мы остаемся одни, среди фьорда, среди ночи, обожженные снегом.

Дни и ночи мы ищем путей, обрываясь и

вновь цепляясь за скалы. Вот наконец зеленеют лощины. Кусочек давно оставленной земли, на ней пробивается трава.

Наконец земля — после бесконечного снега, безначального воздуха и огня! — На встречу из лощины выходит человек с горькой складкой страданий под жесткими усами, с мужественным взором серых глаз. Наконец, — после орлего лика — человеческое лицо!

Август Стриндберг.

Апрель 1912

Памяти Августа Стриндберга

Товарищ мой, вернувшийся из Стокгольма за день до кончины Стриндберга, привез мне его большой портрет.

Я смотрю на эти рабочие плечи, на непокорную голову и страдальческое лицо, и мне хочется назвать великого шведа просто: «старый Август». Этот большой упрямый лоб, эти сердитые брови, этот нос «простого» человека, рабочего, этот упорный взгляд строгих глаз, перед которым, кажется, должно притихнуть все мелкое, все нечестное, не умеющее сказать ни на что определенного «да» или «нет»... Ведь все это так дорого и так бесконечно близко нам; может быть, никому так не дорого и не нужно, как русским, а русским писателям — в особенности.

Эти линии и морщины так определены и значительны! Разве много на свете лиц, достойных того, чтобы над ними столько трудился жестокий художник — Время? Вот на какой работе показало оно себя художником истинно великим! От простейшего к сложнейшему; из грубого материала — нежней-

шая духовность; нужна была твердая рука и уверенный резец, чтобы *так* положить эти темные тени на щеках и эти жесткие складки около рта!

Поистине необходим нам такой человек, который соединяет в себе и художника и человека; такой, у которого, кроме великого и гремящего на весь мир имени, есть еще малое, интимное имя; в Августе Стриндберге соединялись в высшей степени эти двое: великий и простой, художник и человек, творец и ремесленник; Стриндберг принадлежал к тем образцам человечества, к типу которых рано или поздно начинают стремиться многие люди; нет сомнения, что в современном общенемецком типе, например, заложены гетевские и шиллеровские черты, хотя бы и сильно разбавленные и видоизмененные бисмарковскими и вильгельмовскими; «стриндбергианская порода», надо полагать, создаст со временем тип не только общешведский; кое-что от Гете, например, есть и в России, не в одной Германии; можно думать и радостно верить, что та же Россия, на которую глядят с Запада хоть и с презрением, да с опаской, а кой-кто и с на-

деждой, — примет в свою душу нечто от непреклонной, суровой и праздничной стриндберговской души.

Явно обновляются пути человечества; новый век, он действительно — новый век; человеческая душа, русская душа ломается; много старого хлама навалено, многие молодые ростки придавлены; культура выпустила в эти «переходные» годы из своей лаборатории какой-то временный, так сказать, «пробный» тип человека, в котором в различных пропорциях смешано мужское и женское начало. Мы видим этот тип во всех областях нашей деятельности, может быть чаще всего — в литературе; приходится сказать, что все литературное развитие XX века началось «при ближайшем участии» именно этого типа. От более или менее удачного воплощения его зависит наше колебание между величием и упадком. Культура как бы изготовила много «проб», сотни образцов — и ждет результата, когда можно будет сделать средний вывод, то есть создать нового человека, приспособленного для новой, изменившейся жизни.

При таких условиях понятными становятся

ся все уродства, которые положили печать патологии, недосказанности, странности на всю литературу нашего молодого века; быть может, не одна «порнография», но и все колебания, порождающие вялую тоску вместо гнева и тайное ренегатство вместо борьбы, — быть может, все это происходит оттого, что не установился новый тип и не создан новый «средний» человек; слишком часто еще наша мужественная воля, воспитанная на старом и отгоревшем, теряет силу сопротивления и парализуется бабьей вялостью; слишком часто происходит и обратное: женственные, в лучшем смысле слова, начала гибкости и обаяния — столь же незаменимые проводники культуры — огрубляются неглубоким и бесцельным рационализмом, началом не мужественным, а всего только — «мужским».

Август Стриндберг, разумеется, один из первых попал в то культурное горнило, в котором вырабатывается «новый человек». С поразительной неотступностью следила за ним судьба, она подвергла его испытаниям, недоступным и невыносимым для человека средних сил; когда думаешь о жизни Стриндберга,

приходит в голову, что судьба особенно возлюбила эту породу, избрала именно ее, потому что слишком хотела отшлифовать ее, из нее именно создать лучшую, близящуюся к идеалу «пробу».

Когда вспоминаешь, из каких испытаний вышел духовно мощным и только физически сломленным Стриндберг, невольно представляется аналогия в воспитании атлета, все тело которого приучается к каким угодно ударам; да, прекрасным надо признать этот материал — дух Стриндберга; но каким же совершенным должен быть материал, предназначенный для создания нового человека! Ведь дело идет о новом «половом подборе», о гармоническом распределении мужественных и женственных начал, тех начал, которые до сих пор находятся в дисгармонии и кладут препятствия освобождению человека!

Когда мужественное превращается в мужское, то гнев вырождается в злобу; когда женственное превращается в женское, то доброе превращается в чувствительное; мы видим это на каждом шагу в современном обществе, разумеется, среди «командующих классов».

Мы видим, сверх того, работу природы и культуры, которые стремятся к обновлению обоих вырожденных типов, пытаясь облагородить мужское — женственным и женское — мужественным; большинство сочетаний дает, разумеется, средний, ничего не обещающий тип, тип людей «невоплощенных», неврастеников, с сильной патологической окраской; меньшинство сочетаний дает, напротив, обещания «нового человека». Среди этих единиц и, может быть, впереди их всех, стоит Стриндберг как тип мужчины, «мужа», приспособленного для предстоящей жизни, которая рисуется (уже, кажется, всем теперь) исполненной все более интенсивной борьбы не только государств друг с другом, но особенно общества и личности с государством.

Стриндберг, рожденный истинным демократом, но по силам и целям своим принужденный вращаться среди «плутократов», «аристократов» и т. д., естественно представлялся всем окружающим его до самых последних лет грубым, рабочим человеком, неуживчивым, жестким, наконец — женоненавистником. Под этой личиной он даже любил яв-

ляться; таким он может представиться иногда и нала, но так ли это на самом деле? Во-первых, все те среди нас, кто хочет действовать, влиять и изменять жизнь, найдут в себе, хотя бы в зачатках, все указанные черты. Во-вторых, чертами этими не исчерпывается психология Стриндберга; все они присутствуют в нем, но все они окрашены какой-то другой краской, чем те же черты у множества средних деспотических и в деспотизме своем «эгоистических» мужчин.

В самом деле: заурядный «деятель» (скажем, современный государственный человек) часто отличается теми же чертами; но грубость и жестокость ничем не могут смениться в нем, кроме вялой сентиментальности, которую часто приходится нам видеть в жизни и читать в книгах; однако ни тени сентиментальности не было в Стриндберге, который был жесток все-таки более всего к самому себе. Заурядная неуживчивость — мы слишком хорошо знаем цену бюрократической неуживчивости, например; в основе неуживчивости Стриндберга всегда лежало идейное или мистическое разногласие. — Женонена-

вистничество, наконец, черта, столь свойственная среднему мужчине, есть почти всегда пошлость; для Стриндберга же, который им прославился, оно было Голгофой. В жизни Стриндберга было время, когда все женское вокруг него оказалось «бабьим»; тогда во имя ненависти к бабьему он проклял и женское; но он никогда не произнес кощунственного слова и не посягнул на женственное; он отвернулся от женского только, показав тем самым, что он не заурядный мужчина, так же легко «ненавидящий женщин», как поддающийся расслабляющему бабьему влиянию, — а мужественный человек, предпочитающий остаться наедине со своей жестокой судьбой, когда в мире не встречается настоящей женщины, которую только и способна принять честная и строгая душа.

Со всеми своими мужественными и неприятными для некоторых культурных слоев чертами Стриндберг является как бы маяком, указывающим, по какому пути пойдет культура при создании нового типа человека. Для нашего времени — он был «великий мужчина»; в будущем жизнь, может быть, сотрет

некоторые угловатости этого лучшего пока типа мужественности, те черты, которые теперь для нас особенно обаятельны, потому что они рисуют Стриндберга еще и как художника.

Хочется сказать так: в этой своей, теперь кончившейся, жизни Стриндберг был и большим художником. В следующей своей жизни он уже будет только человеком, и это будет еще прекраснее. Как бы предчувствуя того не существующего еще в мире настоящего «нового человека», хочется иногда назвать «Великого Стриндберга» просто — Августом. Как еще назовем мы тогда этого Августа, широкоплечего и честного человека?

Есть вечные имена, принадлежащие всем векам: имена брата, учителя; Стриндберг был для нас и тем и другим: братом — всем мятежным; он, как брат, будил нас; он, который не успокаивался никогда; может быть, и теперь кого-нибудь, кто засыпает от усталости в наши убийственные дни, пронизает вдруг молниеносная мысль: «Я больше не брат Стриндбергу!» И с этой мыслью он опять проснется и вспомнит, что слишком много

энергии требует мир для того, чтобы мог безнаказанно заснуть тот, кто призван к творчеству.

И учителем был и будет Стриндберг для многих на многие годы. Человек, носивший в себе столько мировоззрений, человек, питавший высокую любовь к самой бескорыстной и чистой из наук, к науке о природе, человек, сам сделавший открытия в этой науке, — разве может он не быть нашим учителем?

Есть, однако, еще одно имя. Может быть, оно не вечно, потому, что мы не помним его на заре нашей истории, и потому, что мы можем мысленно представить себе то время, когда мир больше не будет нуждаться в этом имени.

Зато теперь оно особенно близко и нужно нам; с ним связаны заветные мысли о демократии; это — самое человеческое имя сейчас; брат и учитель — имена навсегда; сейчас, может быть, многим дороже имя *товарищ*: открытый и честный взгляд; правда, легко высказываемая в глаза; правый мир и правая ссора; пожатие широкой и грубой руки. Пока люди таковы, каковы они есть, ребячески

неискренни и боязливы в выражении своих чувств, прекрасна форма общения, выражаемая словом *товарищ*.

И потому именно *товарищем* хочется назвать *старого Августа*; ведь он — демократ, ведь он вдохновляет на ближайшую работу, и, главное, ведь огромное наследие, оставленное им, — общедоступно, почти без исключения. У него не может быть никаких наследников, кроме *человечества*, и ему не страшны ничьи «атласные дырявые карманы»; потому что наследство его не приняло никакой формы, даже самой элементарной формы — денежной. Все в нем было необычайно, в том числе и то, что он умел быть художником «без формы»...

Правда, в этой громадной лаборатории, заваленной книгами, инструментами и колбами, внешне хмурой, но внутренне веселой и пронизанной пыльным солнцем, — лежит в заветном углу один необщедоступный том — Сведенборга. Но, право, не страшно, если какой-нибудь молодой школьник увидит в этом томе только «странности» старого товарища. Для Стриндберга не страшно многое, что

страшно для других, и, может быть, больших, чем сам он, учителей, потому что он... демократ. Наследие демократа — идейно, оно не может служить поводом ни для чьей корысти. Наследие Стриндберга открыто для веселой и мятежной юности всех стран. Это — лаборатория для студентов, большая комната, свободная в утренние часы, когда мозг работает ритмически; и сам Стриндберг — утро, тот час, когда *начинается* большая работа. Он — менее всего конец, более всего — начало. Благоговейное изучение его — есть тот труд, который молодит усталые души.

Май 1912

Памяти К.В. Бравича

Узко театральные, но какие живые, четкие впечатления связаны у меня с образом так неожиданно скончавшегося Казимира Викентьевича Бравича! Таких интимных, «особенных» впечатлений нигде, кроме театра, не получишь! Большое с маленьким, нездешнее с житейским, образ героя с запахом грима и пудры — все смешивается, сплетается по-особенному, образуя причудливый букет.

Который-то из девяностых годов (право, они так мало отличались один от другого!). Осень, дождливый день, репетиция какой-то пьесы (все равно какой) в Суворинском театре на Фонтанке. В воздухе что-то несообразное, не нюхавший и представить себе не может: Викторьен Сарду вместе с Евтихием Карповым... Пустыня. Я, студент — первокурсник — с трепетом жду в коридоре В. П. Далматова, который запишет меня на свой бенефис, а на бенефисе — прорычит роль Макбета, так, что ни одного слова нельзя будет разобрать, и никто из бывших в театре не поверит, что В. П. Далматов — очень большой артист и спосо-

бен в другой вечер — не бенефисный, а обыкновенный — «ударить по сердцам с неведомою силой»... Теперь, впрочем, на сцене нет Макбета, нет никакого героя: сквозь открытую дверь ложи я смотрю, как по сцене ходят взад и вперед, обняв друг друга за талии, К. В. Бравич и В. П. Далматов, оба — такие партикулярные, простые и милые.

Те же года, тот же театр. Представляют «Термидор» Сарду. Одну из главных ролей играет К. В. Бравич. С каким умом, с какой тонкой художественной мерой выходит он из натянутых положений, в которые его ставит бездарный, мелодраматический автор! Помню, что он должен воскликнуть с ужасом: «В Тюльери сажают капусту!» И он произносит эти дурацкие слова так, что я до сих пор слышу его голос! На миг представляется действительно ужасным, что «в Тюльери сажают капусту». И юноша, мечтающий о том, как он поступит на сцену и будет трагиком, мечтает: вот если бы у меня был такой же толстый подбородок, как у Далматова, и такой же длинный нос, усеянный крупными рябинами, как у Бравича! В ту минуту в этом нет ничего

смешного; ясно как день, что для трагедии необходимы далматовский подбородок и бра-вичевский нос.

Потом — другие времена, совсем другие. «Субботы» у Коммиссаржевской, предшествовавшие открытию ее театра. Бравич заговаривает со всеми «новыми», сияет добродушием, посмеивается, иногда — добродушно брюзжит. Что-то чеховское в его отношении к жизни, «обывательское» даже, пока дело не касается искусства. Один милый актер нечаянно опрокидывает на него стакан с чаем. «Что это, голубчик, вы мне испортили штаны!» — с неподдельным негодованием восклицает Бравич. «Здесь хорошо, выпал снег, но холод собачий», — пишет он мне с какой-то станции Финляндской дороги. «Вот поеду отдохнуть на Сиверскую и все лето буду ходить босиком», — рассказывает он.

Уборная Бравича. Густо замазанный краской, в королевской короне, в антракте между двумя актами «Вечной сказки» Пшибышевского, Бравич пишет мне записку на получение какого-то гонорара.

«Жизнь Человека» Андреева. Бравич —

«Некто в сером». В кулисах мрак, Бравич, закутанный чем-то вроде брезента, сидит на шатком стульчике, ожидая своих слов: «Тише! человек умер!» Глаза у него — усталые, собачьи, злые (роль ему страшно не нравится). По носу текут капельки пота, мускулы лица опали, как у старика. «Жарко», — жалуется он и пытается расстегнуть свой брезент. А ведь выйдет, и будет у него «квадратный» подбородок, тускло освещенный огарком свечи, *неумолимый*, как требуется по пьесе.

И, наконец, главное, чем дорог Бравич, без чего все описанные подробности были бы только мелочами из жизни заурядной. Бравич — художник. Какая подлинная «почва», «земля» искусства, без которой всякий художнический замысел может улететь, испариться, стать невнятным для толпы и для избранных — одинаково.

«Строитель Сольнес». Она — Гиль да — Вера Федоровна — опытная и зрелая актриса; но она ведь — синее пламя, всегда крылатая, всегда — летящая, как птица. И навстречу ее летящим словам раздаются эти живые, полные крови и земли, реплики строителя — Брави-

ча.

Он совершает какую-то черную работу, *он* держит пьесу на земле, он — те густые, живые, мягкие, скромные тона, на фоне которых особенно ослепительно сияет ее чудодейственное, вечно стремящееся улететь пламя.

В этом театре, который был рубежом двух эпох, Бравич — всегда этот *второй* элемент, эта *почва* искусства; земля, без которой не видно неба, стебель, без которого не явлен был бы никакой цвет. Это — необходимое условие культуры, и так мало до сих пор этих необходимых условий, и так вянут без них цветы воображения — самые пышные.

14 ноября 1912

Искусство и газета

Многие люди любят красивое. Красивое «в порядке вещей», оно — наше, здешнее. Не любить красивого просто очень трудно, для этого нужно — или быть уже очень забитым, замученным жизнью, или... знать что-нибудь о том, что больше, чем красивое, и больше, чем безобразное: о Прекрасном.

Прекрасного не любит почти никто. Точнее, Прекрасного не взять силами той любви, которой люди любят красивое, или умное, или доброе, или правдивое; которой они любят закат солнца, красивую женщину, стройную диалектику, добрые дела.

Как все красивое в мире есть только блестящий покров, раскинутый над чем-то иным, к чему красивое — относится лишь как условный знак, — так сквозь все многообразные силы любви может пробиться струя иной силы, которую, может быть, и нельзя назвать силою любви; так сквозь все слова о красивом, о добром, о правдивом можно слышать иные слова, по отношению к которым вся россыпь внешних слов окажется лишь по-

кровом; так россыпь звезд, звездная риза, о которой говорят поэты, кроет за собою иное, о чем звезды только рассказывают нам на языке своих мерцаний.

Красивые звезды, на которые смотрит девушка с балкона, когда ночь благоухает розами и сеном; умные звезды, на которые смотрел Гейне; добрые звезды, которые указывали путь мореходам; все они — только покров, и за этим покровом сквозит Прекрасное; Прекрасное снится и девушке, и Гейне, и мореходу.

Прекрасное — вот мир тех сущностей, с которыми имеет дело искусство. Вот почему искусство нельзя любить как природу, как женщину, как диалектику.

Оно — не тот материал, с которым можно заигрывать или фамиллярничать; его нельзя превозносить, им нельзя поступаться для чего бы то ни было. Им нельзя поступиться, от него можно только отступить. Оно — величаво. Об этом думал Пушкин, когда говорил:

*Служенье Муз не терпит суеты.
Прекрасное должно быть величаво.*

Только — величаво. Величавой может быть жизнь, величавой может быть смерть, величавой может быть гибель даже. Что несут с собою те миры, которые называются на нашем языке мирами искусства, какими бурями они нас ослепят, какие звуки преобладают в этом неведомом нам мировом оркестре, — мы не знаем; знаем мы лишь одно:

Прекрасное должно быть величаво.

Искусство никого не обманет, не надо же им обманываться. Широкие круги публики к нему никогда не влеклись и теперь не влекутся, — и не надо им об этом знать; лучше человеку не слышать о Данте, Эсхиле, Шекспире, Пушкине, чем разменивать их на мелкие монеты, пленяться их правдами, их нравственностями, их красотами.

Чин отношения к искусству должен быть — медленный, важный, не суетливый, не рекламный. Речи об искусстве обязаны быть таковыми, и, если они таковыми не будут, рано или поздно зачинщики суеты будут наказаны, на голову их падет та медленная

кара, которая тяжелее всех скорых людских кар. Искусство мстит само за себя, как древнее божество или как народная душа, испепеляя, стирая с лица земли все то, в чем лежит признак суеты, что пытается своими маленькими, торопливыми, задыхающимися ритмами — заглушить его единственный и мерный ритм.

Газета по самой природе своей тороплива и буйна; чем быстрее ритм жизни, тем бешенее кричит политическая и всякая иная повседневность.

Является вопрос, можно ли в самом деле говорить на газетных страницах об искусстве, которое не имеет ничего общего с политикой, которое даже не враждует с ней, потому что миры искусства, до сей поры никогда в мире вполне не воплощавшиеся, относятся к политике приблизительно так же, как море относится к кораблю. Я говорю, конечно, не о содержании отношения, а указываю только масштабы.

По морю плывет рыбац в Исландию или «Титаник» в Америку — все равно. Это — маленькая цивилизация, в которую вкраплены,

как всегда, редкие бриллианты великих культур.

Поднимается буря или встречается ледяная гора — это неизвестная стихия, подобная стихии искусства, до сих пор не исследованная даже мировыми гениями, которые, даже величайшие из них, были несовершенными сравнительно «инструментами божества», не могли, отвлеченные, как все люди, заботами, услышать *весь* голос стихий.

В минуту бури или столкновения с ледяной горой над морем, над стихией возникает видение Креста, как в бретонских легендах. Это — религия, которая исполняет предчувствием и мирит со стихией, вероятно, и до сих пор скорее некультурных рыбаков, чем цивилизованных миллиардеров с «Титаника».

Этой схемой, очень приблизительной, я хочу только указать на химический состав того воздуха, которым, по моему мнению, дышит и должен дышать как всякий художник, так и всякий толкующий о художестве, художественный критик. Ясное дело, что меньше всего в его душе «цивилизации», выборов в

парламент, партийных интересов, банковских счетов.

Итак, душа искусства, которая во все времена имеет целью, — пользуясь языком, цветами и формами нашего мира как средством, воссоздавать «миры иные», — и душа газеты, которая имеет целью борьбу и заботы только нашего мира, или еще уже — нашей родины, или еще уже — нашего государства, — что им друг до друга?

В большинстве русских газет до сего времени взорам нашим представляется необыкновенно пошлая, но зато очень поучительная картина, смахивающая на какой-то трагический фарс, чье содержание сводится к тому, что тот, кого беспощадно унижают и секут, все время преисполнен мыслью, что не только его не секут и не унижают, но сам он судит и рядит и держит в руках своих бразды правления. Этот фарс, представляемый с успехом на многих сценах русской жизни нашего переходного времени, — для нас, художников, особенно поучителен, разумеется *в области отношений искусства к газете и газеты к искусству.*

В самом деле: в большинстве газет отдел искусства представляет из себя отдел для чтения между делом, для легкого чтения или для осведомления публики о театральных зрелищах, о художественных предприятиях. Приспособляясь к этой потребности, он все более проникается общим духом газеты, что всего заметнее сказывается на его языке. О театральных впечатлениях, о взломе кассы, об очередной повести известного писателя — рассказывают часто люди одного и того же порядка, различающиеся лишь тем, что один из них сделал своей профессией (точнее: жизнь когда-то принудила его выбрать профессию) газетную хронику, другой — театральное репортерство, а третий — литературную критику. Эти-то люди и секут жестоко самих себя, сами того не ведая. Они не унижают искусства даже тогда, когда, по тем или иным соображениям, выдвигают бездарное или смешивают с грязью талантливое; даже тогда, когда они служат «злобам художественного дня», который часто не менее пошл, чем день заседания городской думы; даже тогда, наконец, когда сами они *очень талантливы* и

талант их заставляет забывать о пустоте, скрывающейся под ним. Эти «напрасные таланты», как выразился на днях в одной из своих статей Мережковский, суть один из самых страшных бичей нашего времени, потому что именно они — и главным образом они — уронили русскую литературу наших дней в глазах читающей публики, число которой растет с каждым днем, которая идет к литературе с открытой душой. Это — все еще те знакомые нам пустоцветы революции, которые не могут увянуть, люди без духовной культуры, без языка, без идей, без понятия о прекрасном, люди, исполненные того особого нигилизма, той неисправимой иронии, насмешки над всем, и в частности — над самими собой, которая, как щитом, защищает их от нападений с одной стороны, но зато и от общения с высоким и прекрасным — с другой.

Великое в мире всегда сопровождается бедствиями, болезнями, чумой. Чудесное, что витало над нами в 1905 году и обогатило нас великими возможностями, привело с собой в ряды литературы отряд людей зачумленных,

«напрасных талантов», или хулиганов в глубочайшем смысле этого слова.

Они думают, что то, о чем они говорят, называется искусством и литературой; публика думает то же, так как они убеждают ее в этом, и если что знают в совершенстве, — так это — приемы, которыми можно действовать на дурные инстинкты толпы. Но у толпы есть и другие, здоровые, а не больные инстинкты, и в силу этих инстинктов — толпа постепенно отстраняется как от этих «художественных критиков», так и от тех, о ком они говорят, с похвалой ли, с порицанием ли — все равно; ведь их похвалы часто во много раз ядовитей и вредней их порицаний; публика же полагает, что те, о ком они говорят, заодно с ними, что все это — «одна шайка».

Описание всевозможных видов и оттенков хулиганства и хамства по отношению к искусству можно растянуть до бесконечности; есть порожденное революцией, есть не с ней начавшееся, и не с ней кончающееся, извечное, «русское» или еврейское, талантливое или бездарное, более и менее разлагающее; я веду речь к тому, чтобы указать, что общий

уровень отношения к искусству в русских журналах и газетах, *отношения не по чину*, ведет за собою ослабление интереса, подозрительность к произведениям искусства и литературы вообще — у публики. Этим не унижается искусство, которого нельзя унижить, ибо оно *не наше*, но только понижается общий уровень культуры. В частных же случаях (которых гораздо больше, чем можно предполагать) не происходит даже и этого: многие русские люди с быстротой, свойственной здоровой русской душе, перерастают всю эту безыдейную суматоху и все низкие понятия, распространяемые литературными и иными газетными рецензентами, а эти последние, все еще считая себя вождями, больно секут самих себя каждой новой своей литературно-газетно-еврейско-нейрастенической выходкой на глазах у людей, чуждых суете и рекламе. Это и есть — трагический фарс, разыгрываемый на страницах многих газет.

Итак: с речами о художествах, настроенными на шумный и суетливый политический лад, пора покончить.

И можно ли вообще говорить на языке ис-

куства в газете, которая служит злобе дня?

Я думаю, что пора сделать такой опыт, которого никто еще не пробовал производить в целом. Не надо говорить много, надо говорить *важно*. Язык художественного отдела ничем не должен походить на язык телеграмм и хроник. Об искусстве должны бы говорить люди, *качественно* отличающиеся от людей, говорящих о политике, о злобах дня. Ведь преемство литературное и преемство политическое не имеют между собой ничего общего, и, в зависимости от этого, речи о политике и речи об искусстве не должны согласоваться друг с другом.

Нечего скрывать ни от себя, ни от кого, что существует противоречие вечное и трагическое между искусством и жизнью, что мосты между ними до сих пор в мире были только легкими, воздушными, радужными мостами, которые исчезали, едва проходили те великолепные грозы, которые создавали их, едва умирали те мировые гении, которые лишь силой своей гениальности создавали эти мосты, соединяя в самих себе и жизнь и искусство лишь на краткий и чудесный миг.

Постройка этих мостов неумелыми руками есть или безумие, или, что чаще всего, отсутствие подлинного чутья как к искусству, так и к жизни, или — дурной воспитательный прием, которым едва ли можно обмануть *настоящего свежего* человека.

Мне думается, что в России уже существует довольно таких читателей, которым смертельно надоело выискиванье в произведениях искусства политических, публицистических и иных идей, которые понимают, что противоречия жизни, культуры, цивилизации, искусства, религии — не разрешаются ни словами, ни теориями, ни ироническим отходом от их разрешения; что эти противоречия сами по себе глубоко поучительны и воспитательны; что каждый несет их на своих плечах, насколько хватает у него сил; что разрешение их — дело будущего и дело соборное.

Такого-то читателя, по-моему, и должны иметь в виду те люди, которые хотят говорить на языке искусства, хотя бы — со страниц газет; они должны говорить не сентиментальничая, не политиканствуя и не иро-

низируя.

Политика и искусство в газете — это как город и деревня. Если в городе должно переносить запах фабричной гари и, может быть, желать даже, чтобы город скорее превратился в стальное чудовище, сжимающее в когтях своих людей («что делаешь, делай скорее»), — то в деревне, в десяти верстах от города, должна являться иная жизнь, там можно и должно не суетиться, там заметен первый снег и первые фиалки.

Лишь при таком отношении к искусству можно наложить строгое и решительное veto художника на тот обман, который мы наблюдаем ежедневно, на ту чудовищную вульгаризацию ценностей, которая уже принесла свои плоды, извратив в умах читающей и интересующейся искусством публики смысл многих явлений в области Прекрасного.

Конец ноября — начало декабря 1912

Непонимание или нежелание понять?

Д.В. Философов корит меня в «Речи» за мою статью «Искусство и газета», напечатанную в «Русской молве». Статью свою Философов озаглавил: «Уединенный эстетизм».

Оба факта — и заглавие статьи и, главное, самое ее существование — совершенно для меня непонятны. Тем не менее необходимо выяснить недоразумение.

Д.В. Философов излагает вкратце мою статью, пропуская несколько существенных мест. После этого он делает из статьи свой вывод: «Искусство должно твориться избранными для избранных». После этого он спорит с этим выводом, который сделан им, а вовсе не мною; мною же он не сделан не потому, что я его «боюсь», как говорит Д.В. Философов, а потому, что я, в главных чертах, согласен с доводами Д.В. Философова против такого вывода. Мало этого: я бесконечно благодарен Д.В. Философову за то, что он досказал многое, чего я в своей статье не успел или не сумел досказа-

зять. Правда, то, что досказал он, касается вопроса о «демократии», а не об искусстве. Но об этом — речь впереди.

В чем же, однако, дело? Не чрезмерная ли роскошь для русской современной жизни в том, чтобы люди, по существу между собою согласные, выступали с публичными спорами? Если роскошь, значит — баловство; а баловство — грех.

Так, думается мне, рассудил бы человек «посторонний», и был бы совершенно прав.

Кажется, всего справедливее разделить нам этот грех с Д.В. Философовым «пополам». Мой грех — в том, что я не сказал того, что думал, с достаточной полнотой и ясностью, не поставил «точек над і» и этим ввел в заблуждение, может быть, не одного Философова. Грех же Д.В. Философова в том, что он построил свою статью в виде «опровержения», а не в виде «дополнения», и в том, что он сделал из нее произвольный вывод, для чего ему пришлось, однако, закрыть глаза на некоторые части моей статьи.

Во искупление греха я должен сказать ясно о том, на что в статье, может быть, только

намекнул. Это касается двух вопросов: вопроса об отношении искусства к жизни и вопроса о демократизации и вульгаризации. Начну с первого.

Могло казаться, что я говорю о безмерной пропасти, которая лежит между искусством и жизнью, для того чтобы унижить жизнь на счет искусства, принести ее искусству в жертву. Жаль, если кто-нибудь подумал так. Не во имя *одного* из этих миров говорил я, а во имя *обоих*. Чем глубже любишь искусство, тем оно становится несоизмеримее с жизнью; чем сильнее любишь жизнь, тем бездоннее становится пропасть между ею и искусством. Когда любишь то и другое с одинаковой силой, — такая любовь трагична. Любовь к двум братьям, одинаково не знающим друг о друге, одинаково пребывающим в смертельной вражде, готовым к смертному бою — до последнего часа, когда придет третий, поднимет их забрала, и они взглянут друг другу в лицо. Но когда придет третий? Мы не знаем.

«Блок смешивает „вульгаризацию“ с „демократизацией“. Боясь вульгарности, проповедует ложный аристократизм. Я говорю —

ложный, потому что подлинный аристократизм связан непременно с подлинным демократизмом».

Это — утверждения Философова, к которым я, по моему убеждению, никакого повода не давал. Сознательно говорил я о *вульгарном*, метя именно в него, а не в демократию, о которой памятовал. «Ложный» же аристократизм — еще вульгарнее простой вульгарности (утверждаю, что мы с Философовым разумеем под этим одно и то же, что можно наблюдать в иных лакееобразных эстетях). И, наконец: подлинный аристократизм связан с демократией...

Отвечаю на это: в моей статье, на которую возражал Философов, есть намек на такую веру.

Но так как это — область веры, трудно и тяжело говорить об этом. Гадать об этом — не знаю, можно ли и надо ли. Говорить утвердительно — значит *проповедовать*.

Только два слова: то, что можно разумеет под демократией будущего, подобно радию; так мало этих веяний в мире, так легко они улетучиваются. Люди, которые будут жить

после нас, назовут это, вероятно, другим именем, — священным. Но недаром Карлейль говорил так призывно о «демократии, опоясанной бурей».

20 декабря 1912

Пламень

По поводу книги Пимена Карпова «Пламень» — из жизни и веры хлеборобов. СПб., 1913.

Книга, озаглавленная «Пламень», не может быть отнесена ни к какому роду литературных произведений; это — ни «роман», ни «повесть», ни «бытовые очерки», хотя есть признаки и того, и другого, и третьего; книга не только литературно бесформенна, она бесформенна во всех отношениях.

И, однако, ее нельзя обойти молчанием. «Пламень» — не «проба пера» «обещающего автора»; он не принадлежит к «исканиям» более или менее «мятежных» молодых людей, не могущих решить определенно, писать им стихи и романы или поступить в департамент; автор «Пламени» — *никто*, книга его — не книга вовсе; писана она чернилами и печатана типографской краской, но в этом есть условность; кажется, автор прошел много путей для исполнения возложенной на него обязанности, обязанности не личной, а родовой,

где-то в глубине веков теряющейся, и теперь выбрал путь «книжный». Если же и этот путь не приведет к цели, он будет искать других путей; если не найдет их он, то найдет их следующий за ним, может быть еще не родившийся, тот, кто будет звеном того же от начала Руси и до конца ее тянущегося рода «хлеборобов». Вот в чем сила «Пламени», и вот отчего молчать о нем не приходится.

Роду хлеборобов, которые исполняют этот завет, не будет конца, пока не разрешится самое сокровенное и самое страшное дело в России.

Поэтому книга Карпова посвящена «пре-светлому духу отца, страстотерпца и мученика, сожженного на костре жизни»; плохая аллегория, суконный язык и... святая правда.

Карпов не видит в русской жизни ничего, кроме рек крови и моря огня: страсть, насилья, убийства, казни, все виды мучительств душевных и телесных — это «фон» повести; на таком фоне борются два начала: начало тьмы, сам дьявол, помещик, «камергер-дето-растлитель» Гедеонов, который сам себя называет «железным кольцом государства»; и

начало света, хлыст Крутогоров, который сквозь мрак и страдание идет к Светлому Граду. Все остальные лица — мужики, хлысты, «злыдота», колдунья, светлая девушка, монахи, родственники камергера и пр. — такие же «лицетворенные начала»: не лица, а отпрыски двух родов, светлого и проклятого. Карпов не может видеть иначе: кровь и огонь только и стоят у него в глазах.

Книга Карпова взбудоражила критиков, которые писали о ней очень много: А. Столыпин — в «Новом времени», Ясинский — в «Биржевке», Бонч-Бруевич — в «Киевской мысли», Патрашкин — в «Дне», Философов — в «Речи». Вспомнили отвратительный (со всех сторон) процесс Бейлиса и лишний раз сцепились друг с другом по поводу «легенды об употреблении крови», ибо Пимен Карпов «показывает, что в русских монастырях перед Светлым Воскресеньем в подпольях служат кровавые мессы сатане и приобщаются человеческой кровью».

Рядом с верными мыслями журналисты опять и опять проявляют такое ужасное неверие, такое незнание народа, такую брезгли-

вость и такой цинизм, что за интеллигенцию русскую опять становится страшно. Разумеется, рекорд цинизма побивает, как всегда, «Новое время», десятки лет успешно развращавшее русскую молодежь. Г-н Столыпин говорит: «Книга Пимена Карпова потому-то и производит такое удручающее впечатление, что свидетельствует о возможности подобных душевных состояний в среде русского народа, свидетельствует о том, что такие драгоценные народные качества, как несокрушимая вера, как безграничная способность претерпевать муки за ценности высшего порядка, то есть за убеждения и правду, как жажда духовного совершенства и мистической высоты, что такие качества могут вырождаться в мерзость, которой нет ни имени, ни оправдания».

Эти грязные и ханжеские слова неинтеллигентной газеты я привожу не потому, что они сами по себе интересны, а потому, что слишком мало разницы в отношении к П. Карпову проявляет настоящая интеллигенция.

Критики «Пламени» твердят на все лады о том, что это — «бред»; одни — с брезгливо-

стью, другие — с похвалой; слово, во всяком случае, считается найденным. Они правы, если слово «бред» что-нибудь определяет. Ничего нет легче, чем взять на себя «литературную», «медицинскую» или «психологическую» экспертизу в деле Карпова; признать, что это «уголовщина»; но ведь не всякие формы бреда можно раскрыть при помощи уголовного процесса.

Бред Карпова — не тот, который у больных проходит от лечения, у декадентов — от возраста, у пьяниц — оттого, что они кладут зарок; играя словами, можно сказать, что это — «непроходимый бред», неизлечимый. Один из рецензентов полагает даже, что бред автора будет увенчан и над его головой зашумят лавры.

Лавры над этой несчастной головой — какая горькая насмешка!

Критики говорят еще, по поводу Карпова, об Андрее Белом. Один — что Карпов подражает, другой — что язык Карпова гораздо сильнее языка А. Белого. Подражание А. Белому одинаково считается при этом непозволительным и неприличным.

Верно, что Карпов «подражает» А. Белому; чтобы убедиться в этом, стоит сравнить любую страницу «Пламени» с любой страницей «Серебряного голубя». Что же тут неестественного? Именно у А. Белого найдет Карпов ответ на многие свои муки: найдет в той музыке, в том ладе, которыми проникнуты глубоко русские творения А. Белого. Дело, конечно, не в технике, которой владеет А. Белый и до которой нет дела П. Карпову. Есть трогательное в том, что «отверженец» Карпов со своим делом, которое всем не ко двору, ищет поддержки в музыке самого отверженного современного писателя, того писателя, чьих непривычных для слуха речей о России никто еще не слышал как следует, но которые рано или поздно услышаны будут.

Литературные сравнения, наблюдения над стилем или языком, отыскивание характеров в «Пламени» — задача неблагоприятная. Были у нас книги, подобные «Пламени»; например, «Антихрист» В. Свенцицкого или «Записки Анны» Н. Санжарь. От них, как от книг, не сохранилось ничего, что можно оформить и поставить на полку; сохранилось только похо-

же на воспоминание о физической боли, на сильное и мимолетное впечатление, с которым не расстанешься.

Так и из «Пламени» нам придется, рады мы или не рады, запомнить кое-что о России. Пусть это приложится к «познанию России»: лишний раз испугаемся, вспоминая, что наш бунт, так же, как был, может опять быть «бессмысленным и беспощадным» (Пушкин); что были в России «кровь, топор и красный петух», а теперь стала «книга»; а потом опять будет кровь, топор и красный петух.

Не все можно предугадать и предусмотреть. Кровь и огонь могут заговорить, когда их никто не ждет. Есть Россия, которая, вырвавшись из одной революции, жадно смотрит в глаза другой, может быть, более страшной.

Октябрь 1913

Судьба Аполлона Григорьева

1

Пятьдесят лет тому назад умер Аполлон Александрович Григорьев, замечательный русский поэт и мыслитель сороковых годов. Из сочинений его издана весьма малая часть: томик стихов и первый том «Сочинений»; то и другое теперь — библиографическая редкость (особенно стихи). О Григорьеве не написано ни одной обстоятельной книги; не только биографической канвы, но и ученой биографии Григорьева не существует. Для библиографии Григорьева, которая могла бы составить порядочную книгу, не сделано почти ничего. Где большая часть рукописей Григорьева — неизвестно.

Судьба культуры русской определяется на наших глазах. В наши дни «вопрос о нашей самостоятельности» (выражение Григорьева) встал перед нами в столь ярком блеске, что отвернуться от него уже невозможно. Мне кажется общим местом то, что русская культура со смерти Пушкина была в загоне, что действительное внимание к ней пробудилось

лишь в конце прошлого столетия, при первых лучах нового русского возрождения. Если в XIX столетии все внимание было обращено в одну сторону — на русскую общественность и государственность, — то лишь в XX веке положено начало пониманию русского зодчества, русской живописи, русской философии, русской музыки и русской поэзии. У нас еще не было времени дойти до таких сложных явлений нашей жизни, как явление Аполлона Григорьева. Зато теперь, когда твердыни косности и партийности начинают шататься под неустанным напором сил и событий, имеющих всемирный смысл, — приходится уделить внимание явлениям, не только стоящим под знаком «правости» и «левости»; на очереди — явления более сложные, соединения, труднее разложимые, люди, личная судьба которых связана не с одними «славными постами», но и с «подземным ходом гад» и «прозябаньем дольней лозы». В судьбе Григорьева, сколь она ни «человечна» (в дурном смысле слова), все-таки вздрагивают отсветы Мировой Души; душа Григорьева связана с «глубинами», хоть и не столь прочно и не столь оче-

видно, как душа Достоевского и душа Владимира Соловьева.

Убитый Грибоедов, убитый Пушкин. Точно знак того, что рано еще было тогда воздвигать здание, фундамент которого был заложен и сразу же засыпан, запорошен мусором. Грибоедов и Пушкин заложили твердое основание зданию истинного просвещения. Они погибли. На смену явилось шумное поколение сороковых годов во главе с В. Белинским, «белым генералом русской интеллигенции». Наследие Грибоедова и Пушкина, Державина и Гоголя было опечатано; Россия «петровская» и «допетровская» помечена известным штемпелем. Белинский, служака исправный, торопливо клеймил своим штемпелем все, что являлось на свет божий. Весьма торопливо был припечатан и Аполлон Григорьев, юношеский голос которого прозвучал впервые через шесть лет после смерти Пушкина. Оценка деятельности Белинского и его соратников еще впереди; меня она занимает лишь по отношению к Григорьеву; отмечу только, что русское возрождение успело расшатать некоторые догматы интеллигентской рели-

гии, и Белинский уже не всем кажется лицом неприкосновенным.

Худо ли, хорошо ли и по причинам, все равно каким, Григорьев был припечатан и, следовательно, не попал в интеллигентский «лубок»; в тот лубок, где Белинский занимает место «белого генерала». Поглумились над Григорьевым в свое время и Добролюбов, и Чернышевский, и их присные. Как при жизни, так и после смерти Григорьева о глубоких и серьезных его мыслях рассуждали всё больше с точки зрения «славянофильства» и «западничества», «консерватизма» и «либерализма», «правости» и «левости». В двух соснах и блуждали до конца века; а как эти мерилы к Григорьеву неприложимы, понимание его и не подвигалось вперед. В конце столетия, когда обозначилось новое веяние, Григорьева стали помаленьку распечатывать. Долгое время почтенные критики находили его «странным» (другого слова многие из них — увы! — до сих пор не могут придумать). Он

*...странен? — А не странен кто
ж?*

Тот, кто на всех глупцов похож!

Все-таки в григорьевской душе копались. Ив. Иванов на сотне страниц ругался; А. Волынский, со свойственной ему «импрессионистской смелостью», набросал портрет.

Наконец, в самое последнее время стали появляться довольно конфузные (для предыдущих критиков) статьи. В одной из них[64] говорится о том, что Григорьев «во многом повторял приемы Гете и Шеллинга, Карлейля и Эмерсона, Ренана и Гюго, предвосхитил Бергсона и Зиммеля, и потому в русской критике первенство его вне всякого сомнения». Не знаю, много ли это для русского мыслителя — «предвосхитить Бергсона и Зиммеля»; только в устах автора статьи это — большая похвала.

Судьба Григорьева сложна и потому — со-блазнительна. В интеллигентский лубок он никогда не попадет: слишком своеобразен; в жизни его трудно выискать черты интеллигентских «житий»; «пострадал» он, но не от «правительства» (невзирая на все свое свободолюбие), а от себя самого; за границу бе-гал — тоже по собственной воле; терпел голод и лишения, но не за «идеи» (в кавычках);

умер, как все, но не «оттого, что был честен» (в кавычках); был, наконец, и «критиком», но при этом сам обладал даром художественного творчества и понимания; и решительно никогда не склонялся к тому, что «сапоги выше Шекспира», как это принято делать (прямо или косвенно) в русской критике от Белинского и Чернышевского до Михайловского и... Мережковского.

Вместе с тем Григорьеву трудно попасть и в настоящие «святцы» русской словесности: был он все-таки в высшей степени «человеком сороковых годов». Конечно, не «урожденный критик» (если такие вообще водятся на свете), как полагал друг его Н.Н. Страхов; не «критик», потому что художник; однако строил он пространно, языком небрежным и громоздким, в статьях же иногда и водянистым, даже более водянистым, чем язык Белинского. — Григорьева одолевали настоящие бесы, но был он мало «стихиен», слишком «человек»; не часто владел им тот бог, присутствие которого дает борьбе с бесами единственный и великий смысл. Вообще несчастья осыпали Григорьева; но ни одно из них не выросло до

размеров божественной кары.

Черты *призвания* («проклятья иль избранья») сквозят в облике Григорьева. Есть постоянное какое-то бледное мерцание за его жизнью; но оно пропадает, всегда тонет в подробностях жизни. Словно так много дыма и чада, что лишь на минуту вырвется пламенный язык; прозрение здесь, близко, мы уже готовы причислить его лик к ликам Грибоедова, Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Фета, Соловьева. Тут бурые клубы дыма опять занавешивают пламень.

Вглядимся ближе в эту необщую судьбу.

2[65]

В двадцатых годах за Москвой-рекой, в переулке у Спаса на Наливках, стоял деревянный дом с постоянно закрытыми воротами и калиткою на задвижке. В нижнем этаже, над каменным подвалом, в венке из комнат, расположенных вокруг печей, жили супруги Григорьевы, Александр Иванович и Татьяна Андреевна. Александр Иванович был человек умный и беспечный; в былые времена бывал он во хмелю столь «бешен и неистов», что теперь пуще всего боялся «буйства». От отца

своего, который пришел с севера в Москву мужиком, лбом и горбом пробил себе дорогу и скончался в довольстве и в дворянском звании, — Александр Иванович «кряжистости» не унаследовал. Домом правила мать.

Татьяна Андреевна была из крепостных, кучерова дочка, темная, упрямая, добрая, с лицом нежным, петь хорошо умела. Запершись у себя, она читала романы громким шепотом и по складам, а при гостях воздерживалась от всякого рода суждений. В то время она болела какой-то странной болезнью: глаза в припадке становились мутными, нежное лицо покрывалось желтыми пятнами, на губах появлялась зловещая улыбка. В такие минуты Татьяна Андреевна, расчесывая гребнем волосы сына, пилила его без всякой справедливости.

Узкая и крутая лестница вела в мезонин; с этой лестницы когда-то упившийся дядька-француз сверзился и убился до смерти: «снизшел в преисподняя земли», как говаривал Александр Иванович. В мезонине и жил единственный сыночек Григорьевых — Аполоненька, или Полонушка, «образец скромно-

сти и сдержанности», с профилем Шиллера, с голубыми глазами и тонко разлитой по всему лицу восторженностью или меланхолией. Прекрасно играя на рояле, Полошенька звуками его занимал гостей и будил родителей от утреннего сна. Мать держала его на привязи, не пускала из дому после девяти часов вечера; у ворот всегда дожидались его пошевни.

Эта «упрямо-старая жизнь» протекала в некотором изобилии: по должности своей Александр Иванович получал даром из Охотного ряда припасы к рыбному и мясному столу; также и корм для коровы и лошади.

Полошенька, хоть и ходил по субботам подставлять головку под маменькин гребень (вплоть до окончания университетского курса), жил за глазами у родителей своей, и вовсе не такой «упрямо-старой» жизнью. Натура у него была «безобразно-нервная». По ночам боялся; рано проснулись плотские помыслы; рано узнал от дворни все тонкости крепкой русской речи. С дворовыми жил близко, и его любила по-своему эта «безобразная, распущенная, своекорыстная дворня».

Читал он много и без пути. Много снов

снилось. Стены старого Кремля говорили с ним «внятно, ласково», от них обвевало его «что-то растительное». Он чувствовал родство с душою своего кряжистого деда, который был начетчиком (от него дошла библиотека), с архиереями спорил, с Новиковым был знаком и чуть ли не был масоном. Дед являлся Полошеньке во сне; по ночам Аполлон ждал его на улице.

Полчище бесов, которых всячески питали и холили темные родители, да и сам Аполлон, и в душе своей и в дому, стало полчищем несметным, когда подошел конец тридцатых годов, когда «страшный соблазн» стал носиться в «воздухе, звучащем страстно-сладкими строфами Пушкина» и пронизанном «вихрями юной французской словесности», когда Аполлон поступил в университет и когда рядом с ним, в мезонине, поселился университетский приятель его — Афоня Фет.

«Разрушенное прошедшее позади, впереди заря безграничного небосклона, первые лучи будущего, и между этих двух миров нечто, подобное океану... Что-то неопределенное и зыбкое, море тинистое и грозящее корабле-

крушением»[66]. «Поколение подраставшее, надыхавшись отравленным этими ощущениями воздухом, жадно хотело жизни, страстей, борьбы и страданий».

А вместо того — «тоскливая пустота жизни»; душные зимние вечера в жарко натопленной комнате, где «не темно и не светло», где в окно глядится все та же плакучая береза, увешанная инеем; та самая, о которой сказал Фет:

*Печальная береза
У моего окна.*

Фет, которому родители вполне доверили Аполлона, был настоящим демоном-искусителем. Этот мудрец с мальчишества, мужественный и умелый в житейских делах, с железною волей — был полною противоположностью неумелому и нелепому Аполлону. Стихи Аполлона он критиковал строго и больно выкручивал ему руки за спину, так что тот не мог пошевелиться; но Аполлон обожал его; тут явились и гитара, и табак, и просвещение насчет цыган, и стихи; тут-то, сквозь гегелевский чад и шеллинговский хмель, за-

звучал тот «адский вальс» из «Роберта-Дьявола», от которого Аполлон сотряслся.

Однажды у всенощной коленопреклоненный и кладущий земные поклоны Аполлон услышал над ухом шопот Фета, который пробрался незаметно в церковь, встал рядом на колени и нашептывал слова Мефистофеля своей Маргарите — Аполлону.

И вот овладела Григорьевым торопливость. От отчаянного атеизма бросался он в крайний аскетизм; молился перед иконой, налепляя на все пальцы зажженные восковые свечки. Ум его «скакал по оврагам и безднам, сердце жило книжной, фантастической жизнью». Попробовал служить, но ничего не вышло (как не выходило и впоследствии — всю жизнь). Он бредил о том, что может поступить в масонскую ложу, здоровался, берясь за кисть руки особенно, по-масонски; все шатания заключились тем, что в один прекрасный день, — без ведома родителей и с благословения Фета, Григорьев бежал в Петербург. Последним побуждением к бегству была, как полагают, несчастная любовь.

Любовь, тяжелая и непростая, обрушилась

на ребенка, заслонила всю его детскую память и залегла на всю жизнь в сердце Григорьева, стала тяжким бременем и единственной усладой.

Прочной связью с Москвой связал Григорьева университетский наставник его и покровитель, Михаил Петрович Погодин. По-видимому, долго был он для Григорьева грозой и острасткой и был у него зоркий отеческий глаз.

Около времени бегства Григорьева в Петербург Погодин записал у себя в дневнике: «Были Григорьев и Фет. В ужасной пустоте вращаются молодые люди. Отчаянное безверие»[67].

3

Совсем юношей, двадцати одного года, приехал Григорьев в Петербург. Город кинулся ему навстречу всеми своими страшными прелестями.

«...Волею судеб, или, лучше сказать, неодолимою жаждою жизни, я перенесен в другой мир. Это мир гоголевского Петербурга, Петербурга в эпоху его миражной оригинальности, в эпоху, когда существовала даже особенная

петербургская литература... В этом новом мире для меня промелькнула полоса жизни совершенно фантастической; над нравственной природой моей пронеслось странное, мистическое веяние — но, с другой стороны, я узнал, с его запахом довольно тусклым и цветом довольно грязным... странно-пошлый мир»[68].

В другом месте[69] Григорьев сравнивает два мира — московский и петербургский (недаром была мода на такие сравнения и в пушкинские и в гоголевские времена; мода, и до наших дней дошедшая):

«Если вы бездомник, если вы варяг в этом славянском мире, если вы не имеете части в семейном самоваре, зачем, за что и почему обоймет вас хандра неодолимая, зачем, как Репетиллов, готовы вы сказать своему кучеру: вези меня куда-нибудь... Благо вам, бездомному и беспокойному варягу, если у вас есть две, три, четыре сотни рублей, которые вы можете кинуть задаром, — о! тогда, уверяю вас честью порядочного зеваки, — вы киньтесь к цыганам, броситесь в ураган этих диких, странных, томительно-странных песен, и

пусть отяготело на вас самое полное разочарование, я готов прозакладывать свою голову, если вас не будет подергивать (свойство русской натуры), когда Маша станет томить вашу душу странною песнию или когда бешеный, неистовый хор подхватит последние звуки чистого, звонкого, серебряного Стешина: „Ах? ты слышишь ли, разумеешь ли?..“

Иная, совсем иная ночь в городе, который называют головою России... Вы отобедали (обыкновенно очень плохо); вас, разумеется, тоже выгнало что-то из дому, но это что-то — не хандра русского человека, не бесконечная да жизни, не беспредметная любовь — нет, просто пошлая, бесстрастная скука; просто врожденное во всяком истом петербурге отращение от домашнего очага...»

Вот и еще один отрывок, который покажет нам в Григорьеве «нашего современника», как назвал его В. Княжнин[70]:

«...В ожидании благосклонного внимания читателя пройдем по Петербургу неофициальным образом. В тех географиях, где города очень удачно обозначаются одним эпитетом, как, например: Париж — город великолеп-

ный, Лондон — обширный, Вена — промышленный, Мадрид — красивый, Москва — древний, Петербург назван *регулярным*. Не правда ли, как по одному прилагательному вы тотчас узнали существенное отличие одной столицы от другой и никогда не смешаете Парижа с Веной и Москвы с Лондоном? И сам Петербург — как удачно он определен одним словом. Разве не главная черта его та, что он регулярен? Разве есть что-нибудь на свете важнее регулярности? Взгляните, в какую удивительную линию вытянуты все улицы его! Как геометрически равны очертания его площадей и плац-парадов! Если где-нибудь в заневских сторонах дома и погнулись немножко набок, то все-таки погнулись чрезвычайно регулярно...

Что касается собственно до домов в Петербурге, то многого об них сказать нельзя. Если иногда какой-нибудь эксцентрик окрашивает их замысловатую краскою светлоло-сосиноного или гнедо-розового цвета, то это где-нибудь на Песках или в отдаленных линиях Петербургской стороны. Большею частью дома здесь скромные, чинные, степенные. Они не

разъезжаются, как придется, не раскидываются, как им заблагорассудится, потому что за этим смотрит правительство...»[71]

Кто писал это? — Точно Андрей Белый, автор романа «Петербург»; но Андрей Белый, вероятно, не знает ничего о существовании «зеваки» сороковых годов. Очевидно, Петербург «Медного всадника» и «Пиковой дамы», «Шинели» и «Носа», «Двойника» и «Преступления и наказания» — все тот же, который внушил вышеупомянутые заметки — некоему зевাকে и сумбурный роман с отпечатком гениальности — Андрею Белому. Не странно ли все-таки, что об одном и том же думали русские люди двадцатых, тридцатых, сороковых... девяностых годов и первого десятилетия нашего века?

В таком-то чаром и страшном образе явился Петербург и Аполлону Григорьеву, буйному, благородному и страждущему юноше с душою Дмитрия Карамазова. Здесь-то «приснились» этой душе многообразные «миры», и вихревые сны окончательно расшатали вечно маящуюся между «восторгами» и «хандрой» душу.

Григорьев под влиянием какой-то «сильной и таинственной личности» (Петрашевского?); Григорьев в Александринке, в первых рядах, в красной рубашке и плисовой поддевке; Григорьев на скамеечке у ног «полной и красивой блондинки», которой он декламирует монологи Гамлета, называя ее Офелией[72]; Григорьев в угаре каторжной журнальной работы для хлеба и... для вина (трудно сказать, для чего больше); вот каким мы видим теперь «скромного» юношу Аполлона.

Пьяный угар; женщины, хандра, скука, восторги; гитара, цыгане; «умственные сатурналии»[73] шеллингианства, где разом грезится: новый мир «органической критики», призрак будущего великого здания, которое так и не было достроено; и ласковый хаос природы, «качанье старых тополей», «сырые ночи Полюстрова»[74]; и вплотную подступающая «радость», мир «Гимнов» к Розе и к Мудрости, никем не понятых вплоть до наших дней.

Аза всем этим — «болезненный», нежный, дразнящий несбыточным призраком первой любви. «Факт, и факт неоспоримый, то, что

XIX век питает любовь к болезненности, что мы все, чада его, всасываем с кровью наклонность... страдания, что в каждом из нас какой-то голос зовет, как в некоторых общинах, — Mitternacht, Erwürdiger-tiefe Mitternacht[75], ибо свет есть не что иное, как сознание окружающей нас тьмы. Знаю очень хорошо, что, высказывая такое определение, я подвергаю себя позорному названию романтика... *Расставанье в безмолвном и гордом страданье*, конечно, вещь удивительно смешная для всякого, кто созерцает человеческие страсти из своего кабинета... но тем не менее оно — вещь обыкновенная в наше время»[76].

Все описанное кажется слишком противоречивым и несовместимым. Такого рода душевное богатство, естественно, стало казаться литераторам неприличным беспорядком, и Григорьева стали пощипывать. От юности недоступный для литературного понимания, Григорьев мог бы и теперь быть назван «непонятым и одиноким». Так вообще называть его любят, но надо ли приbedниваться? Какой он «одинокий», когда в нем сидит целый легион?

Григорьев петербургского периода — в сущности лишь прозвище целой несогласной компании: мечтательный романтик, начитавшийся немецкой философии; бедный и робкий мальчик, не сумевший понравиться женщине; журнальный писака, весьма небрежно обращающийся с русским языком, — сродни будущему «нигилисту», «интеллигенту»; человек русский, втайне набожный (ибо грешный), пребывающий в постоянном трепете перед грозой воспитателя своего, М.П. Погодина[77]; пьяница и безобразник, которому море по колено; и, наконец, мудрец, поющий гимны Розе и Радости.

Вот такая это была компания.

Первенства в ней пока еще не брал никто, все только приглядывались друг к дружке; зато грешная плоть и дух А.А. Григорьева начинали сильно пошатываться. Много помогали этому и внешние обстоятельства: рецензентская травля и бедность; какой-то журнальный приятель[78] пишет уже в 1846 году «ободрение» Григорьеву — в стихах; знак недобрый.

Кончилось тем, что, после многих хлопот,

Григорьев был увезен в Москву и временно вырван из бездны умственного и нравственного опьянения.

4

Наступила сравнительно спокойная полоса жизни. Это не замедлило сказаться: обилие «прозы» в ущерб стихам. По приезде в Москву Григорьев женился, но «остепенился» весьма не надолго[79].

После нескольких лет черной работы в поте лица пришла пора, о которой Григорьев всегда вспоминал впоследствии как о «второй и настоящей молодости», о «пяти годах новой жизненной школы»[80]. Работал, бедствовал и пил он не меньше; его одолевали «кредиторы-ракалии» и «адская скупость» Погодина; а «масленица» имела на него влияние «как на всякого русского человека»; и обид было не меньше; но, очевидно, от новых людей, с которыми Григорьев связался, пахло теплом и благородством. В то время Григорьев писал прозой больше чем когда-нибудь, и тогда-то все главные его идеи нашли себе выражение и поддержку.

О том, как установились отношения Григо-

рьева с редакцией «Москвитянина», «помолодевшей» от его присутствия, сохранился любопытный рассказ.

В 1851 году Аполлон Александрович встретился с Тertiем Ивановичем Филипповым. Филиппов и ввел его в редакцию «Москвитянина». Однажды был у Островского большой литературный вечер; присутствовали представители всех лагерей. Когда большая часть гостей разошлась, Филиппов, по просьбе оставшихся, одушевленно спел русскую песню. После пения Григорьев упал на колени и просил кружок «усвоить» его себе, так как здесь он видит правду, которую искал и не находил в других местах, и потому был бы счастлив, если бы ему позволили здесь «бросить якорь». — При этом присутствовавший Михаил Петрович Погодин так аттестовал своего давнего воспитанника: «Господин Григорьев — золотой сотрудник, борзописец, много хорошего везде скажет он, и с чувством, но не знает, ни где ему в....., ни где молитву прочесть. Первое исполнит он всегда в переднем углу, а второе — под лестницею» [81].

Бросив якорь среди «пьяного, но честного кружка», Григорьев решил дать генеральное сражение легиону тех бесов, которые его бороли. *Борьба, борьба* — твердит Григорьев во всех своих стихах, употребляя слово как символическое, придавая ему множество смыслов; в этой *борьбе* и надо искать ключа ко всем суждениям и построениям Григорьева — мыслителя, который никогда не был дилетантствующим критиканом; то есть не «бичевал» никогда «темных царств», а *боролся* с ними; он понимал, что смысл слова «темное царство» — глубок, а не поверхностен (смысл не бытовой, не гражданский только). «Темное царство» широко раскинулось в собственной душе Григорьева; борьба с темной силой была для него, как для всякого художника (не дилетанта), — борьбою с самим собой.

Вот откуда ведет свое начало теория о двух стихиях нашей жизни: *хищной*, варяжской, и *смирной*, славянской. Отсюда же признание, что «Пушкин — наше все», и более всего — через «смирного» Белкина. Белкин есть «первое выражение критической стороны нашей души, очнувшейся от сна, в котором грезились

ей различные миры», «первая проба самостоятельной жизни».

Отсюда же — война с Байроном и Лермонтовым: «байронизм» истощился в Лермонтове, ибо дальнейшее отношение к нему самого Лермонтова было бы непременно *комическое* (Печорин уже «одной ногой в области комического»). «В Байроне очевидна... не безнравственность, а отсутствие нравственного идеала, протест против неправды без сознания правды. Байрон — поэт отчаяния и сатанинского смеха потому только, что не имеет нравственного полномочия быть поэтом честного смеха, *комиком*, — ибо комизм есть правое отношение к неправде жизни во имя идеала, на прочных основах покоящегося... Если же идеалы подорваны и между тем душа не в силах помириться с неправдою жизни по своей высшей поэтической природе... то единственным выходом для музы поэта будет беспощадно ироническая казнь, обращающаяся и на самого себя, поколику в его собственную натуру въелась эта неправда... и поколику он сам, как поэт, сознает это искренней и глубже других»[82].

Все в той же *борьбе* надо искать и причину слабости некоторых суждений Григорьева: сюда относится выходка против Достоевского и слишком робкое заступничество за Фета. Чрезмерно, надо полагать, был близок сам Григорьев к разным «двойникам», к «господину Голядкину», и потому не различил за ними будущих Карамазовых. Что же касается Фета...

Есть на свете положения, которые говорят сами за себя. Вот одно из таковых: журнальная свора рвется с цепи, не находя слов для оскорбления поэзии Фета; А.А. Григорьев многословно колесит вокруг Гейне, рассыпая перед кем то бисер своей любви к Фету и стараясь объяснить (кому?) его «болезненные» стихи; а в это время сам автор «болезненных стихов», спокойный и мудрый Афанасий Афанасиевич, офицер кирасирского полка, помышляет лишь об одном: как ему взять лошадь в шенкеля и осадить ее на должном расстоянии перед государем.

Это страшно интересно, внутренне значительно, как пример действия воли на расстоянии; «демон-искуситель», с детства порабо-

щавший душу мечтательного Аполлона, и тут как бы заставляет его «истекать словами» бледными и малозначительными: «не мечи жемчуга перед свиньями, не заступайся за то, что в заступничестве не нуждается». Теперь только, когда Фет причислен всеми к нашим великим поэтам[83], очевидна ненужность многословных объяснений Григорьева. Думаю, что положение, в которое он попал, само по себе казнь, гораздо худшая, чем преследование «слева» и «справа» (Дудышкин и Булгарин). Людей не совсем обычных постигают и казни не совсем обычные.

В «борьбе» же — источник стремления Григорьева говорить «научообразное», вводить в литературную критику терминологию естественных наук («допотопные» явления литературы; «растительный мир» народной поэзии). Мыслитель стремится заковать в броню науки, как позже поэт стремился сдерживать свои растекающиеся образы строгой формой сонета. Напрасно!

И наконец, из той же «борьбы» возникла и встала в душе Григорьева рядом с первой несчастной любовью — вторая несчастная

любовь: любовь к родине, к «почве». Так бывает в середине жизни. В народных песнях, в Гоголе, в Островском открылось ему то «безотчетное неодолимое, что тянет каждого человека к земле его»[84]. За резкие слова об этой любви, всеми и всегда гонимой у нас, Григорьеву досталось довольно и в то время и в наше. Бог судья тем людям, которые усмотрели опасный «национализм» (так, что ли?) в наивных стихах («Рашель и правда») или в страстных словах, подслушанных, например, Григоровичем («Шекспир настолько великий гений, что может стать уже по плечо русскому человеку»)[85].

Так как любовь Григорьева была, как все его любви, бескорыстна и страстна, то он и не взял от нее ничего, кроме новой обиды и нового горя.

Так развернулась борьба. Казалось, что генеральное сражение близится к счастливому исходу; голос Григорьева крепнет, здание, им воздвигаемое, растет. Критическая ругань стояла кругом великая, «до пены у рта» (Булгарин, западники)[86]. Может быть, близилась и *власть*? Власть побольше власти Бе-

линского?

Однако, взглядываясь в эту среднюю, «лучшую», москвитяниновскую полосу жизни Григорьева, мы чувствуем какую-то пустоту. Завелась пустота, зовущий голос, который был слышен прежде близко, зазвучал тише. Уж очень много было рассуждений, даже просто «критики».

Сам ли Григорьев почуял это или «подтачивающий червь»[87], который в нем жил, шевельнулся, — только в самую напряженную минуту[88] Григорьев все оборвал и бежал «от дружб святых и сходок безобразных», чтобы погрузиться в новые сны[89].

За границей Григорьев сразу повел себя по-русски: «истерически хохотал над пошлостью и мизерней Берлина и немцев вообще, над их аффектированной наивностью и наивной аффектациею, честной глупостью и глупой честностью, плакал на пражском мосту, в виду пражского кремля, бранил Вену и австрийцев, подвергая себя опасности быть слышимым их шпионами, и наконец окончательно одурел в Венеции».

Здесь «смягчился только фанатизм веры в

народное, но сама вера не сломилась»[90]. Григорьев больше думал, чем писал. Со всею неумолимостью встала перед ним безнадежность в личной жизни и безнадежность любви к «проклятой и вместе милой родине». О том и о другом лучше всего скажут отрывки из собственных писем Григорьева[91].

К Е.С. Протопоповой из Венеции — от 1 сентября 1857 года:

«Что ждет меня (в России)? Все то же — тоска, добывание насущного хлеба, пьянство людей, к которым я горячо привязан, безнадежная, хотя и чистая борьба с хамством в литературе и жизни, хамская полемика и Ваша дружба, то есть право терзать Вас анализом, пугать донкихотством и удивлять цинизмом и безобразием».

К ней же, из Флоренции, 24 ноября:

«Здесь я все изучаю искусство, — да что проку-то? В себя-то, в будущую деятельность-то, во всякое почти значение личной жизни утратил я веру всякую. Все во мне как-то расподлым образом переломано... Нет! глубокие страсти для души хуже всякой чумы, — ничего после них не остается, кроме горечи

их собственного осадка, кроме вечного яда воспоминаний.

Женским душам, должно быть, легче это достается. Ведь любила же она меня, то есть знала, что только я ее всю понимаю, что только я ей всей молюсь...

Каких подлостей не позволял я себе в отношении к женщинам, как будто вымещал им всем за проклятую пуританскую или кальвинистскую чистоту одной...»

К М.П. Погодину, из Флоренции, 8 ноября:

«Читали ли вы в „Норде“ один фельетончик из Петербурга, *срамный* фельетончик, где мы хотим показать, что и мы, дескать, европейцы и у нас есть блудницы, скандальные истории, *demi-monde*...[92] Это ужасно. Не знаю, произвел ли он в вас то же чувство негодования... Ведь это голос из России, это — *les premiers*[93] нашей свободы слова... Бедный, обманутый, самолюбием ли, безумным ли увлечением, Герцен. Неужели один подобный фельетон не наведет его на мысль... что уж лучше старообрядчество, чем подобная пакость моральной распущенности!

...Во всех подобных случаях для меня со

всею неумолимостью поставляется вопрос: что противнее душе моей, ее правде: подобный ли фельетончик или православие блаженной памяти „Маяка“? А *все, все* и в душе и обстоятельствах этих нудит дать себе наконец последний, удовлетворяющий и порешающий ответ...»

К Е.С. Протопоповой, 3 января 1858 года:

«Все так неумолимо-окончательно порешил ось для меня в душевных вопросах, так последовательно обнажилось до желтых и сухих костей скелета — так суровы стали мои верования, так бесповоротны и безнадежны мои ненависти, — что дышать тяжело, как в разреженном и резком воздухе гор».

К М.П. Погодину, 7 марта:

«Принцип народностей неотделим от принципа художественного, и это точно наш символ, только *допотопный*. В этом символе — новость, свежесть жизни, вражда к *теории*, к той самой теории, которая есть результат жизненного истощения в том мире, в который судьба меня бросила. *Теория и жизнь* вот Запад и Восток в настоящую минуту. Запад дошел до мысли, что человечество суще-

ствует само для себя, для своего счастья, стало быть должно *определиться* теоретически, успокоиться в конечной цели, в возможно полном пользовании. Восток внутренне носит в себе живую мысль, что человечество существует в *свидетельство* неистощенных еще и неистощимых чудес Великого Художника, наслаждаться призвано светом и *теньми* Его картин; отсюда и грань. Запад дошел до отвлеченного лица — человечества. Восток верует только в душу *живу* и не признает *развития* этой души... Но я увлекся своим созерцанием и начал с жалоб.

Лиси язвины имут, и птицы гнезда; Сын же человеческий не имать где главы подклони-ти. Так и наши воззрения, или, лучше сказать, наше внутреннее чувство... Никто не знает и знать не хочет, что в нем-то, то есть *Православии* (понимая под сим *равно* Православие отца Парфения и Иннокентия — и исключая из него только Бецкого и Андрюшку Муравьева), заключается истинный демократизм, то есть не *rehabilitation de la chair*[94], а торжество души, *душевного* начала. Никто этого не знает, всякого от православия „пре-

тит“, ибо для всех оно слилось с ужасными вещами, — а мы, его носители и жрецы, — пьяные вакханки, совершающие культ тревожный, лихорадочный новому, неведомому богу. Так вакханками и околеем. Это горестно, но правда... Горестней же всего то, что этого ничего нельзя говорить, ибо, заговоривши, примыкаешь к официальным опекунам и попечителям Православия или подвергаешься нареканию в „брынской вере“.

Увы! *Новое* идет в жизнь, но мы — его жертвы. Жертвы, не имеющие утешения даже в признании. Жертвы Герцена — оценю даже я, православный, а наших жертв никто не признает: слепые стихии, мы даже и заслуги-то не имеем. Вот почему наше дело пропащее[95].

А своекорыстие одних из нас и полная распущенность других (к числу последних принадлежу я сам!). Меня, например, лично — никакие усилия человеческие не могут ни спасти, ни исправить. Для меня нет опытов — я впадаю вечно в стихийные стремления... Ничего так не жажду я, как смерти... Ни из меня, ни из нас вообще — ничего не выйдет и

выйти не может, — да и время теперь не такое. Мы люди такого далекого будущего, которое купится еще долгим, долгим процессом. Околеем мы бесславно, без битвы, — а между тем мы одни видим смутную настоящую цель. Не эти же *первые люди*, исчисляемые кумом *Современником*... Сам глава их, хоть и великий человек, — в сущности, борется за то, что плевка не стоит, за то, во что сам не верит».

К Е.С. Протопоповой, 19 марта:

«Ужасную эпоху переживаем мы вообще. Поневоле принимаешь опиум, когда вопросы жизни становятся перед сознанием во всей их беспощадной последовательности.

Мир и счастье не нам. Чудеса же замолкли, пора к этой мысли привыкнуть... или, если хотите, чудеса совершаются только во внутреннем мире души, все более и более отрывая ее от пристрастия к чему бы то ни было земному, преходящему».

Собственно говоря, от всех этих признаний тридцатилетнего человека, которому «трудно дышать» и для которого «замолкли чудеса», веет уже тленом. Григорьев все еще,

несмотря на всю свою напряженность, «не может изжиться», в нем сидит «тысяча жизненных бесов». Еще, «как вода рыбе, необходимо ему сильно страстное отношение к женщине»; еще мучит его «неистовый темперамент»; он молит Венеру Милосскую в Лувре («чрезвычайно искренне, особенно после пьяной ночи») «послать ему женщину, которая была бы жрицей, а не торговкой сладострастия».

И Венера послала ему женщину.

И что же? — Нет уже веры в себя, «в торжество своей мысли». «Да и чорт ее знает теперь, эту *мысль*. По крайней мере я сам не знаю ее пределов. Знаю себя только отрицательно».

И, что, пожалуй, страшнее всего, уже тянет его что-то холостяцкое: «комфорт в чаю и в табаке (то есть если слушать во всем глубоочтимого... отца Парфения, в самом-то дьявольском наваждении)».

Григорьев, по дурной интеллигентской привычке, все иронизирует, все подсмеивается; а все-таки к отцу Парфению прислушивается. Правду, правду говорит отец Парфений.

В таком-то неустойчивом равновесии вернулся блудный погодинский сын — только не в Москву, а в Петербург, и прямо угодил в белые ночи. Как бывает с людьми, которые долго жили в «иных мирах», наедине с собою, он потерял последнюю «приспособляемость», если и обладал когда-нибудь таковою.

Как раз в это время кое-кто почему-то возважал его, кто-то «готовился выдать патент на обер-критика». Однако «билет» этот Григорьев вскорости «почтительно возвратил».

Теперь, в конце пятидесятых и начале шестидесятых годов, Григорьев, которому уже решительно нечего терять, представляет из себя впервые цельную и весьма внушительную фигуру. Открытое лицо со старорусским пошибом; манера говорить «с жаргоном московского литератора сороковых годов»; голос «здоровенный» — когда говорит, «гибкий и задушевный» — когда поет; вот он потчует чаем заезжего Фета; в красной шелковой рубашке, подыгрывает себе на гитаре, перебирая струны маленькой и нежной, как у женщины, рукой (всегда, должно быть, грязной) [96].

Пьянство идет уже безудержное, так сказать привычное. Пьют, за неимением водки, чистый спирт, одеколон и керосин. В пьяном виде Григорьева одолевает «безудерж». В нем — «своя душевная Макарьевская ярмарка». То из театра выведут (за неуместное подсказыванье роли одному певцу, громовым голосом, на весь зал); то найдет его В.С. Серова валяющимся на ее диване, «уткнувшись в подушку и издающим невозможнейшие звуки со свистом и шипением»; то Боборыкин застанет его спящим на бильярде в клубе.

Приходя в неожиданный восторг, положим, от «Юдифи» Серова, Григорьев начинает орать:

«Ведь он, шельма, прегениальнейшая бес-тия, этот Сашка! чорт его дери! Как это у него запоет Юдифь: „Я оденусь в виссон“, то я готов сапоги ему лизать. Сколько раз я приходил к нему в то время, когда он сочинял своих безутешных жидов, я прямо бац ему в ноги... не могу! больно хорошо! гениальнейшая башка у него, у Сашки!» Или: «Пиши, Сашка, народную оперу, у тебя хватит на это таланта; народное, „свое“ более живучее, чем все ино-

странное. Ведь и греки свое, народное писали, и чем больше в их искусстве своего, греческого, тем оно дороже. А что у нашего народа красоты нет, это пустяки! Это зависит от художника. Ну-ка, с легкой руки валяй, Сашка!»

А потом опять нападет «путаница душевная», чувство полной собственной «ненужности», *хандра*.

Пропивая все, Григорьев садился в долгое отделение, в так называемую «тарасовскую кутузку»; туда брал он с собой гитару и журнальную работу; утихомиривался и довольно аккуратно писал; а как случалось это неоднократно, в тарасовском доме Григорьева даже знали и уважали.

Впрочем, журнальная работа уже шла туго. В один прекрасный день Григорьев, как это и прежде случалось с ним, сбежал из Петербурга. Причиной тому была будто бы «ссора» с Достоевским и желание поправить денежные дела службою в Оренбурге. Негласной-то причиной был все тот же «подтачивающий червь».

С той поры Григорьев еще не однажды пробовал начинать сызнова и жизнь и рабо-

ту; но, в сущности, сбежав в Оренбург, он «закатился». Возврата к жизни ему уже не могло быть.

6

Когда говорят, что пьют «с горя» или для того, чтобы «заглушить совесть» и «найти забвенье», — это правдиво, но не совсем. Когда говорят, что «вымещают на женщинах чистоту одной», это тоже не совсем правдиво. Можно все это рассказывать приятелям, а особенно приятельницам, в письмах; но наступает рано или поздно час, когда ничто уже не обманывает и всякое исповедальное кокетство перестает быть нужным.

Такой час и наступил теперь для Григорьева: человек он был прежде всего правдивый. Жизнь положительно выпирала его из себя. Попробовал было служить и даже читать публичные лекции, но в конце концов «до того опустился, что, если у него не было на что выпить, спокойно являлся в чей-нибудь знакомый дом, без церемонии требовал водки и напивался до положения риз... ходил в старом сюртуке, грязный, оборванный, с длинными нечесаными волосами, и имел самый непри-

влекательный вид»[97].

В письмах 1861 года из Оренбурга к Н.Н. Страхову, с которым незадолго до того познакомился Григорьев, в последний раз слышим мы страстные и сильные жалобы на жизнь [98].

«Пока не пройдут Добролюбовы[99], честному и уважающему свою мысль писателю нельзя обязательно литераторствовать, потому что негде, потому что повсюду гонят истину, а обличать тушинцев[100] совершенно бесполезно. Лично им это как к стене горох, а публика тоже вся на их стороне.

Гласность, свобода — все это, в сущности, для меня слова, слова, бьющие только слух, слова вздорные, бессодержательные. Гласность „Искры“, свобода „Русского вестника“ или теоретиков[101] — неужели в серьезные минуты самоуглубления можно верить в эти штуки?

Самая простая вещь, — что я решительно один, без всякого знамени. Славянофильство также не признало и не признает меня своим — да я и не хотел никогда этого признания... Островский, с которым „все общее“, „по-

дал руку тушинцам“. Погодин — падок на популярность...

Подумай-ка, много ли людей, *серьезно* ищущих правды?

Есть вопрос и глубже и обширнее по своему значению всех наших вопросов — и вопроса (каков цинизм?) о крепостном состоянии и вопроса (о, ужас!) о политической свободе. Это вопрос о нашей умственной и нравственной *самостоятельности*.

Не говори мне, что я жду невозможного, такого, чего время не дает и не даст; жизнь есть глубокая ирония во всем; во времена торжества рассудка она вдруг показывает обратную сторону медали и посылает Калиостро; в век паровых машин — вертит столы и приподнимает завесу какого-то таинственного, иронического мира духов, странных, причудливых, насмешливых, даже похабных.

О себе: „во мне есть неумолимые заложения аскетизма и пиетизма, ничем земным не удовлетворяющиеся“. Или: я — старая „никуда не годная кобыла“.

Увы! Как какой-то страшный призрак, мысль о суете суетствий — мысль безотрад-

нейшей книги Экклезиаста — возникает все явственней и резче и неумолимей перед душою...»

Нуждаются ли эти отрывки в толковании? — Думаю, что они говорят сами за себя; не говорят, а вопиют; именно теперь — время услышать их, понять, что это — предсмертный крик все той же *борьбы*. Борются не на жизнь, а на смерть интеллигентская скудость и темнота с блесками какого-то высшего, не могущего родиться просветления; обратите внимание на эту скудость воображения:

Калиостро и столоверчение — примеры из «таинственного мира духов»! Как будто не было других примеров рядом, под рукой! Это то же, что «Великий Художник» в письме из-за границы к Погодину, приведенном выше. Григорьев готов произнести имя, он все время — на границе каких-то прозрений; и не может; *темнота* мешает, ложное «просвещение» и детище его — проклятый бесенок *оторопи* — не дают понять простого.

А рядом — какая глубина мысли! Еще немного — и настанет тишина, невозмутимость познания; ожесточение оторопи сме-

нится душевным миром. И близость с самой яркой современностью, с «Опавшими листьями» Розанова. Ведь эти отрывки из писем — те же «опавшие листья».

Вот уже пятьдесят лет, как Григорьев не сотрудничает ни в каких журналах, ни в «прогрессивных», ни в «ретроградных», — по той простой причине, что он умер. Розанов не умер, и ему не могут простить того, что он сотрудничает в каком-то «Новом времени». Надо, чтобы человек умер, чтобы прошло после этого пятьдесят лет. Тогда только «Опавшие листья» увидят свет Божий. Так всегда. А пока — читайте хоть эти листья, полвека тому назад опавшие, пусть хоть в них прочтете о том же, о чем вам и сейчас говорят живые. Живых не слышите, может быть, хоть мертвого послушаете. — Во всем этом есть, должно быть, своя мудрость, своя необходимость.

После Оренбурга, уже совершенно больной душевно и телесно, Григорьев промаячил еще два года в Петербурге. Он еще раз попробовал закинуть собственный якорь [102], но барка его сорвалась с якоря; ее понесло течением. Григорьев уже вовсе не владел силами, кото-

рые в нем жили; они правили им, не он ими. Он считал себя бесповоротно погибшим. Страхов жалуется, что «хлопоты о нем больше не помогают». Действительно, он *погиб*.

В последний раз освободила его из долгового отделения некая, не вполне бескорыстная, генеральша Бибикова[103]. Он будто бы бросился перед нею на колени на набережной Фонтанки. Освобождение, по-видимому, только ускорило гибель. В последние месяцы с Григорьевым происходило что-то «странное» и для друзей «непонятное». «Geh' undbete»[104], - кричал он приятелю, тыча пальцем в пустую стену. Должно быть, он хотел спрятаться: просто почувствовал смерть и ушел с глаз долой, умирать, как уходят собаки.

На похоронах, по словам свидетеля, «курьезных»[105], присутствовал какой-то жалкий журналист — всеобщее посмешище: Лев Камбек. Тот самый, имя которого упоминается в «Бесах» Достоевского[106]. Освистанный либералами за то, что осмелился сказать, что «сапоги ниже Пушкина», Степан Трофимович Верховенский «все лепетал под стук вагона»:

*Век и Век, и Лев Камбек,
Лев Камбек, и Век и Век...
и чорт знает что еще такое...*

После похорон приятели напились.

7

Вот те скудные воспоминания и письма, рассказы и анекдоты, которые я собрал, стараюсь как мог меньше прибавлять от себя; ибо я хотел рассказать правдиво собственно о судьбе этого человека, о внутреннем пути Аполлона Григорьева.

Никакой «иконы», ни настоящей, русской, ни поддельной, «интеллигентской», не выходит. Для того чтобы выписалась икона, нужна легенда. А для того чтобы явилась легенда, нужна власть.

Григорьева называли иногда (метко и неметко) Гамлетом. Не быть принцем московскому мещанину; но были все-таки в Григорьеве гамлетовские черты: он ничего не предал, ничему не изменил; он никого и ничего не увлек за собою, погибая; он отравил только собственную жизнь: «жизнь свою, жизнь свою, жизнь свою».

Григорьев много любил — живую, рус-

скою, «растительной» любовью. Страстно любил женщину, с которой ему не суждено было жить. Любил свою родину, и за резкие слова об этой любви (а есть любовь, о которой можно говорить только режущими, ядовитыми словами) много потерпел от «теоретиков», или «тушинцев»: от людей с побуждениями «интернациональными», «идейными» — мертвыми. Он любил страстно и самую жизнь, ту «насмешливую», которая была с ним без меры сурова, но и милостива, ибо награждала его не одною «хандрой», но и «восторгами».

Григорьев был грешен и страстен. В припадках умоисступления простирался он на колени; простирался — увы! — всегда, в некотором роде, «под лестницею», по меткому слову его воспитателя; то перед пьяной компанией, то перед луврской Венерой, а то и перед генеральшей на Фонтанке.

Но ведь этот неряха и пьяница, безобразник и гитарист никогда, собственно, и не хотел быть «светлою личностью», не желал казаться «беленьким» и «паинькой». Он не «ставил себе идеалов», к которым полагается

«стремиться». Этой человеческой гордыни в нем не было. Оттого и был он, невзирая на все свое буйство, тише воды, ниже травы и в руке Божией. За то же, что был черненьким и порочным, он был лишен не одних только либеральных подачек, а кое-чего, что поважнее.

Он был лишен *власти*.

Какова же была та власть, которой мог обладать, но не обладал Аполлон Григорьев? — Власть «критика»? — Полномочие, данное кучкой людей? — Право надменно судить великих русских художников с точки зрения эстетических канонов немецких профессоров или с точки зрения «прогрессивной политики и общественности»? Нет.

Человек, который, через любовь свою, слышал, хотя и смутно, *далекий зов*; который был *действительно* одолеваем бесами; который говорил о каких-то чудесах, хотя бы и «замолкших»; тоска и восторги которого были связаны *не с одною* его маленькой, пьяной, человеческой душой, — этот человек мог бы обладать иной властью.

Он мог бы слышать «гад морских подводный ход и дольней лозы прозябанье». Его го-

лос был бы подобен шуму «грозных сосен Сарова». Он побеждал бы единым манием «косяного перста».

Но разве обладали такою властью и более могучие, чем он: Достоевский и Толстой? — Нет, не обладали. Григорьев — с ними. Он — единственный мост, перекинутый к нам от Грибоедова и Пушкина: шаткий, висящий над страшной пропастью интеллигентского безвременья, но единственный мост.

8

Чем сильнее лирический поэт, тем полнее судьба его отражается в стихах. Стихи Григорьева отражают судьбу его с такою полнотой, что все главные полосы его жизни отпечатались в них ярко и смело. Даже большинство переводов Григорьева созвучно с его душою, несмотря на то, что он часто работал по заказу: еще один признак истинного художника.

Детство и юность человека являют нам тот Божественный план, по которому он создан; показывают, как был человек «задуман». Судьба Григорьева повернулась не так, как могла бы повернуться, — это бывает часто; но о том, что задуман был Григорьев *высоко*, сви-

детельствует и жизнь, не очень обычная, а еще более, пожалуй, чем жизнь, — стихи.

В девятнадцать и двадцать лет Григорьев уже писал те стихи, за которые поэзию его можно прежде всего полюбить. Фет и Полонский свидетельствуют, что сам он приходил от них в отчаяние.

«Писал Аполлон и лирические стихотворения, выражавшие отчаяние юноши по случаю отсутствия в нем поэтического таланта. „Я не поэт, о Боже мой!“ — восклицал он»:

*Зачем же злобно так смеялись,
Так ядовито надсмехались
Судьба и люди надо мной?[107]*

Полонский впоследствии обозвал стихи Григорьева «смесью метафизики и мистицизма»[108]. Слова эти, конечно, принадлежат не высокому лирику, а почтенному Якову Петровичу, который подпортил интересные воспоминания свои глуповатым либерализмом. В действительности юношеские стихи Григорьева наиболее роднят его с Фетом, а через Фета — с Пушкиным.

Вот два ряда стихотворений той поры: пер-

вый ряд: «Комета» («Когда среди сонма звезд...»), «Е.С.Р.» («Да, я знаю, что с тобою...»), «К Лавинии» («Для себя мы не просим покоя...»), «Женщина» («Вся сетью лжи...»), «Над тобою мне тайная сила дана...», «Обаяние» («Безумного счастья страданья...»), «Волшебный круг» («Тебя таинственная сила...»), «Доброй ночи», «Еще доброй ночи», «Мой друг, в тебе пойму я много...». Второй ряд: «Тайнаски» («Скучаю я...»), «Прости» («Прости, покорен воле рока...»), «О, сжался надо мной...», «Две судьбы» («Лежала общая на них...»), «Нет, никогда печальной тайны...».

В первом ряду есть определенное утверждение связи с возлюбленной в вечности (увы! — в последний раз); ощущение крайней натянутости мировых струн вследствие близости хаоса; переливание по жилам тех демонических сил, которые стерегут поэта и скоро на него кинутся. — Во втором ряду — убыль «стихийности», признаки близящегося «атеизма», звуки надтреснутой человеческой скрипки.

Душевный строй истинного поэта выражается во всем, вплоть до знаков препинания.

Мы не можем говорить вполне утвердительно, ибо не сверялись с рукописями, но смеем думать, что *четыре точки* в многоточии, упорно повторяющиеся в юношеских стихах и сменяющиеся позже *тремя точками*, — дело не одной типографской случайности. Не наше дело — раскрывать «профессиональные тайны» художников, это завело бы нас далеко; потому мы ограничиваемся только тем, что отметим эти *четыре точки*, так же как досадное обилие запятых; последнее гораздо менее интересно и свидетельствует разве только о душевной *оторопи*, от которой не было спасенья поэту.

Вторая, «петербургская» пора жизни была самую плодovитой. Григорьев говорит[109], что начал писать «напряженнейшие стихи» и «городил в стихах и повестях ерундищу непроходимую, но зато свою, не кружка». Плетнев утверждал, что петербургские стихи Григорьева «читать страшно по атеизму». Действительно, за звучащими все чаще минорными (гражданскими) нотами чувствуется борьба неравная: борьба человеческих сил с теми силами, которых человеку одному не

одолеть. Тут-то (через пять-десять лет после смерти Пушкина!) в стихи начинают втираться выражения: «до пошлости смешной жребий», «он сочувствовал волнующим нас вопросам», «пара ярких глаз», «знойная физиономия» — и многое другое. Еще сохранились детские четыре точки, но стихи стали уже многословнее и небрежней. Нежный инструмент — душа поэта — страдает нестерпимо: струны его рвет и терзает «интеллигентный гитарист». Много голосов слышится в стихах Григорьева этой поры: то молитвенный (доселе не оцененные «Гимны»[110], отмеченное язвительной критикой «зане»); то цыганский (вечные «вполне», «сполна», «порой»); то «гражданский» («Город», «Героям нашего времени», «Нет, не тебе идти за мной»). В «Гимнах» и других стихах критики, улавливая словечки *зане*, *больной* и т. п., прозевали слова о великой радости; зато «гражданские» стихи, несмотря на то, что в них есть действительно прекрасные строфы, дали всем критикам повод для похвал (за либерализм).

Самые большие (по размеру) памятники петербургского периода — драма «Два эгоиз-

ма» и пять поэм («Олимпий Радин», «Видения», «Встреча», «Отпетая» и «Предсмертная исповедь»). В драме, полной цыганства, масок, вина, карт, отравлений и «расставаний в безмолвном и гордом страдании», Григорьев возвышается временами до лермонтовской прозорливости (именно лермонтовское было в нем тогда особенно сильно). Зато поэмы свидетельствуют более о том, как сам себя умалял поэт, путаясь в убогой психологии «несчастной любви» и не находя для этой любви истинных и достойных ее истолкований. Оттого так мелка ирония и так бедно действие этих поэм: «благородный атеист» (и фамилия-то у него «Моровой»!), не признающий «законов света» (о «свете» довольно по-замоскворецки: «И кончик ножки из-под платья из общих дамских ног изъятье» (!?), страдальчески и вдохновенно проводит время с любимой женщиной в... разговорах:

*Они идут и тихо говорят,
О чем?.. Бог весть....*

(«Видения»)

....Идут

*Они давно уж вместе двое
И разговор живой ведут.*

(«Встреча»)

В москвитяниновском периоде жизни Григорьев предался критике, отчего стихов стало меньше. Если не считать «Искусство и правду» (все-таки не такую безнадежную прозу, как думать принято), Григорьев, однако, оставил такое прекрасное стихотворение, как «Вечер душен, ветер воет» («Борьба») и такие единственные в своем роде перлы русской лирики, как «О, говори хоть ты со мной, подруга семиструнная...» и «Две гитары» (там же). Все эти три стихотворения приближаются уже каким-то образом к народному творчеству: непрерывной мелодией, отсутствием прежних досадных («психологических») спотыканий и перебоев.

Европа сообщила григорьевской музе сравнительную четкость, мало ей свойственную. Надыхавшись насыщенным древностью воздухом, Григорьев понял острее свое; он сознал себя как «последнего романтика», и едкая горечь этого сознания придала стихам его остроту и четкость, что сказалось даже в фор-

ме: в стихотворении «Глубокий мрак» (из «Импровизаций странствующего романтика») форма и содержание — почти одно целое; поэма «Venezia labella»[111] написана «сонетами» (хотя в седьмом и двенадцатом — по 15 строк!!), потому что эти «формы держат душу в приличной узде».

Владения последнего романтика — «лишь в краях мечты». Он окружен «глубоким мраком», откуда возникает порою чей-то «девственный, необычайный, дышащий страстью лик» и вырывается «страшный вопль знакомой скрипки». Душа уже проникнута безочарованием: «устала таинственному верить»; «пора привыкать блуждать по морю senza amare»[112] (о, страшная русская игра! Кто шепнул ему, что можно в самом деле senza amare andare sul mare[113], - и не погибнуть?).

Как это произошло? — в нем «билась какая-то неправильная жила». Он впустил к себе в душу какие-то чужие «слепо-страстные, иль страстно-легкомысленные души». И вот —

...жестоко

Наказан я за вызов темных сил...

*Проклятый коршун памяти глу-
боко
Мне в сердце когти острые вон-
зил,
И клювом жадным вся душа из-
рыта
Nel mezzo del cammin di mia vita!
[114]*

Напрасное обольщение! — Гибель была ближе, чем думал поэт: эта «середина жизненной дороги» была в действительности началом ее конца. Во всей непреложности встала старинная угроза: уже не воля Погодина, не воля Фета, а то первоначальное: *светлый сильф с душой из крепкой стали*, которого «так любить другому, кто б он ни был, невозможно».

В последний раз кинулись на Григорьева финские белые ночи, «сырые ночи Полюстрова». Последняя поэма, также лишенная действия, как первые, — уже какой-то раздирающий крик, «кусочек живого мяса, вырванного с кровью»[115]. Совесть и «адская печаль» терзают: «Если б я кого убил, меня бы так не грызла совесть». Забвение — только в вине,

которое вначале — «древний дар Лиэя», а под конец — проще:

*...Знобко... Сердца боли
Как будто стихли... Водки, что
ли?*

Последние стихи обращены к «далекому призраку». Теперь это лик «карающий и гневно-скорбный». Поздно!

Последнее слово в стихах — бедная, бедная метафора: «обитель идеала»; такая же бедная, как слова о «Великом Художнике», о Калиостро и столоверчении; как тот интеллигент, который сидел в Григорьеве и так и не был побежден до конца Григорьевым-поэтом; как вечные заглядыванья в душевный хаос, в «человеческое», без догадки взглянуть на небо.

Я приложил бы к описанию этой жизни картинку: сумерки; крайняя деревенская изба одним подгнившим углом уходит в землю; на смятом жнивье — худая лошадь, хвост треплется по ветру; высоко из прясла торчит конец жерди; и все это величаво и торжественно до слез: это — наше, русское.

Январь 1915

Рецензии

«Героини» Овидия

Перевод с латинского Д. Шестакова. Казань, 1902.

У нас еще нет хорошего перевода Овидия. Клевановский перевод 80-х годов очень часто неточен, совсем не художественен, написан тяжелой, устаревшей прозой. Тем более приятно приветствовать эту книгу — настоящий литературный перевод юношеских песен Овидия. В чеканных стихах чувствуется гибкость, сила и простота; слышно, что переводчик сам — поэт. Тем более досадны редкие, но грубоватые русизмы, например: *monilia*[121] — «монисты». Совершенно непозволительно понимать под выражением *<non> sapienter amare*[122] — «безумную любовь»; здесь у Овидия слышен голос одной из немногих доказавшихся до него волн золотой гомеровской поры. При современных ученых нападках и «разоблачениях» Овидия это место требует

особенно точной передачи, и легкомыслие непростительно для переводчика со вкусом, мастерски владеющего стихом. Во всяком случае, ждем продолжения. «Метаморфоз» не одолел Фет, а между тем Овидий принадлежит к тому несомненному и «святому» (Пушкин), что должно светить нам «зарей во всю ночь».

1903

«Близость второго пришествия Спасителя»

Вып. I. СПб., 1903

Очень современная, но очень несвоевременная брошюрка. Автор — отставной полковник Бейнинген, как значится на последней странице обложки, — пользуясь немецкими сочинениями, утверждающими, что мы живем в последнее время, распространяется о том, что такое пророчество; потом предлагает таблицу исторических событий со ссылками на тексты Библии и страницы немецкой энциклопедии Брокгауза (?) и, наконец, предлагает «пророческую азбуку» и «правила для

чтения пророчеств». Из оглавления следующих выпусков явствует, что они будут посвящены объяснению пророчеств книги Даниила, Откровения Иоанна и 13-й главы Марка. О том, в какой мере произвольны и странны толкования автора, можно судить хотя бы по тому месту его «пророческой азбуки», где говорится, что апокалипсический термин «время» означает 360 лет. При этом ссылка на Откровение (X, 6), где сказано: «Ангел... клялся... что времени больше не будет». Чего же, спрашивается, не будет? 360-ти лет? Далее «солнце» объясняется — как «все моральное», а «тьма» — как «потеря моральных начал». В «правилах для объяснения пророчеств» — длинные ряды вычислений.

Впрочем, нас не столь интересуют частности, перед которыми на каждом шагу приходится ставить вопросительный знак. Автора выдает стиль — неожиданно *положительный* для его темы. Здесь мы имеем дело с каким-то новым, на первый взгляд, сортом *позитивизма*. Спокойно и веско предлагая неверующим «сличить тексты», отставной полковник действительно просто, совершенно *математи-*

чески доказал, что все предсказанное сбылось, как по-писанному, а значит и все остальное тоже сбудется своевременно — и именно в указанные им сроки. Не слишком ли уж это просто?

Да и новизна этих открытий сомнительна. Еще в средние века подобные схоластики-позитивисты предсказывали *точные* сроки падения Рима и папства. Однако их ожидания не оправдывались.

Неужели же арифметика откроет нам тот день и час, когда придет Сын человеческий?

1903

Андрей Белый. Симфония (2-я, Драматическая)

Книгоиздательство «Скорпион», Москва,
1902

Все это снилось мне когда-то. Лучше: грезилося мне на неверной вспыхивающей черте, которая делит краткий сон отдохновений и вечный сон жизни. Просыпаясь внезапно, после трудов и сует, я подходил к окну и видел далеко, в резких тенях, точно незнакомые контуры зданий. А наверху шевелилась занавеска, готовая упасть, скрывая от меня сумерки богопознания! Это ли снилось мне, прошедшему из усталости, отходящему в усталость, робкому прохожему? И, как свеча, колеблемая ветром на окне, я смотрел вперед — в ночное затишье — и назад — в дневное убежище труда.

«Приближается утро, но еще ночь» (Исайя). Ее музыка смутна. Звонят мигающие звезды, ходят зори, сыплется жемчуг; близится *воплощение*. Встала и шепчет над ухом — милая, ласковая, ты ли?

«Что-то в слово просится, что-то недосказано, что-то совершается, но — ни здесь, ни там» (Вл. Соловьев). Я обернулся. Никого.

Но «имеющий невесту есть жених» (Иоанн). Он прежде других узнает голос подруги. Стремящийся в горы слышит голос за перевалом. Ты не уснешь в «золотисто-пурпурную» ночь. Утром — тихо скажешь у того же окна: здравствуй, розовая Подруга, сказка заря. Кто рассказал ее тебе? «Что этой ночью с тобой совершилось? Ангел надежд говорил ли с тобой?» (Вл. Соловьев).

Я говорю, что это не книга. Пускай гадают сердцеведец, торопится запоздалый путник и молится монах. «Уж этот сон мне снился».

1903

А.Е. Зарин. Спирит

Роман в 6-ти главах. СПб., 1902

Сначала — довольно трогательно: у присяжного поверенного умерла жена — Елена. Потом убежала вторая жена и умерла дочь — Ната. Тогда он стал спиритом. Тогда же все, что было трогательного, куда-то исчезло. Присяжный поверенный открыл, что он — «пишущий спирит», бросил дела, умилился и, отыскав старую няню Наты, начал вести разговоры с покойницами в таком роде:

«Я встретил Авдотью, взял ее к себе. Скажи об этом Нате».

А жена отвечала:

«Мы знаем. Ната послала ее тебе. Живи с ней».

Однажды он даже сообщил Авдотье, что «у них там все есть», даже «сады с цветами и фруктами».

«Известно, рай, — сказала умиленная Авдотья. — Действительно, должно быть, прекрасное место! Пожалуй, там еще лучше, чем у нас: у нас, например, суп, жаркое и пирож-

ное. А там — сначала пирожное, потом суп».

Присоединяюсь к умилению Авдотьи.

Роман Зарина полезно держать в киосках на станциях железных дорог.

1903

Е.И. «Просветы» и Настроения. Иван Абрамов. В культурном скиту

1. Е.И. «Просветы» и Настроения.

- 1) *Предчувствие «Северного сияния»;*
- 2) *Благая часть (Крестовоздвиженское трудовое братство);*
- 3) *Душа поэта-философа (о В. С. Соловьеве).*

2. Иван Абрамов. В культурном скиту (среди неплюевцев)

СПб., 1903

Первая книжка писана дамской рукой. Суть ее — непроходимая, так сказать, дремучая добродетель. Казалось бы, легко прочесть маленькую, изящно изданную книжку, испещренную посвящениями, подразделениями и эпиграфами из св. писания и Вл. Соловьева. Не тут-то было. Первая часть посвяще-

на предчувствиям. Прием очень прост: надо открывать по очереди и наугад: 1) Бурже; 2) стихи В. Л. Соловьева; 3) обращение студента к товарищам; 4) толстый журнал; 5) сочинения Салтыкова и 6) «Три речи» Соловьева о Достоевском, — и везде одинаково найдутся — m-me Е. И. разгадывает душу Вл. Соловьева.

Прием опять простой: надо процитировать все его стихи без всякой системы. Наконец, вторая и самая большая часть (под названием «Благая») посвящена описанию поездки m-me Е. И. в Крестовоздвиженское трудовое братство известного Н. Н. Неплюева. Тут, конечно, много полезных сведений. Но не все, что полезно, приятно — здесь этот принцип дает о себе знать с особой силой. Добродетель торжествует до такой степени, что невольно закрадываются в душу злодейские замыслы; если бы пришел Николай Ставрогин (из «Бесов» Достоевского), то, наверное, еще однажды укусил бы за ухо одного из «генералов добродетели». И при чем тут Вл. Соловьев? Такой скуке не воспротивился бы разве камергер Деларю, но ведь он не сопротивлялся даже, ко-

гда ему «истыкали все телеса». Итак, книжка m-me E. И., глубокопочтенная и исполненная восхищений, кажется мне очень скучной и совсем ненужной. Тоже, должно быть, очень скучно и в Неплюевском братстве. Впрочем, так показалось не мне одному, а также и г-ну Абрамову (автору книжки «В культурном скиту»), который пять лет учился в Неплюевской школе. Он говорит о «нравственном удушье» и о деспотизме самого Н. Н. Неплюева. Книжка г-на Абрамова сильно отзывает «Русским богатством» (где она и печаталась первоначально, как явствует из предисловия), однако она, кажется, вернее «попадает в точку», чем все излияния m-me E. И.

Даже либеральные воззвания к «самодеятельности» и «самокритике» и наивные упреки г. Неплюеву в том, что у него на столе лежит генеалогия его древнего рода, — гораздо живее, чем консервативно-дамские восторги «Просветов и настроений».

К.Д. Бальмонт. Будем как солнце. Только любовь

К.Д. Бальмонт. Будем как солнце.
Книга символов. Книгоиздательство
«Скорпион»

К.Д. Бальмонт. Только любовь
Семицветник. Книгоиздательство «Гриф»

Эпиграфами к этим книгам служат слова Анаксагора: «Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце», и Достоевского: «Я всему молюсь». То и другое — лозунги поэта. И когда истинному поэту — поэту прежде всего, без всякой чужой «окраски», но в пестрых и радужных одеждах искусства, — предъявляют посторонние «запросы», — чувствуешь себя неловко и неопрятно. Что ответить? Сам поэт отвечает за себя:

*Мы унижаемся и спорим
С своею собственной душой.
Я на год надышался морем,
И на год я для всех чужой.*

Своих я бросил в чуждых странах,

*Ушел туда, где шум волны,
Тонул в серебряных туманах,
И видел царственные сны.*

*Поняв подвижность легкой пены,
Я создаю дрожащий стих,
И так люблю свои измены,
Как неизменность всех своих.*

Может быть, это не всем подходит, но надо помнить, что «нет Бальмонта кроме Бальмонта».

Мы говорим на разных языках, *Я* — свет весны, а ты — усталый холод, *Я* — золотоцвет, который вечно молод, А ты — песок на мертвых берегах.

В этих строках можно угадать сущность поэзии Бальмонта. Если мы попытаемся определить ее *точно*, то потеряемся в определениях, исключаящих друг друга. Следя стих за стихом, решительно не знаешь: есть ли область, в которую нет сил проникнуть поэту. Поэтому можно, не нарушая цельности, на любой странице цитировать Бальмонта: он весь — многострунная лира. Обратить мир в песню таких изысканно-нежных и вместе —

пестрых тонов, как у Бальмонта, — значит по-любить явления, помимо их идей. В своих книгам Бальмонт замкнут в себе. И в них — ключ к сердцу его поэзии — *сердцу прежде всего*, как источнику любви:

*Не кляните, мудрые. Что вам до
меня?*

*Я ведь только облачко, полное ог-
ня.*

*Я ведь только облачко. Видите:
плыву.*

*И зову мечтателей... Вас я не зо-
ву!*

* * *

*Все равно мне, человек плох или
хорош,*

*Все равно мне, говорит правду или
ложь.*

*Если в небе свет погас, значит —
поздний час,*

*Значит — в первый мы с тобой и в
последний раз.*

*Если в небе света нет, значит —
умер свет,*

*Значит — ночь бежит, бежит,
заметая след.*

Очень характерно, что Бальмонт может показаться на первый взгляд холодным. Часто это служит признаком не общепринятого, *теповатого* отношения к окружающему. «Уравновешенные» люди делят любовь и вдохновение. Большого доказательства единого происхождения этих двух рычагов жизни, чем в стихах Бальмонта, — трудно найти. Вдохновение дано немногим, и, когда оно истинно, оно — «только любовь» и тем себя оправдывает и, становясь реальным, само реализует все, «о чем мечтать не смеет наша мудрость»:

*Будем солнцем, будем тьмой, бу-
рей и судьбой,
Будем счастливы с тобой в бездне
голубой.*

Но только тот, кто глубоко знает меру *этой* мудрости, может просто и без отчаянья видеть другую мудрость:

*Если ж в сердце свет погас, зна-
чит — поздний час.
Значит — в первый мы с тобой и в
последний раз.*

*Мы должны бежать от боли.
Мы должны любить ее.
В этом правда высшей Воли,
В этом счастье мое.*

Так свыше разрешены для поэта узы певучей дерзости, но ему оставлена чистота кристаллов. Все в его песне предрешено заранее: ни одна капля в бегущем водопаде не смешается с другой — стих, бегущий за стихом, на миг прильнет к другому:

*Над болотом позабытым брошен
мост,
За болотом позабытым брызги
звезд.*

И снова отбегает: «Там, за тенью, цепенея, спит лазурь»... Падают в общее русло капли-звуки — смелые, легкие...

Нельзя не упрекнуть Бальмонта за обложку сборника «Будем как солнце». Она идет вразрез с содержанием, не дает и намек на сущность книги: она — не творческая. Изящней другого — лилии, но, к несчастью, художник Фидус обставил их симметрично-непо-

движными штамбовыми розами. Обнаженная фигура — очевидно, замысел Фидуса, а не Бальмонта, который поет гимны солнцу, а не грубому символу его растительных сил. Обложка книги «Только Любовь» гораздо лучше, но и она не вступает в мелодию сборника, замысел которого еще нежней и прозрачней, чем «Будем как солнце». Впрочем, содержание обеих книг распределено не совсем равномерно, и кое-что требует перестановки.

Конец 1903

Федор Смородский. Новые мотивы

Посвящ. К. Бальмонту. СПб., 1903

В одном стихотворении автор признается: «И фраз, и образов красивых дам я мало». Однако это с его стороны только скромность, так как на его книге мы можем поучиться и поучиться. Во-первых, мы найдем здесь еще никогда и никем не подмеченные явления природы, например, как ветерок «шептал про идеал, про любовь, про грезы и за ласку получал аромат от розы». Это так ново, что автор

сам принужден оговориться: «Не многие поймут меня: я странен сам себе». Дальше в книге следует отдел, в котором автор перестал наблюдать цветы и внезапно начал скорбеть оттого, что «алкоголь господством своим людей томит», а главное потому, что сам он «должен потерять эту жизнь, как тать». Не вполне ясно, почему именно как тать? Но это несущественно. Автор плачет: «Смерть — аномалья для бедных людей... Я буду пассивно разложенный (?) тлеть. Подумать противно, а надо терпеть!» Наконец, слава ждет его лишь за гробом — «пышным гардеробом»... Но автор преодолевает и это препятствие и выходит с честью из затруднения: «Я ныне уважаю себя за грусть свою». Действительно, книга дарит нас открытием, достойным всех превзойденных сомнений: «Жизни цель есть добра принесение и развитие братской любви». Указав на то, что «грехотворные наши желания нам бы следовало позабыть», автор обещает: «пламенной веры и нежной любви повсюду примеры запышут в крови». Обладая таким твердым и эмпирически выработанным кодексом, нам уже не трудно будет двигаться вслед за

автором по тернистым путям жизни.

1903

А. Ягодин. Из древнего Рима

Трилогия. 1903

Воскресить жизнь древних можно только творческим путем. Так делал, например, Майков. Когда же творчества нет, его заменяют поддельными сценами из жизни римлян или греков — все равно, лишь бы были в наличности «с одной стороны — язычество, а с другой — христианство», и бытовая сцена на римско-греческой площади, где непременно продают рабынь и розы (в данном случае — для разнообразия — бобы), ходят мудрецы и преторианцы и бегают неизвестно куда и зачем гонцы. В подобающих выражениях зывают к Зевсу или Юпитеру, выхватывают мечи и удивляют мир неисправимой порочностью или силой воли. Г-н Ягодин пишет еще сравнительно прилично, но беда в том, что одними, даже самыми красивыми, стихами здесь ничего не поделаешь. Стихи же с непра-

вильной цезурой уже во всяком случае не рекомендуют любезности автора к читателю.

1903

Валерий Брюсов. *Urbi Et Orbi* <Первая рецензия>

Стихи 1900–1903 гг. Книгоиздательство
«Скорпион»

Ничего не может быть легче легкомысленного суждения о книге, которой, по странной иронии судьбы, до сих пор приходится быть воинствующей книгой. Мало того: она воинствует *среди прочих*: близких ли, далеких ей? Во главе ли их? Вся она должна была замкнуться с головы до ног (говорю как о живом лице) в белый с золотом панцырь с могучим латинским восклицанием: «*Urbi et orbi*!» Средний знак обложки — золотая лира — становится понятным, когда взглядишься в печать текста, узнавая в определенно-четких очертаниях необычайно мелких букв — дух автора. Еще ясней и несомненней — когда поймешь, во что сложился черный бисер

букв. Это — прежде всего нечто *целостное*, столь же духовно-синтетическое, как лозунг древнего метафизика: «единое во многом», простейшее в сложном. Книга в белых пеленах с разящей лирой: *знакомое* «познавшим тайны» и Орфея, так просто и тихо замкнувшая в себе неслабые бури, бегущие по страницам: вечное движение внутри — разрешилось извне в гаснущую мелодию, блеклое золото утонуло в белой пелене. Осень и рядом слышно созвучное: аминь. Можно ли не остановить задумчивых глаз на заглавии: «Вы думаете — в городе? Нет. В целом мире».

Все, что так тихо разрешилось на поверхности, обречено на глубокую тревожную работу. Затихший вулкан не спокоен в своих недрах. Прежде всего разительно ясно для всех, кто знает хоть поверхностно предыдущую книгу стихов Брюсова «*Tertia vigilia*», [123] — что сделан *какой-то* шаг. Стихотворение «Побег» говорит об этом просто, как просто все в книге:

*Но вздрогнул я и вдруг воспрянул,
И разорвал кольцо из рук.
Как молния, мне в сердце глянул*

Победно возраставший звук.

Целомудрие требует по мере возможности не прибегать к цитатам, потому что цитаты, дерзко вырванные по чужой прихоти, нарушают стройную, мудрую, спокойную жизнь целого творческого момента, — несомненно скрытую даже в распределении матерьяла. Потому я пытаюсь намекать и употребляю сомнительный прием цитирования лишь для указания на следующую, *важнейшую* черту книги: *что-то начатое должно быть окончательно мной без участия других* — близких ли, далеких ли? Это столь ясно, что доступно точной формулировке. По страницам бежит:

Довольно, довольно, я вас покидаю?

Иду, иду, со мной никто!..

— Каменщик, каменщик, в фартуке белом,

Что ты там строишь? Кому?

— Эй, не мешай нам, мы заняты делом...

— Знаем все сами, молчи!..

Довольно цитат. Что это такое? Книга вы-

ведена в мир каким-то скрытым от нас пестротонным началом — стимулом ее переливчатого движения, неумолчного звона. Кто-то светлый прошел ранним утром и зарыл клад на неизвестном месте. Мы видим следы на росе. Мы срываем цветы. *Который из них* возник над кладом? Они молчат в красоте одиночества — безответны — жалят молчанием... Может быть, этот ответит?..

*Но в сердце — с жаждой решенье
строгое,
Горит надежда лучом усталым.
Я много верил, я проклял многое
И мстил неверным в свой час кинжалом.*

Кто решится говорить о коварстве? Все время слышен «шум битвы». Бьется кто-то в белом с золотом, кто-то сильный с певучим мечом. Но бьется с опущенным забралом, как Эдгар с Эдмундом — брат с братом. Все в пламени распри, — что обещает нам, что новый Эдгар бросится на грудь пораженного брата? Разве «ангел в лучистом венце над челом»?

Промолчим пока. Книга и так уже варварски изодрана цитатами. Мы и сами слышим

молчание — пусть и под знаком боя... Будущее ответит, а пока... кинжалом мстили и «младшие»...

Если говорить о «направлении», то надо сказать, что всякое направление беспомощно меркнет в красках книги. На взгляд объективный, непредубежденный, «декадентства» нет и следа. Поэма «Замкнутые» (кстати, попорченная новыми вариантами в отношении стиха; редакция в «Северных цветах» была звонче), например, представляет во многих частях своих простое описание города, сделанное мастером. Здесь, без сомнения, «пели кисти, пели струны». Едва ли может также служить «пугалом» для критика и читателя хотя бы историческая мечта, заключенная в «*vers libre*» («Италия»). Впрочем, известно, радовался появлению этого нового лица. Теперь пишу для такой «радости» может дать русский «*vers libre*» или упоминание о предметах столь мало «возвышенных», каковы конки и поезда. Пусть себе радуются. О книге Брюсова можно говорить много, но лучше — меньше. Одним из готовых заключений пусть служат полные, как амфора с ароматами, сло-

ва Андрея Белого (Брюсову):

*Застывший маг, сложивший руки,
Пророк безвременной весны.*

Ноябрь 1903

К.Д. Бальмонт. Горные вершины

Книга первая. Искусство и литература. Кни-
гоиздательство «Гриф», Москва, 1904

Этот сборник статей, написанных в большой промежуток времени, оставляет впечатление ряда ярких, разнообразных картин, скрепленных властью очень законченного мировоззрения автора и его культурно-утонченного языка с полным и свободным словарем. Стиль — стремительный, легкий; книга полна тонких определений и обобщений полулогического, полуэстетического порядка; в этом приеме — своеобразный дух книги, позволяющий держаться на высоте индивидуализма и в нем отыскивать новые разгадки многих литературных явлений. Всех ли? Нет. И, кажется, оттого, что в литературе есть момент, когда она перестает быть *литературой*

в собственном смысле, то есть самодовлеющей, красивой письменностью. Эти моменты всего чаще встречаются именно в той литературе, о которой по преимуществу говорит в своей книге Бальмонт.

В своих оксфордских и парижских лекциях «О русских поэтах» и «О символической поэзии» Бальмонт сравнивает, например, Достоевского с Диккенсом как «создателем героев-преступников» и с Эдгаром По. Нам кажется, что эти величины соизмеримы именно только на чисто литературной плоскости и, пожалуй, не только с эстетической, но и с эволюционной, психологической и с любой другой историко-литературной точки зрения. Остается единственная точка — мистическая, а с ее вышины образы Диккенса и По бледнеют, и обратно — во всей своей русской мощи предстает образ Достоевского. Впрочем, в другом месте Бальмонт говорит о Достоевском: «Это быть может наш лучший писатель, наш сердцевед и пророк».

Ниже Бальмонт пишет: «Ни в разнообразной поэзии Пушкина, ни в монотонной поэзии Лермонтова нет таинственности. Здесь

все просто, ясно и определено». Пушкинской школе поэзии Бальмонт противопоставляет «психологическую лирику» Тютчева и Фета. Но, во-первых, здесь нет большой противоположности: «психологическая лирика» Тютчева, во всяком случае, монотоннее стихов Лермонтова, а эти последние иногда таинственнее стихов Фета. С другой стороны, едва ли поэзия Пушкина целиком «проста, ясна и определена», а Тютчев и Фет редко ограничивались «психологической лирикой».

Элементы их творчества многообразны и, по существу своему, проникнуты мистикой. Этот последний критерий у Бальмонта, как мы уже говорили, почти отсутствует. Во всех приведенных определениях есть доля истины, но истины *литературной*, — несколько «терминологической», не выстраданной, и потому не свободной.

Достойно примечания, что все вышеприведенные цитаты относятся к *русской* литературе. Страницы, относящиеся к иностранцам (а таких большинство), как-то увереннее, напряженнее, красивее. Здесь Бальмонт делает чудеса, говоря языком почти ритмическим, до-

стигающим напряженности лучших его стихотворений. Такова, например, передача изображения Дон-Жуана у Тирсо де Молины и у Мериме.

Бальмонт — европеец. От этого книга его, более слабая в «русском» отделе, приобретает для нас большую ценность в «европейском». Критик, вооруженный большой художественной эрудицией, воскрешает перед нами в творческих образах целый пантеон мировой литературы и искусства. Он говорит о Гойа, испанском художнике XVIII–XIX века, как о создателе «красоты чудовищного», сознавшем, что «ужас человеческого лица заключается в его близости к лицу звериному». Гойа «изобразил все то ликование, которое составляет интимную сущность богоотступного кощунственного зла. Его демоны задыхаются от ощущения радости бытия». Статья «Чувство личности в поэзии» посвящена Испании Золотого Века и елизаветинской Англии. Расцвет индивидуального творчества Кальдерона и Тирсо де Молины, Марло и Шекспира обусловлен способностью действовать: «Эти люди, говорившие самые нежные, и самые

сильные, и самые соблазнительные слова, умели проходить в действительности всю гамму ощущений. Они знали самые низкие падения и самый высокий героизм». Кеведо, писатель старой Испании, убит шпагой на дуэли. Марло, ослепленный ревностью, убит кинжалом соперника. В статье «Призрак меж людей» Бальмонт говорит о Шелли как о странном существе, умевшем «в каждый миг своего существования вносить чары поэзии». «Его душа медлила между двух светов, и потому его поэзия так воздушна и богата. Будучи окружен возвышенной таинственностью, он всюду чувствовал присутствие Высшей Силы, которую называл Духовной Красотой. Он всегда принадлежал земле, как цветок принадлежит саду, где он вырос», и в любви к явлениям нашел ключ к пониманию мира.

Далее проходят перед нами: Вильям Блэк, «праотец современных символистов», ясновидящий, умудренный ребенок, с умом более индийским, чем европейским, свободолюбивый, стихийно-цельный поэт; Эдгар По — воплощенный экстаз, «планета без орбиты», в изумрудном сиянии Люцифера, носивший в

сердце безмерную остроту и сложность, страдавший глубоко и погибший трагически; Бодлер, певец, судьбою предназначенный к попытке, со стихом кратким, сдержанным, блестящим, острым, холодным. Он слишком хорошо знал, что, «находясь в преисподней, можно грезить о белоснежной вершине». Кнут Гамсун — утонченный поэт норвежских «железных ночей», северных закатов, звенящих колокольчиков, проникший в тайны природы; «он так любит слово, что у него поразительно мало слов». Оскар Уайльд, любивший только красоту, бросавший повсюду «блестящий водопад парадоксов, идей, сопоставлений, угадываний, язвительных сарказмов, тонких очаровательностей, предвидевший собственную ужасную судьбу».

Наконец, в той же книге — превосходные переводы испанских народных песен. Здесь, кроме красивого стиха, — неожиданно глубокая, полная противоречий, нежности, грубости, слез и смеха «народная мудрость»:

*С этими кудрями золотыми,
Вдоль лица упавшими вперед,
Кажешься ты башней золотою,*

В церковь призывающей народ.

*На лицо твое гляжу я,
Но не думай, что люблю:
Я на всё гляжу на рынке,
Погляжу — и не куплю.*

Весь этот красивый и пестрый подбор еще раз свидетельствует, что книга, лежащая перед нами, — яркое и полное проявление того художественного индивидуализма, приемы которого далеко отошли от мещански-будничных приемов «объективной критики», то есть критики без любви к тому, о чем она трактует. Лозунгом подобной критики служил (и, увы! до сих пор иногда служит) взгляд на литературу исключительно как на «социальный фактор».

Не может быть спора о том, что «субъективная» критика глубже, могущественнее, живее той — отжившей. Но и в ней, — сколько бы ни открывались перед нами пышные горизонты, — мы все будем знать, что есть еще и еще неизведанные дали. Никто не подаст спасительно руки, указующей на целое, на полноту. И хочется, чтобы кто-то протянул

эту руку.

Апрель 1904

Вячеслав Иванов. Прозрачность

Вторая книга лирики. Книгоиздательство «Скорпион», Москва, 1904

Книга Вячеслава Иванова предназначена для тех, кто не только много пережил, но и много передумал. Это — необходимая оговорка, потому что трудно найти во всей современной русской литературе книгу менее понятную для людей чуть-чуть «диких», удаленных от культурной изысканности, хотя, быть может, и многое переживших.

Но есть порода людей, которой суждено все извилины своей жизни обогреть кровью мыслей, которая привыкла считаться со всем многоэтажным зданием человеческой истории. Таким людям книга Вяч. Иванова доставит истинное наслаждение — и в этом смысле она «fer wenige».[124] Она хороша как урок порою стального стиха, как пленительное подчас по смелости замысла сочетание словесных и логических форм. В этом отноше-

нии она подобна чеканной миниатюре, в которой до того точно, с таким совершенством художника-литейщика изображено движение, что можно иногда принять ее за живую фигуру. Но это — только искусство мастера и обман тонкого зрения, дающего бегущее продолжение линии, которая пресеклась как раз на необходимом для обмана зрения месте.

Такая законченность и точность отделки очень ценна. Именно она первая бросается в глаза, — и позволяет мечтать о большем и большем совершенстве стиха, о его способности вмещать невместимое прежде. Оттого в книге заметна прежде всего работа, потом творчество — и последнего меньше, чем первой. Большая часть стихов искусно «сделана», — и это не недостаток: хорошо, что мы уже имеем и такие книги.

Поэзия Вяч. Иванова может быть названа «ученой» и «философской» поэзией. По крайней мере — за исключением немногих чисто лирических и прозрачных, как горный хрусталь, стихотворений (например, «Лилия») — больше всего останавливают внимание те, на которых лежит печать глубокого проникно-

вения в стиль античной Греции. Некоторые стихи отличаются чересчур филологической изысканностью: такие слова и выражения, как «скиты скитальных скимнов», «молитвенные феории», «аспекты», «харалужный», «сулица», — только портят впечатление и оставляют в недоумении читателя, редко знающего, что «феория» значит «созерцание», а «сулица» — «колчан». В других случаях, напротив, особенно звучны бывают смелые образования от прилагательных и глаголов: «мгла среброзоркая», «неот лучимые ключи», «луны серпчатой крутокормая ладья».

Часто поэт прибегает к искусственному усилению стиха путем аллитераций, перебоев в размере и т. п. Иногда это удачно:

*Цикады, цикады!..
Молотобойные,
Скрежетопильные,
Звонко-гремучие
Вы ковачи!*

*Не извечно, верь, из чаш сафирных
Боги неба пили нектар нег.*

прозрачный, сумеречно-светлый

час,
В полутени сквозных ветвей,
Она являет свой лик и проходит
мимо нас —
Невзначай, — и замрет соловей...

Иногда этот прием слишком груб:

Рдей, царь-рубин, рудой любовью...

Очень редко встречаются безвкусно рубленые рифмы, вроде Лато — Эрато. Почти все стихи отделаны с тонким вкусом, с приемами, еще не примененными в нашей литературе. Очень хороши гекзаметры с пентаметрами («Прежде чем парус направить в лазурную Парфенопею...» и др.). Но нельзя не пожаловаться на передачу Вакхилидова дифирамба в некоторых частях русским былинным складом, тем более что такая передача, по-видимому, намеренна, иначе мы не встретили бы таких выражений, как: «али вдосталь», «нет надежи-дружинников»...

Как пример особенно ярких образов в стихах Вяч. Иванова, можно привести строки об облаках и о месяце; это — точно специальность поэта, и здесь он достиг необычайной

краткости и воздушной образности:

*...глубь, где ночь пустила
Синею излучкой
Парус крутолукий
Бледного светила.*

*В небе кормщик неуклонный,
Стоя, правит бледный челн...*

Апрель 1904

Валерий Брюсов. «Urbi Et Orbi» [125] <Вторая рецензия>

Стихи 1900–1903 гг. Книгоиздательство
«Скорпион».

«Книга стихов должна быть не случайным сборником разнородных стихотворений, а именно книгой, замкнутым целым, объединенным единой мыслью. Как роман, как трактат, книга стихов раскрывает свое содержание последовательно от первой страницы к последней... Отделы в книге стихов — не более как главы, поясняющие одна другую, которых нельзя переставлять произвольно».

Эти строки предисловия к «Urbi et orbi»,

столь строгие и точные, первоначально кажутся почти лишними, налагающими на автора ни для кого непосильную задачу. Они звучат как математическая формула. Трудно себе представить, чтобы на острие одной этой формулы можно было поднять трехлетний груз таких разнообразных стихотворений, судя хотя бы только по напечатанным в «Северных цветах» за три года.

Но обещание исполнено. Перед нами — книга, как песня, из которой «слова не выкинешь», замкнутая во всех своих десяти частях, оставляющая лишь узкие проливы от части к части — как глава к главе. Правда, для этого пришлось пожертвовать ценным материалом, но, может быть, он действительно составил бы излишний балласт. Таково, например, стихотворение «Осенний день был тускл и скуден», которого нет в «Urbi et orbi». Надо заметить, что Брюсов не обременяет читателя не только вариантами одного содержания, но избегает повторений и в размерах. Достаточно указать, что в книге, состоящей из 96 стихотворений, употреблено более 40 разных размеров. При этом некоторые из них (vers

libre[126]) усвоены русским стихосложением впервые.

Рассуждение о совершенстве формы и т. п. — представляется нам по отношению к данной книге общим местом. Едва ли кто решится упрекнуть Брюсова с этой стороны. Для этого требовалось бы чересчур крупное невежество, которого мы в нашем читателе предположить не можем.

Анатомируя книгу с точки зрения содержания, по рецепту предисловия, как *трактат*, — мы могли бы указать на самый общий принцип — «волю к жизни» о котором ясно говорит «Вступление»:

*Я песни слагал вам о счастье, о
страсти, о высях,
границах, путях,
О прежних столицах, о будущей
власти, о всем,
распростертом во прах.*

* * *

*Довольно, довольно! я вас поки-
даю! берите и сны и слова!
Я к новому раю спешу, убегаю,
мечта неизменно жива!*

*Я создал и отдал, и поднял я мо-
лот, чтоб снова сначала ковать.
Я счастлив и силен, свободен и мо-
лод, творю, чтобы кинуть опять!*

Этот принцип уже обуславливает собой «трагедию целомудрия и сладострастия» в самом широком смысле, раскрывающуюся последовательно. Намечая высшие точки «падений и высот», мы с радостью можем отметить соприкосновение идей Брюсова с центральной идеей стихов Владимира Соловьева — соприкосновение свободное, без заимствования, поднявшееся из глубины, — но какими разными путями! В л. Соловьев, называя землю «владычицей», говорит о «пламени» ее «родного сердца». Брюсов обращается к земле:

*Мать, мольбу мою услышь,
Осчастливь последним браком!
Ты венчаешь с ветром тишь,
Луг с росой, зарю со мраком.*

*Я тебя чуждался, мать,
На асфальтах, на гранитах...
Хорошо мне здесь лежать
На грядках недавно взрытых.*

*Я — твой сын, я — тоже прах,
Я, как ты, — звено созданий.
Так откуда — страсть и страх,
И бессонный бред исканий?*

Для утверждения связи Брюсова с Соловьевым было бы недостаточно одного этого примера, потому что земля — искони мать иладычица всякого цветения, в том числе и поэзии. Но вот еще несколько чаяний, в которых, несмотря на змеиную скользкость (мысль Брюсова всегда гладка, как чешуя змеи, не сразу дающейся в руки), — мы видим близкое родство поэта с душой философа: стихотворение «К близкой» явно говорит о часе, когда «все мы изменимся». «И что-то новое настанет, и будет прах земли как сон».

*Настанет мир иных скитаний,
Иных падений и высот,
И, проходя за гранью грани,
Мой дух бывшее отряхнет...*

*И вот, как облако, влекомый,
Молчанье строгое храня,
Я вдруг заввижу лик знакомый,
И трепет обожжет меня.*

*И словно вновь под сводом звезд-
ным,
С своей бездонной высоты,
Твое я имя кину к безднам,
И мне на зов ответишь — ты!*

У Соловьева: «В эти сны наяву, непробудные, унесет нас волною одной». — «И тяжкий сон житейского сознания ты отряхнешь, тоскуя и любя».

В стихотворении «Mon neve familier»[127] Брюсов пользуется в качестве «среднего термина» словами Лермонтова: «Люблю мечты моей созданье». Соловьев в поэме «Три свиданья» избрал ту же строфу Лермонтова для выражения высшего напряжения видения. Брюсов:

*Не изменилась ты — о нет — с
тех пор,
Как мальчику явилась ты впер-
вые...*

Соловьев («Три свидания»):

*...детская душа неожиданно ощути-
ла*

*Тоску любви с тревогой смутных
снов.*

Одна и та же мечта о неведомой царице, открывающей порою лицо, сопутствует Соловьеву в стихотворении «Нильская дельта» («Дева радужных ворот»), Брюсову — в стихотворении «Царица» («С конки сошла она шагом богини»), «Младшим» («Они ее видят!»).

Вторая половина стихов Брюсова — «трагедия сладострастия» — неотделима от первой никаким внешним анализом — именно вследствие жизненной цельности обеих. Единственным ключом, размыкающим ту и другую, может быть лозунг «memento vivere». [128] Размыкая, встречаешься повсюду с тенью *торжества*, равно лежащей на «венках — дарах царевны», на черном «как дым» плаще, на безвыходной замкнутости «L'ennui de vivre», [129] на исторических мечтах о льве св. Марка и Наполеоне, на «балладах», на разгуле «фабричных песен». Эта торжественная печать *служения* сказывается кратко в формуле:

*Горе, кто обменяет
На венок — венец.*

*Горе, кто забудет,
Что они — цари!*

Незабвенность служения великому делу поэзии — прерогатива истинного поэта:

*Мы плывем, как аргонавты,
Душу вверив кораблю.
Все мы в деле: у кормила,
Там, где парус, где весло,
Пыль пучины окропила
Наше влажное чело.*

Для того чтобы охарактеризовать разнообразие брусковской музыки — от высшего порыва до высшего созерцания — нам приходится указать лишь вскользь на некоторую часть стихотворений. В целом они не поддаются поверхностному синтезу.

Отдел «Предчувствий» наполнен постоянной мечтой об «исходе»:

*Пусть много гимнов не допето,
И не исчерпано блаженств,
Но чую блеск иного света,
Возможность новых совершенств!*

* * *

*Меня зовет к безвестным высям
В горах поющая весна,
А эта грудa женских писем
И не жива, и холодна!*

В отделе «Исканий» «дума» поэта стремится из цепей воспоминания сквозь сумрак окружающих тайн, искушений, громад, воздвигнутых на мировых распутьях («Париж», «Италия») — через «долину слез», «чье имя как печаль», на «горный кряж веселости и смеха» — к торжеству над самим собой — опять к тому же роднику кипучей жизни и труда.

Трудно обозначить границы остальных отделов, но они чувствуются постоянно. Пройдя широкой полосой, воды стихов каждого отдела как будто сгущаются и, падая в узкий пролив, затихая или вспеняясь, выносят то к берегу, то в широкое море, где глаз еле различит очертания далеких мачт.

Останавливаться на отделах «литературных» в узком смысле (то есть посвященных какому-нибудь одному «роду» произведений) — не представляется возможности. Пришлось бы цитировать почти все, потому что

стихотворения, большей частью вполне совершенные, обыкновенно дополняют и поясняют друг друга.

Из трех поэм, заключающих книгу, самой совершенной является поэма «Замкнутые», в которой, сравнительно с первой редакцией («Северные цветы», 1901 г.), многое дополнено, а кое-что изменено, пожалуй, в ущерб непосредственному вдохновению. Впрочем, мы говорим лишь о нескольких строках.

Повторяем, что исчерпать всю книгу может только большая статья. Лучшее понятие о стихах Валерия Брюсова даст сама книга, изданная к тому же с любовью, изяществом и простотой, достойной содержания, в котором самые тонкие и мучительные вдохновения и мысли переданы простыми и отточенными словами. Эта умеренность и целомудрие — отличительная черта автора, теперь доведенная им до совершенства.

Книга «Urbi et orbi», превзошедшая во всех отношениях предыдущие сборники стихов Брюсова, представляет важный и знаменательный литературный факт. Беспочвенное «декадентство» осталось далеко позади, и

путь к нему окончательно загражден...

Начало мая 1904

К.Д. Бальмонт. Собрание стихов

Том I: «Под северным небом», «В безбрежности», «Тишина».

Том II: «Горящие здания», «Будем как солнце». 1894–1904.

Книгоиздательство «Скорпион», 1904–1905

Бальмонт — первый поэт новой русской школы, удостоившийся «Собрания стихов» («Собрание» Минского еще не закончено). Впрочем, это еще не «Полное собрание», по крайней мере — самый ранний «Сборник стихотворений» (Ярославль, 1890) не вошел в эти два огромные, красивые, белые с серебром, тома. И все-таки в первый том вошло много такого, что так странно видеть в неуютном, потерявшем прелесть первоначальности издании. Возьмите майковского Пушкина, — как жестоко смотреть на громадные академические поля вокруг юношеских стихов — даже пушкинских. И «Собрание» Бальмонта, несмотря на изящество, не избежало како-

го-то налета «казенности», «подведения итогов»; как будто мало предусмотрительная и уже не дрогнувшая рука начинающего прошла по этим листам.

Бальмонт побывал на страницах большинства толстых наших журналов. Бальмонта знает «большая» публика; на стихи его пишут романсы. Бальмонт читал лекции, выступал на литературных вечерах. Последние сборники его стихов обсуждаются всегда, и по преимуществу как «все новые и новые звенья», по его же собственным словам (т. I, Из записной книжки 1904 г.). Статьи о творчестве Бальмонта, появляющиеся и у нас и за границей, в последнее время принимают какой-то завершительный, панегирический характер. Такова была статья Валерия Брюсова в «Мире искусства» после выхода в свет «Будем как солнце» и — Андрея Белого в «Весах» прошлого года. Таким образом, на наших глазах началась уже как будто «литературная история», и Бальмонт становится «юбиляром». А от юбилеев и итогов — всегда грустно.

Все перечисленное, однако, вовсе не доказывает, чтобы о Бальмонте можно было ска-

зять последнее слово; так мне кажется особенно потому, что литература не пережила еще в достаточной мере «влияния» Бальмонта, а без следствий невозможно судить о причине. Выставляю именно эту причину, так как другая гласит, что творчество Бальмонта прогрессирует. Между тем вряд ли я ошибусь, если скажу, что кризис наступил и миновал, и величайшим подъемом был сборник «Будем как солнце», после которого начался медленный спуск с «горных вершин» («Только любовь»). И от следующего, пока только обещанного сборника «Литургия красоты», мы не вправе ожидать чего-либо, равного предыдущему, как это явствует из многих отдельных стихотворений (из осенних и зимних книжек журналов), долженствующих войти в «Литургию красоты». В них заметно уже что-то чрезмерно пряное, характеризующее наступивший перелом.

И все-таки всякая претендующая на полноту оценка будет односторонняя — то партийная, то слишком «субъективна». Потому мне хочется наметить лишь некоторые «возможности» и ограничиться немногими обобщени-

ями; остальное, по-моему, дело будущего. Так как многое и было и еще будет сказано «honoris causa», [130] мне кажется необходимым избежать хвалебного тона и посмотреть на стихи Бальмонта, насколько можно, — издали.

Как ни странно это теперь, — Бальмонт не сразу стал самим собой. Во-первых, в ранних стихах его есть чужие отголоски, иногда какие-то неуловимые, смутные, а иногда и очень явственные. Есть и Фет и Полонский. Во-вторых, та юношеская грусть, которая обыкновенно заставляет поэта смолоду ощущать свою старость и о которой нет и помину в нынешних стихах Бальмонта, — почти целиком заполняет первую книжку. Даже эпиграф — нежный и романтический — из Ленау: «Ohne das Gefolge der Trauer ist mir das Gijttliche im Leben nie erschienen [131]». Очевидно, так бесследно исчезнувшее теперь, юношеское, с широко открытыми глазами, — не было до конца свойственно Бальмонту. Или — те «тридцать лет», о которых дважды, если не ошибаюсь, упоминается в первом томе, и та, сопутствующая возрастающей сла-

ве, неэкономная трата стихов, которые, без сомнения, часто по количеству уступают качественности, — так перевернули и, можно сказать, «сгладили» мировоззрение и стиль — этих двух неоцененных спутников всякого писателя, которые требуют, однако, больших и самоотверженных забот. Прежде зоркий глаз — юношеский — мог наблюдать облако и ясно различать световые перемены в нем, а после — дерзкий и избалованный мальчик уже погнался за облаком с сачком. Ведь все равно — облако в сачок не попадет, а выплывет сквозь сетку, — и нечего уже капризно утверждать, что оно по-прежнему прекрасно. Пока издали смотрел, — оно было разноцветное, легкое, а теперь — какой-то туманный сгусток — ни вперед, ни назад ничего не видно.

Все эти упреки можно и должно предъявлять Бальмонту, потому что кто, как не он, — начинатель в России того литературного (по крайней мере «стихотворного») освобождения, которое теперь так распространено, так уже старательно многими опошлено и припечатано несколькими кличками, утративши-

ми всякий смысл благодаря неумеренному злоупотреблению критиков или той, до странности враждебной, почве, на которой пришлось прививаться «новому искусству». Вначале это было какое-то подобие литературного «исхода», к несчастью скоро затертое, само окатившее чистый лик свой озлоблением, заимствованием. И Бальмонт, первоначально лишь «отчасти символист» (как справедливо припечатано в словаре), со своим талантом, вкусом и образованностью, мог бы отнестись тогда более чутко к носящейся в воздухе свободе, которая «для чистого остается чистой». У него же, в первой книжке, — рядом с «Цветком», который Надсону в пору по бледности и вялости, — находится «челн, чуждый чистым чарам счастья».

Искусный, но несвоевременный фокус может принести вред, который поэту не снился. До сих пор можно слышать: «А, Бальмонт? Это — „чуждый чарам черный челн“?» И, остановившись на этом, дальше не идут, зато ходят и распространяют среди «родных и знакомых» одну, да плохую строчку.

Винить поэта за игру, конечно, нельзя. Но,

повторяю, время было уж очень нежное и слишком много было врагов, которых долго не удавалось заставить примолкнуть. И вот, символизм, сразу принявший в себя неприятный элемент «игрушечности», несомненно сразу же стал ниже себя. Конечно, подражателей «черному челну» найдется гораздо больше, чем понимающих истинно глубокие образы.

А ряд глубоких образов появился у Бальмонта только в «Тишине». Это был как бы подход (осторожный еще) к большой горе, первая проба, после которой с небольшим промежутком колебаний («Горящие здания») обозначилась и самая вершина.

Несомненно, что-то означала эта недостаточная строгость Бальмонта в начале его стихотворчества. Я бы сказал, что это было преуменьшением задачи, которую и до сих пор не выполнил, да уж и не выполнит, Бальмонт. Та погоня за облаком, о которой я говорил, была каким-то чисто литературным приемом: из прежней томительности литературной — нерассудительный скачок к возможности, хотя и нового, но столь же упорного том-

ления. Иначе говоря, в значительной своей части это не превысило «словесности», — и вот почему нельзя приписать *одному* Бальмонту поворота, который замечается теперь, когда под словами и образами, пусть совсем дикими для публики, любящей критиковать, но отказывающейся вникнуть, начинают нащупываться самые нервы искусства... да, пожалуй, уж и не искусства, а чего-то больше, *прохладнее*, судя по освежительному ветерку *счастья*, который нет-нет — и пахнёт оттуда. Пахнёт, и опять ничего нет, опять «словесность», «новый размер», — литературно, скромно, но не навсегда радостно.

Возвращаюсь к стихам, чтобы не пребывать в одной только области рассуждений. — Во втором сборнике («В безбрежности») все еще много совсем бледных стихов, в которых «форма» преобладает над «содержанием», так что ничто *третье* (и самое нужное) не рождается для искупления гладкости... «Первая любовь» — вовсе бесстрастна, несмотря на то, что «зардевшиеся розы и стыдливые лилеи нашу страсть благословляли в полуночной тишине» (розы не могут «рдеть» ночью, если

им вообще непременно положено «рдеть»). К тому же указанный размер, которым очень злоупотребляет Бальмонт, более чем чужд данному стихотворению, а в иных случаях может безвозвратно опошлить, сделать общим местом — прекрасное. Об общих местах: почему следующие строки относятся к русалкам?

*Мы знаем страсть, но страсти
не подвластны.
Красою наших душ и наших тел
нагих
Мы только будим страсть в дру-
гих,
А сами холодно бесстрастны... и
т. д.*

Во-первых, это можно принять за загадку, которая намеренно таит смысл свой под безличными, общими словами. Ничего мокрого, ничего зеленого. Во-вторых, откуда этот неожиданный размер басни Крылова? Третье стихотворение — «Трубадур»: «Мадонна, солнце между звезд, мадонн прекрасных украшенья...» Какая тут Мадонна? Как слабо, вяло — «солнце между звезд»! Нет и «минут-

ной прелести стиха», которой иногда радуется Бальмонт. Все сплошное общее место, «вязь» бессвязных слов. Из лучшего, что есть в первых сборниках, можно указать стихи совсем без размера, как «Эльзи» (стр. 105).

Третий сборник — «Тишина». В нем сразу намечаются «приятные» стихи, как будто гремящий, досадный тормоз перестал верещать и колеса плавно идут по рельсам. Эту книгу сам Бальмонт называет «долгими скитаниями по пустынным равнинам и провалам тишины». В ней несравненно больше сосредоточенности, вдумчивости, самая образность углублена и не пустоока. «Она как русалка» (в противоположность возмутительным «Русалкам», о которых я говорил) обещает уже действительно несравненное стихотворение «У нее глаза морского цвета» (из «Будем как солнце»). Переход громаден, но вполне необоснован: те «Русалки» не должны были стать всеобщим достоянием, как многое из напечатанного в первом томе. Это вредно потому, что заставляет чуткого ценителя производить гигантские скачки и ломать голову, — как из никуда не годного вышло превосходное (а не чут-

кому, равнодушному, конечно, все равно, только бы гладенькие стишки, но ведь не для них издаются сборники стихов!). Между тем дело объясняется проще: для будущей оценки Бальмонта придется просто выкинуть многое, что не создано, а вымучено и придумано, то есть — сам читатель должен произвести работу автора.

«Тишина» — самое нежное и самое детское создание Бальмонта. Много задумчивого в «Мертвых кораблях», качаются размеры, и много глаз смотрит, и колокол звонит, и за горами — «пенье альпийских рожков».

*И над мачтой мелькающей
Всё темней небеса.
И корабль убегающий
Уронил паруса.*

Ангел готов указать на будущую «голубую бездну» скорбной рукой. И разлука...

*Белый парус, в синих далях тающий,
Как «прости» всего, что Рок унес.*

«Горящие здания» все-таки слабее «Будем как солнце» не потому, что в них нет стихов

столь же прекрасных, а по общему напряжению. Песни огню еще приближаются к прежней «Тихине», а иногда, оставаясь «кинжальными словами», не обещают искренности солнечных гимнов. После сильного взрыва («Крик часового», «Отсветы зари») начинают возвращаться полутемные, полусветлые «шорохи тишины», и в них слышно, как растет и крепнет большой поэт. Солнце — еще весеннее — не палит, не близится к земле, не синий еще кругозор, а голубоватый, бог весть чем манящий, как тишина; тишину можно слушать; а у солнца есть аромат.

*Солнце пахнет травами,
Свежими купавами,
Пробужденною весной,
И смолистою сосной.*

И никто, кроме поэта, об этом не знает. «И пусть», как будто звучит еще в «Горящих зданиях». А книга «Будем как солнце» вся требовательная, властная...

О ней я не буду говорить, — она еще так нова и близка, к тому же — связана со следующей («Только любовь»), которая войдет, очевидно, в неизданный пока третий том.

Мне хочется сказать еще одно: Бальмонт — романтик больше всех современников. И, особенно читая его ранние стихи, вспоминаешь романтического, до сих пор воспоминательного, критика: «К главным особенностям (русской народной поэзии) принадлежит музыкальность, певучесть какая-то. Между русскими песнями есть такие, в которых слова как будто набраны не для составления какого-нибудь определенного смысла, а для последовательного ряда звуков, нужных „для голоса“. Уху русский человек жертвовал всем — даже смыслом».

Белинский (это он!) говорил о русской, притом — народной, поэзии. Несмотря на то, что Бальмонт не совсем русский и уж вовсе не народный поэт, — он обладал этим в высшей степени русским свойством — «звукоподражательностью». Но в специально «русских» стихах (о каком-то «седом» ямщике, о Дмитрие Красном) — он оказался скорее «интернациональным», не глубоко проникшим в «деревянную Русь». И, научившись «ковать железо и закаливать сталь», он, может быть, уже исчерпал все свои жертвы обоим бо-

гам — и «богу покоя и богу движения», — и обращается к области, менее всего ему свойственной: к области рассудочной поэзии.

1905

Виктор Гофман. Книга вступлений

Л*ирика. 1902–1904*

Задача всякого сборника стихов состоит, между прочим, в группировке их, которая должна наметить основные исходные точки; от каждой из них уже идет пучок стихов, пусть многообразных, но с им одним присутствующим, в них преобладающим ароматом. Так создаются *отделы*, которых, однако, может и не быть в случае однозвучности всех стихов. Прежде русские поэты издавали свои стихи совсем без дробления. Теперь, когда пошла большая мода на отделы, расширилось и злоупотребление этим приемом; В. Гофману, например, не было, в сущности, никакой причины подразделять свой сборник на «Природу», «Просветы нежности» и пр. Если и есть разница между стихами его, туда или сюда вклю-

ченными, — то никак не по существу, а лишь по «сюжету», обстановке («В городе», «Остров русалок»), то есть — как раз по тем «несущественным признакам», против которых искони ратует «новое искусство», устремляющееся к передаче основного, яркого, данного «импрессией», — совокупностью *всего* духовного напряжения, в данный момент предполагаемого в чуткой душе воспринимающего. Если бы стихи Гофмана выходили за сферу «art nouveau», [132] я не настаивал бы на сказанном. Но в виду того, что автор книги так многое полагает в музыкально-бездумном, взрывающем неисповедимое ровно настолько, насколько легонькое весло, танцующее за лодочкой, — мне кажется, надо указать, что и эта работа не произведена с достаточной отчетливостью. Если чувство «вкуса» (хотя бы изысканно-литературного) может заставлять забывать многие другие чувства, — то оно не должно по крайней мере позволить замечать «что-то страстное в походке и в подымании ноги» или класть локти на грудь... кого же?.. «Зеленоглазой Мадонны»... Право, это ужасно — и безвкусно, и коробит, и вовсе не позво-

лительна эта общая легкость стиха, его перепевы, иногда вот-вот приятные, но нет... Истинно *бодро*го и смелого стиха тоже нет; дерзость обращена совсем не туда, откуда могла бы услышать верное эхо. Не хмель, — а брожение дурного вина, не свободная неприужденность, а болезненное удальство — в гостинной en bras de chemise...[133] Кажется, стих легок, но сколько трафаретного, сколько ненастоящих отголосков чужих мучений! Этот закал стиха — ведь брюсовский, а «Valse masquifte»[134] — прямо из Бальмонта. И к чему повторение целых строф, пусть даже гладких и, по-видимому, излюбленных. Настоящее создание Гофмана, пожалуй, — только эта легкая отрывистость, домашняя, пленная, горькая: «И казалось нам: можно... Был эфир голубой». «Эта тихая боль — называется: нежность». «Хочется счастья. Как же без счастья?»... От этого грустно, но -

Служенье Муз не терпит суеты.

Сборник товарищества «Знание» за 1904 год

Книга пятая. СПб., 1905

О рассказах Леонида Андреева могут сказать: «литературный кошмар». Такой внутренний нерв рассказа, как у Андреева, наверное должен заставить вскрикнуть что-то особенно спокойно дремавшее в серой каменной клетке, под железной крышей. Этот крик должен непременно раздаваться, дрожать, поселиться в стенах *обыденной* квартиры, в *обыденном* кругу, где положены часы для чтения, и часы для обеда, и часы для пищеварения и сна. Без этих строгих, всей семьей чтимых часов ведь немислимо «делать дело» и «отдыхать», немислимо пользоваться шаблоном домашней, служебной, квартирной обиходности, малейшее нарушение которого внесло бы сначала глухую, потом безвыходную тоску; но никогда и в тоске не закралась бы судорожная мысль о «бунте»; просто — истаяли бы в ней, как снег в желтых петербургских сумерках, падающий с крыш. Для бунта нужно

еще что-то, из тени высунувшее невероятную, костлявую руку, шопотом произнесшее в среде безмятежного, мертвящего покоя какое-то сигнальное слово; если для *тоски* довольно ветра, воющего в печной трубе, — для *бунта* нужно, чтобы этот ветер вылез из печки, расправился и пошел гулять по квартире, утончая свой голос, проницая визгом все углы; — и вот что скажут тихие члены семьи, когда отец внезапно, даже просто без причины, но как бы повинувшись такому сигнальному звуку, вскочит и разобьет тарелку. Это — жутко и смешно, прежде всего — смешно. Но этого мало: уже мерещится «лик безумия»; слышалась неожиданная весть о неслыханном бунте; это — не дальние газетные вести, это — здесь, среди мирного обеда честной и приличной семьи. Все есть: жалованье получено, дети сыты и здоровы, кухарка не ворует. И вдруг, с бледным лицом и трясущейся челюстью, — разбил тарелку. Ужас пришел. Пусть и в первый миг лица искажены судорогой смеха; но скоро станет беспокойно, *страшно от неизвестной причины*. Ведь все прекрасно, лучше не надо... «дай бог, чтобы

все осталось по-прежнему», — такова первая мысль, бросающаяся в голову, — *впервые* чуть-чуть *хмельная*. Ибо среди полного домашнего благоустройства, вокруг очага, где собралась отдыхающая тускло семья, — вдруг «примечталось» что-то. Не сошел ли с ума? Но ведь *его*, прежнего, мило-спокойного, бездумного, — *нет* среди спокойно жующих. Нет, — только чья-то челюсть трясется, чье-то лицо избородилось отчаянным страхом. Кто поможет? *Что-то* завелось здесь, рыщет по комнатам, ищет обидеть; и хуже всего, что в самой смехе дрожит, перекачивается «оно» — адское, пугающее...

Это — о сытых и не готовых, у кого отнимется нежданно их дрянное спокойствие: поживали, пили, ели, почитывали; романы, которые почитывали, для них кончались, как начинались. «Вот великий писатель Достоевский — как сильно, как талантливо!» — восклицали они. И совсем никогда не приходило в голову, что у *великого писателя* «ценности всегда переоценены». Следили за «фабулой», а иные, уже недосягаемо «тонкие», ценители обсуждали уже и психологию: вот, например,

как верно подмечено во многих французских романах: замужняя женщина, выходя из кареты любовника, всегда пересаживается на извозчика, чтобы ехать домой, к мужу... И это проходило сквозь все романы «в *представлении*» этих средних читателей. Пока была налицо завязка, — *литература* была равноправна с послеобеденной сигарой; мирно засыпая, можно было прихлопнуть книгой свечку; и на книге оставался большой стеариновый блин, подобный лицу мирного читателя. И вдруг — свечка погасла, а что-то судорожное, мятежное, из угла растущее — осталось: тонкий ли вопль ветра или неотступно примечтавшийся призрак? Завелся в литературе кто-то «буйный» и «дерзкий», которого уж и выругать-то нельзя, все хвалят, все его читают. А между тем он вносит тоску, раскол; почти заставляет тарелки бить, — и все это через книгу, «*по-писанному*» выходит! Да ведь это — скандал, «литературный кошмар»! Выносимо ли для «приличного», сытого, «все довольно и всеблаженного», — чтобы книга «втесывалась» в жизнь, в *домашнюю* жизнь! Да ведь сытый потеряет всякое уважение к такой

книге... если еще может... Книгу уважали, пока все совершалось «как по-писанному»; и вдруг — все пишется, как свершается; да еще свершается-то как-то иначе, как-то *«не по-семеиному»*; а между тем — действительно свершается! Кошмар для сытых — здравость для голодных и ищущих. И уж какой кошмар, какая суматоха, — когда публика *начинает верить*, что одно может являться в *общезитии под маской другого*; что под ластящейся маской могут быть еще и еще маски; что ничто не в силах сорвать *всех масок*, — кроме *смерти*. Жизнь искажает только маски, смерть — лица. И *о масках на масках* привык вопить Л. Андреев; вопли его услышаны; они так пронзительны, так вещи, что добираются до сокровенных тайников смирных и сытых телячьих душ, бог весть до какой трясины, на которой воздвигнуты храмы чиновничьих мировоззрений. Так же пронзителен вопль последнего рассказа Л. Андреева — «Вор».

Мы знаем достоверно, всеми нервами чувствуем, что такое *эти* два превращения одного и того же лица. Генрих Вальтер, едущий в поезде, в «пальто из настоящего английского

сукна и в желтых ботинках», — уже явно *не вор* Федор Юрасов, вытацивший на вокзале кошелек у пожилого господина *просто так*, «подчиняясь общему возбуждению». И вдруг «почему-то {почему-то!} его опять не приняли за немца»... «Постоянно и всюду среди порядочных людей он встречал эту, иногда затаенную, а часто открытую, прямую вражду». Начинается ужас — возвращение к тому забытому, тягостному, о чем воют и скрежещут колеса:

«Маланья моя, лупо-гла-за-я...»

Но ведь «как будто где-то далеко шел тихий теплый дождь». И оттого (верно оттого!) внезапно, из ночи, со станции — «мягкие и нежные звуки музыки»... «Танцуют, — говорит он и вдохновенно улыбается и счастливыми глазами оглядывается кругом, поглаживая себя руками, точно обмываясь. — Танцуют! Ах ты, чорт возьми. Танцуют!»

И Генрих Вальтер (снова он!) «расправляет плечи, незаметно выгибается в такт знакомому танцу». И идет к музыке, такой жалкий, так еще чувствующий себя красивым, — и

кричит светящейся девушке в белом: «Меня зовут Генрих Вальтер. Генрих Вальтер». И опять его отталкивают, ему грозят: вора, мошенника Федора Юрасова насильно гонят из вежливой, обходительной, любезной маски «честного немца бухгалтера»... «И он спокоен, все видит, все слышит и понимает, и только ноги у него как резиновые — не чувствуют земли, да в душе что-то умирает, тихо, спокойно, без боли и содрогания. *Вот и умерло оно*». Умерший спрашивает кондуктора — «отчего не идет поезд?»

«Машинист танцевать пошел...»

И рядом *«пассажир смеется»*... Только смеется, одним глазком заглядывает в бездонную бездну, где отражается только опять и опять — ловкий мошенник Федор Юрасов, «трижды судившийся за кражу»... «собравшийся в гости к своей прежней любовнице, проститутке»... И еще отражается хаос, вертящиеся танцы при свете разноцветных фонариков; и там — пляшет, пляшет *машинист* — последнее, что, *ради бога*, могло еще не плясать.

И опять бессмысленно мчатся, стелются

рельсы... «Все идет куда-то». Сквозь тяжкий сон начинает приподыматься, шевелиться, осторожно прислушиваться сквозь вагонное «конечно, так, да-да» по рельсам — *мошенник* Федор Юрасов. «Его ловят. О нем телеграфировали, его видели, его узнали и теперь ловят по вагонам». И в хаос начинает всасываться медленно-черная тягучая лента-пиявка, по которой вот сейчас, каждый миг, идут люди с фонарями, смотрят каждому в лицо, ищут Юрасова. И он, только мелкий вор, укравший двадцать четыре рубля с мелочью, — начинает уползать, идет от них все дальше и дальше, из вагона в вагон; из-под скорченной, съехавшей набок рожи Генриха Вальтера — пассажиры, небрежные, заспанные, тупые, — слышат: «Pardon, pardon». Проходит *сквозь хаос* «мешков, сундуков, отовсюду протянутых ног», «вялых, как будто податливых», но гнущихся и опять принимающих прежнее положение... Все дальше, быстрее. И вдруг — стена. И «они», «люди с фонарями», идут все ближе, может быть за несколько дверей, может быть — за одну. Он пытается вскарабкаться на мчащийся вагон, но тело бессильно воз-

вращается на площадку.

Разорвано только «настоящее английское пальто» — *последняя маска* Генриха Вальтера. Больше нет Генриха Вальтера! И Федора Юрасова, который остался один как перст, в последней своей маске, без спасительного двойника, — *охватывает бессмысленный животный ужас*. Сбросить последнюю воровскую харю, — и все кончено! И вот — издали — свист встречного поезда. «Как будто мир настиг его и всеми своими голосами выкрикнул одно огромное:

А-га-а-а!..»

Он спрыгнул *вниз*, с площадки вагона. И когда над ним повисли «три какие-то фонаря, три неяркие лампы за выпуклыми стеклами», — *он не понял их значения...*

Это — *не кошмар*. Это настигает нас повсюду — в домах, в углах, на улицах. Нет здесь ничего, кроме дикого ужаса, ибо *внезапно сорваны все маски*. Но ведь мы должны приготовиться, знать... ведь «*машинист танцевать пошел*».

Неисследимы приемы Л. Андреева. Чуть заметно брезжит только вот это: под покровом

вом устремляющегося куда-то хаоса Андреев вводит свое «что-то», своих действующих лиц, свое отважное «я» — в какой-то лабиринт. И ведет их там — незримых; и, снова восставая ярким пятном, они уже не те, но снова и снова — другие; они *немедля* вступают в яркий вихрь уже на ином фоне. Это — уже не лица. Это все — «что-то», чего обнять, о чем сказать достоверно еще нельзя. Это — гигантская крутящаяся воронка, Мальстрем символов. Весь рассказ «Вор» устремляется в какую-то панораму событий. Весь неудержимый, грохочущий лет этого поезда надлежит еще ускорить, — и вот мы уже видим его как бы в разрезе; там стремится еще быстрее — от людей убежавший *двойник*. Третий акт стремительного бегства этого *неизвестно* куда бегущего двойника — его колотящееся сердце, еще поспешнее, чем поезд и чем сам он, мчащееся куда-то; ударившись *о стену*, как бы беспомощный большой, жалкий, серый мяч бьется, мечется на площадке вагона. Наступает *исход*, в рассказе — *разрыв сердца*. «Три неяркие лампы» уже *неподвижно* висят над — кем? Это не Юрасов и не Вальтер, не веселый

плясун и не униженный никем «вор». Но то, что лежит на рельсах, готовое быть раздавленным *встречным поездом*, — *того мы не знаем*. Замечено только, что выбиты зубы и смяты усы — усы, «как два золотые серпа». Твердо знаем, что это — не маска — и счастливы этим. Без меры счастливы.

После Андреева трудно говорить о Горьком. Его «Рассказ Филиппа Васильевича» — совсем «о другом». Что-то грустное, осеннее, как «сырой холод», в котором «последние листья уносятся под гору к широкой мутной реке». Какая-то истинная грусть, а может быть большая радость, более совершенная, чем в обычном, немного абстрактном, пафосе Горького, — особенно за последние годы. Есть что-то благородное, прощальное в полуинтеллигентном неудачнике, дворнике, влюбленном в барышню. Все смеются над ним, и он убивает себя. — Бог весть почему: не от неразделенной любви и не от насмешек барышни и прислуги. А просто оттого, что он — нищий и оборванный — пришел совсем неслышно и «шум деревьев заглушил его шаги». И на «багровой полосе зари, среди тяжелых туч», на «огнен-

ном потоке в теснинах гор» он мог прочесть свое — такое простое, тихое, разрешительное будущее:

*О, зачем она всегда смеется? О,
зачем?*

Знает ли Горький, что это не вопрос, а ответ? Может быть, он узнает это теперь, и это — новое, задумчивое, грустное, — чего не было прежде.

Март 1905

Рашильд. Подпочвенные воды (Le Dessous)

Роман, перевод К. Надеждина. Изд. т-ва Вольф

Под этим заглавием г. Вольф издал роман Рашильд, предназначая его, судя по цене, формату и малому объему, для широкого круга читателей. В глазах среднего русского читателя эта книжка примкнет к известному сорту «бульварных романов» — из тех, которые русские дамы предпочитают читать в подлиннике, следя главным образом за двусмысленны-

ми (а иногда и откровенными) выражениями, смазанными в переводе. Кому мы бываем обязаны этим подслеповатым пуританством — русской цензуре, издателю или переводчику — не знаю, но факты налицо: очень небольшое число французских романов «перепируется» на русский язык без пропусков; разумеется, это содействует развитию французской книжной торговли более, чем повышению нравственного уровня русского общества; в средней гостиной гораздо чаще валяется желтая, прилично изданная книжка Nachette, чем нищенски безобразный переводный роман.

Теперь в гостиных, наряду с почтенными, перечитанными до испепеленности Бурже, Жип и пр., - попадают и французские декаденты и такие же желтые томики прославившегося за последние годы «Société du Mercure de France». Русские дамы, понося русских декадентов, не без тайной почтительности указывают на французов. Одной из представительниц новейшего французского романа, имеющего широкий сбыт (роман, о котором идет речь, выдерживает во Франции четвер-

тое издание), является m-me Rachilde, автор уже многих романов и пьес, ведущая отдел романов в «Mercure de France». Ее маленькая пьеска, почти монолог — «Продавец солнца» — была помещена в «Новом пути» (июнь 1904 г.) в переводе А. М. Ремизова.

Заглавие «Подпочвенные воды» плохо передает подлинник. Обесцветить так выражение «Le Dessous»[135] — значит отнять у романа то, что в нем есть истинного и нового. Парижские сточные трубы направлены в поля; от этого целый округ стал «благословенной землей»; темные фигуры сильных рабочих, с лицами «чуть-чуть бледными» за сетью дождя, разравнивают зловонное поле, — а рядом лезут из тучной почвы гигантские плоды, обремененные толстыми белыми гусеницами; еще дальше — бесконечный розариум, море цветов с ароматами удушливыми и сладострастными, «как дыхание разряженных красавиц, столпившихся в вечернем театре на спектакле gala».[136] Истинный, последний, inferнальный плод этого проклятого плодородия — томная буржуазка, чувственно-неприступная, представительница демо-

кратического «savoir-vivre»[137] навыворот, — убивает чужой рукой одного из возмущенных и безысходно ищущих — тех, кого разъевшиеся буржуа с легкостью и неожиданно циничной мудростью зовут «ftrouvantail» (то есть чучело). Это — последняя ступень, полное разложение, настоящий результат адского «Dessous».

Вот, в сущности, внутренний смысл романа, как он по крайней мере задуман; в крайних и возможных своих выводах он соприкасается, пожалуй, с интуитивными выводами новой школы в искусстве (Верхарн) и дискурсивными — новой социологии (Вандервельде). В этом — весь его *raison d'être*:[138] по исполнению же роман настолько уступает своей символической сущности, что местами сливается с «адюльтерными» романами, а в русском переводе часто пропадает и сочность стиля, спасающая подлинник.

Последнее произведение Рашильд, строго говоря, нельзя назвать только романом.

Определение его колеблется между «социальным романом» и мистико-психологическим трактатом. Между этими двумя крайно-

стями идет целая лестница, где каждая ступень — глава. Материал этих глав искусно сосредоточен и сгруппирован с виртуозностью, позволяющей ценить всякую главу, как нечто технически законченное. Связь между главами — только удовлетворительна: она не ниже того, что требуется современной техникой, но, не проникая вглубь, только порхает по верхам в образе крайне незамысловатого «сюжета». При помощи сложного, главным образом психологического, аппарата Рашильд взрывает постепенно несколько почвенных наслоений и умолкает, может быть, только там, где самый аппарат оказывается бессильным. Вся глубина ее «исследования» зиждется на искусных контрастах, намеках, положениях действующих лиц. Но психологии и стилю отведено преобладающее место, — в ущерб жуткой идее, мелькающей за словами, за искусно использованным материалом, за технической частью. Иногда за грудой деревьев, мимо которых мчится поезд, безмерно хочется что-то высмотреть, облюбовать какую-то одну важную точку; вместо этого бессильно стучишь лбом в оконное

стекло вагона, а поезд убегает, и уже начинают мелькать досадные, плоские виды. Так и с романом Рашильд, где, по словам van Bever'a («Весы», 1904, № 4), «между реализмом слов и ирреальностью замысла есть головокружительная бездна». Отчего это происходит? Не оттого ли, что автор романа — женщина?

Реми де Гурмон, в своей любопытнейшей «Livres des masques», [139] посвящая краткую заметку творчеству m-me Rachilde, уверяет, что она способна, «переживая моменты мужественности, творить, не стесняясь обычными приемами кокетства, и созидать только из идей и слов». Однако большая часть заметки посвящена «обычным приемам» женского творчества. «Когда женщины пишут, — говорит Реми де Гурмон, — даже искренно, только для себя, в потаенных тетрадках, — они думают о неведомом божестве, читающем, быть может, из-за плеча». Некоторые страницы «Le Dessous» все-таки страдают от этой чисто женской черты, особенно свойственной француженкам. Впрочем, эта черта в последнее время не чужда известной части и мужского творчества. Мне кажется, этот вопрос влечет

за собой другие, более сложные и более глубокие, чем думал блестящий, изящный, но не слишком глубокий критик «Mercure de France».

Перевод романа Рашильд, как большинство русских переводов, нельзя признать литературным приобретением. Это, за некоторыми исключениями, довольно гладкий (во всех смыслах) и, по-видимому, мало притязательный труд. «Смазанность» некоторых мест и неожиданные пропуски очень невинных страниц заставляют покорно и грустно улыбаться. Впрочем, это стало уже привычным делом: русский книжный рынок все еще слишком богат изделиями, на которые противно взглянуть. Издатели наши до сей поры не додумались до спокойного, простого и красивого — *среднего типа* книги. Чудовищная бездарность чередуется с пошлейшими потугами на эстетику. В частности, к роману Рашильд издатель и переводчик поскупились приложить даже перечень глав.

Март 1905

Виктор Стражев. Opuscula[140]

(«Стихотворения» и «эскизы»). Москва

Всякая книга соответствует выставке в том смысле, что ее следует наполнять избранным материалом. Особенно это относится к сборникам «начинающих», на которые обращается всегда больше внимания. Первый сборник дает тон и надолго утверждает репутацию автора. Начинающим писателям очень недостает литературного «жюри», как бывают «жюри» выставочные. Первая книжка может быть совсем тоненькой, но непременно должна, хотя бы и бледно и неумело, указывать внутренний путь автора.

Все эти требования не выполнены В. Стражевым; книжку его стихов можно сократить по крайней мере на три четверти; количество этих стихов ничем не оправдано — все они бледны до того, что нельзя представить, выйдет или не выйдет из автора поэт. Впечатление расплывчатое и скучное. Всего неприятнее то, что чувствуется подражание кому-то или чему-то, — почти нельзя решить — чему:

многим понемножку. Вспомним Апухтина — и Апухтину подражает Стражев, и, главное, подражает безлично. Апухтин писал об астрах:

*Поздние гости отцветшего лета,
Шепчутся ваши головки пону-
рые...*

Стражев пишет:

*Грусти заката предвестники ми-
лые,
Астры печальные, астры уны-
лые...*

А недавно в альманахе «Гриф» мы нашли стихи еще третьего лица:

*Астры — цветы побледневшего
лета,
Пышные астры в поблекшем са-
ду?*

Или Апухтин говорит:

*Позднею ночью равниною снеж-
ной
Еду я. Тихо. Все в поле молчит...*

И Стражев:

*Скучной и грязной большою доро-
гой
Осенью поздней на тройке убогой
Еду я...*

Впрочем, здесь подбавлено еще из «Бесов» Пушкина, из Полонского («Глухая степь...», «Колокольчик») или еще откуда-то, а своего — ничего нет. Извлекая такие «параллели», можно совсем пасть духом. Которое стихотворение кем написано, и где, собственно, *лицо* поэта? В другом месте Стражев перенимает уже не строки у Апухтина, а приемы у Бальмонта, притом самые скверные: перечисляет «мотыльков», как Бальмонт перечислял растения в «Стихиях»: павлиний глаз, махаон, аргусы — все это названия бабочек. Говорит Стражев и о «черных розах» и об орхидеях — вечных спутниках среднего декадента. Придумывает неудачное слово: «страстоцвет». Пускается в давно надоевшие аллегории «о гордом дубе» — длинно, гладко...

Отчаиваться, впрочем, не надо. Целые кипы отроческих стихов должны быть отмечены, чтобы составила юношеская книга. Автор, вероятно, не сделал этого, и это послужит

ему уроком: во-первых, будут бранить то, что, может быть, лично дорого; во-вторых, из стихов ничего не уразумеют; они — безличны, только барышням романсы петь.

Рассказы, составляющие вторую часть книги, — лучше. С них надо было начать. — Отчего-то не помечен год издания (по-видимому, нынешний?).

1905

П. Соловьева (Allegro). Иней

Рисунки и стихи. СПб., 1905

Художественные произведения можно измерять с двух, взаимно исключающих друг друга, точек зрения: с точки зрения «вечности» и эпохи. Вечное мерило прилагается к отошедшим теням прошлого и к бездарным современникам; к последним следует принять самые строгие и «вечные» меры, только чтобы избавиться от их навязчивости.

«Временному» измерению подлежат, напротив, только те, над кем нельзя произнести решительного приговора именно вследствие их невольной современности. Это — сравни-

тельно узкий круг, так как современное в области искусства не может быть доступно многим. Зато мы тем более благодарны за всякое живое слово, ибо нас редко балуют новыми словами, но часто морочат нас, стараясь выкроить новое из ветхого тряпья.

Книга П. С. Соловьевой, без сомнения, живет жизнью помимо воли; встреча с такой жизнью оставляет благодарное чувство, потому что у автора — молодая, свежая и чистая душа. Ничего нет своевременнее и законнее радости, когда цельное и зрелое мировоззрение встречает с детской свежестью чувства при свете благородной простоты.

Впрочем, книга «Иней» вовсе не радостна в обычном смысле этого слова. Она печальна той единственной печалью, которая прозрачна; сквозь призму ее видно на дне колыхание необычайной, «нечаянной» радости. В этом смысле она ужасно близка русской природе и русской поэзии, которая не покидала своей природы.

Русская поэзия приближалась к нечаянной радости двумя путями: сквозь огонь и гром, и сквозь вешую тишину. Второй путь был все-

гда более свойственен русским поэтам, — они много печаловались и умели просто грустить: так умели, что к тем, кто теперь хочет быть простым, — мы предъявляем непомерные требованья; у нас столько сравнительности, что мы склонны отвергнуть простоту, чуть заметим в ней тень искусственного; это потому, что у нас есть гениально простые и грустные лирики; а между тем именно теперь особенно хочется тишины и простоты: литературу словно кто-то поджег; всюду крик и надрывы, жалят пламенные языки; к ужасу пожара присоединяются безжизненные симулянты, — они делают вид, что жалят, причиняя кажущуюся боль, заменяя остроту — пряно-стью, громовое — визгливым.

И вот мы встречаем новую и тихую поэзию. Она нова, потому что подошла в упор к открывшимся глубинам, и тиха, потому что только смотрит в них грустными целомудренными глазами. Совсем не уходя от живого, она притаилась, но не пролилась: она знает свою область: не вызывает из бездн темных существ, чтобы помериться с ними, и равно избегает громких славословий; — она вся в

«благодарения» и «прощения».

Мы способны верить только безумным и грустным словам. Остальные день ото дня становятся все более ненужными, пошлыми, мертвыми. Лучшие из людей «века сего» совсем отходят и замыкаются в своей душе; в хрустальной чаше их души собираются слезы; они источаются понемногу — в грусти или в обильном потоке безумий, — смотря по мере надтреснутости хрустальной чаши.

Вот перед нами точит слезы хрусталь души, звенящий, как грудной голос в морозном тумане:

*Везде голубая хрустальная мгла,
Вблизи, и вдали, и над нами.*

«Огненная тоска» родила грустные и тихие стихи, огонь ее стал размерным пламенем; размерную тихость подарила ему «белая мечта» — полушопотное мечтанье об ином — об иное — бледном, кружевном и приветном; из намека на безбурное, ясное — родилась эта размерная тихость:

*Иней в полночи на землю слетал,
Иней хотел, чтобы чудо сверши-*

лось,
Тихо молитву свою прошептал,
Слышал господь, — и земля изме-
нилась.
Так над моей потемневшей душой
Чудо свершает полет свой незри-
мый,
Слышу, вздыхает во тьме надо
мною
Светлой молитвою голос люби-
мый.

Только тот, кто воистину слышит шелест будущей тишины, тихую поступь чуда; кто воистину принял весть благую о не ускользающем, но пребывающем, — только тот бесстрашно отречется от тленного во имя *нетления*. Ничего уже не жаль — мгновенного, тленного, смертного:

Позади, сквозь сиянье вечернее,
Мне пройденную видно между.
Всё спокойней и всё легковернее
Я на будущий путь свой гляжу.
Оттого сердцем, жизнью ранен-
ным,
Мне умерших мгновений не жаль,
Что в былом, как в стекле затума-

ненном,
Отразилась грядущая даль.

И рассеивается «страх пред вечностью», разрывается покров «властительной тайны смерти»:

*И ясно вижу я в те вещи мгнове-
нья,
Что жизнь ответа ждет — и
близится ответ,
Что есть — проклятье, боль, уны-
ние, забвенье,
Разлука страшная, — но смерти
нет.*

Смерти нет; есть единственно — прекрасное умирание. Но ведь это уже не смерть, не примечтавшийся призрак, но отречение от пустоты мечтаний. Когда умирал Адонис, все знали, что он воскреснет: предчувствовали воплощение, следующее за умиранием, и тонкая, серебристая осенняя радость звенела в хаосе «надгробных рыданий». Это апофеоз мистического реализма и смысл следующих двух строк:

*Лишь тебе, рожденной ночью бе-
лой,*

Умереть с последним днем весны.

Такие слова произносятся теперь только шопотом — для себя и для своих. Но это — огненные глаголы: рожденные некогда «огненной тоской» одиночества, облеченные ныне в белизну и тишину, убеленные инеем, — они прозвучат по всему миру.

Будет день, — и мы громко произнесем Слово; Оно — еще бледная тень, все растущая, принимающая форму белого крыла; заглушённое эхо Всемирного Слова, о котором так просто и внятно, но так таинственно для многих, пророчествовал поэт, родной автору «Инея» по духу и по крови — Владимир Соловьев:

*Знаю, — в утро осеннее, бледное,
Знаю, — в зимний закат ледяной
Прозвучит это слово победное
И его повторишь ты за мной!*

Апрель или начало мая 1905

Академик А.Н. Веселовский. В.А. Жуковский

Поэзия чувства и «сердечного воображения». С приложением шести фототипий. СПб., 1904

В настоящее время Александр Николаевич Веселовский (род. 1838 г.), как историк литературы, занимает первое место в России. Имя его известно в Западной Европе. В области иностранных литератур особенно замечательны несколько сочинений о Боккачио (перевод «Декамерона» Веселовского появился в 1891—92 гг.), сочинения о Данте и Петрарке (исследование о последнем печатается теперь в «Научном слове»). На итальянском языке написано им первое большое сочинение (Il Paradiso degli Alberti e gli ultimi trecentisti), [141] впоследствии обработанное для магистерской диссертации («Вилла Альберти». Москва, 1870). Существуют и немецкие сочинения Веселовского (многое — в «Archiv für Slavische Philologie»). — Почти во всех русских университетах есть ученые ученики Веселовского

(Жданов, Кирпичников, Батюшков, Дашкевич и др.).

Веселовский имеет значение прежде всего как представитель и родоначальник в России того историко-литературного метода, который теперь распространен почти всюду. Это разветвление историко-сравнительного метода, идущего со времени романтиков (Гердер), имеющего таких представителей, как Лессинг, Вольф (*Prolegomena ad Homerum*)[142] и Яков Гримм. Разветвление это известно под именем «школы заимствований».

Веселовский — ученик Ф. И. Буслаева, который, в свою очередь, был последователем Якова Гримма и господствовавшей тогда так называемой «мифологической» школы. Она держалась следующего основного положения: в корне всех произведений народной (а отчасти и книжной) литературы — лежит общерийский религиозный миф; потому сходство преданий у разных народов объяснялось общей доисторической подкладкой. Сам Яков Гримм, обладавший громадной ученостью, не допускал тех крайностей, в какие бросились его ученики, как, например, итальянский ис-

торик де Губернатис, а у нас — Афанасьев и др. Впрочем, среди учеников Гримма встречаются такие имена, как Макс Мюллер («солярная» теория) и Кун и Шварц («метеорологисты»). Из русских последователей Гримма замечательнейшим был Буслаев, не дошедший, как и его учитель, до крайних «мифологических» толкований, а в последних трудах прикнувший уже к «теории заимствований».

Эта теория была впервые выставлена в 50-х годах прошлого века геттингенским санскритологом Бенфеем. Она поправляла мифологическую школу, объясняя сходство народных преданий не одной мифической основой, а также внешними заимствованиями.

У нас новая теория, плод разочарования в предыдущих методах, была подхвачена в конце 60-х годов Стасовым, который доказывал, что все русские былины целиком переняты с Востока в искаженном виде. Сочинение Стасова («Происхождение русских былин» — «Вестник Европы», 1868 г.) произвело, впрочем, по выражению одного исследователя, «только впечатление ученого скандала». На действительно научную почву бенфеевская

теория была поставлена Веселовским, который выяснил направление своего метода в двух поправляющих одна другую статьях: «О методе и задачах истории литературы, как науки» («Журнал министерства народного просвещения», 1870, № 1) и предисловие книги: «Из истории романов и повестей» (том I, 1886).

Веселовский решительно отверг «мифологическую школу», но и к «теории заимствований» отнесся с осторожностью строгого ученика. «Вопрос о заимствовании можно ставить лишь тогда, когда сходство простирается на детали». Таким образом, изучение деталей оказывается не менее важным, чем изучение крупного. Для проверки необходимы ряды выводов, — их можно получить из освещения предмета с разных сторон. Анализ огромного матерьяла из произведений всех народов несколько не убивает синтеза, который намечается явственно как результат многолетних исследований. Этот синтез — «индуктивная, историческая поэтика» — труд, которому Веселовский посвящал свои лекции в течение нескольких лет и который теперь только на-

чинает печататься отдельными главами. Цель его — выяснение закономерности поэзии.

Перечень трудов Веселовского до 1885 года находится в «Указателе к научным трудам А. Н. Веселовского. 1859–1885» (СПб., тип. Балашева), — составленном его учениками. В «Биографическом словаре профессоров и преподавателей СПб. университета» (т. I, СПб., 1896) перечень трудов Веселовского занимает десять страниц мелкого шрифта, несмотря на пропуск многих менее значительных корреспонденций, статей, рецензий и заметок. Указатель статей о Веселовском и отзывов о крупнейших его произведениях находится в «Источниках словаря русских писателей», собранных Венгеровым (т. I, СПб., 1900, Изд. Академии наук). Автобиография Веселовского вошла в «Историю русской этнографии» А. Н. Пыпина (1891, приложение ко второму тому).

Таково в общих чертах положение Веселовского как ученого. Несмотря на то, что центром его исследования было «массовое творчество», его труды историко-литературные в собственном смысле имеют выдающее-

ся значение. Это не одна сухая эрудиция, но широкие обобщения разнообразного свойства. Книга о Жуковском ценна не только новым освещением поэта, не только тем, что почти уничтожает устаревшую книгу Загарина. Это — целая энциклопедия эпохи, остающаяся «бытописанием», несмотря на груды, казалось бы, сухих справок. Ученый труд не исключает ни «чувства», ни «сердечного воображения». Юмор и своеобразный стиль исследователя, иногда тяжеловатый, всегда своеобразный, — делают книгу интересным чтением для всех — большая роскошь для русского ученого труда.

Перед читателем живой, «реальный» Жуковский, несмотря на то, что «анализ направлен не столько на личность, сколько на общественно-психологический тип, к которому можно отнести отвлеченнее» (стр. XII). -Веселовский произвел кропотливую работу с любовью, след которой на всей книге. Это позволило снять с Жуковского венец обмана, который не только не возвышал, но скорее затуманивал чистый лик поэта, схематизировал Жуковского, идеализировал, отвлекал от жиз-

ни, «абстрагировал».

Правда, в руках у Веселовского были матерьялы, доселе неизвестные; это касается даже произведений Жуковского, из которых, например, «комическая опера» «Богатырь Алеша Попович, или Страшные развалины» впервые напечатана в юбилейном издании проф. Архангельского (Приложение к «Ниве» 1902 года).

К особенно ценным матерьялам, появившимся после книги Загарина и критики на нее Тихонравова, следует также отнести огромный «Остафьевский архив» (вышли четыре тома) и исследования И. А. Бычкова — бумаг, писем и дневников Жуковского.

И все-таки *реальный* образ Жуковского (взамен «иконописного» — даже у лично знакомых с поэтом Зейдлица и Плетнева), данный Веселовским, следует отнести на счет *любви* не менее, чем на счет стремления к «научной правде». Основное заблуждение, которое разрушает Веселовский, — это отнесение Жуковского к «романтизму». Романтизм как литературная эпоха всегда *предпочитался* «эпохе чувствительности», даже вопреки

ученой точке зрения, которую должно интересовать все. Веселовский почти всецело считает Жуковского «сентименталистом» и указывает даже, что это был «единственный настоящий поэт эпохи нашей чувствительности»; единственный, испытавший ее настроение не литературно только, но страдой жизни в ту пору, когда сердце требует опеки любви, и позже, когда оно ищет взаимности (стр. 46).

«Сентименталисты» были космополитичны, тогда как романтики «искали народную душу». «Для Жуковского-поэта она не существенна: выросши в преданиях сентиментализма, он не только усвоил себе форму его мышления и выражения, но и глубоко пережил содержание его идеалов, в которых народность заслонялась исканием человечности; когда его коснулись веянья романтизма, они остались для него элементами стиля...» (стр. 20). Рассуждая о «народности и поэзии Жуковского», Веселовский говорит, что он, «во всех отношениях остался в преддверии романтизма» (стр. 507). Язык его никогда не усвоил народности. В русских сказках оста-

лись русскими только имена Берендея, Ивана-Царевича. Исторические повести и поэмы скроены по «рецепту сентиментально-классическому, позже — романтически-рыцарскому» (513). Народная душа ощущается «сквозь призму Кларана и идеализованных швейцаров» (509). Об этом свидетельствуют дневники Жуковского из его путешествия по России (537).

Книга о Жуковском, избегая повторений старого, стремится к реальному освещению и новой группировке фактов. Внешние крупные события жизни поэта достаточно подробно изложены хотя бы у Зейдлица («Жизнь и поэзия Жуковского». СПб., 1883); впрочем, до сих пор у нас нет столь необходимой при изучении каждого классика «хронологической канвы». Место не позволяет исчерпать все богатства книги Веселовского. Остается передать несколько пунктов внутренней жизни Жуковского.

Первые главы книги изображают обстановку, в которой возросла эта «прозрачная», «чертовски-небесная душа» (Пушкин о Жуковском). Грусть этой обстановки согласова-

лась со «случайным» происхождением поэта (незаконный сын помещика Бунина и турчанки Сальки), с трудным положением в семье, с ранними приступами «чувствительности», которая носилась в воздухе.

Близость к природе и «перевес чувства» — лозунг эпохи, не только теоретический, но и жизненный. Был «период сердца». Обильные слезы проливались над всеми событиями жизни и литературы. Плакали над Томсоном, Клейстом, Делилем, наконец над кн. Шаликовым, который нравился и молодому Жуковскому. Лунный луч отражался в слезе, катящейся по лицу блаженного любовника; а он задумчиво мечтал об идеале бесплотной любви и загробной жизни; мечтал об «*amitift amoureuse*», [143] переплетая с ней идеи «тихой, святой дружбы». Мечтания с карандашом в руках порождали картинку: пепел сыплется из склоненной урны, и рядом — цветок; или — дневник, средство излить душу в тайной исповеди (Маттисон, Жуковский); или — произведения эпистолярного стиля, где поверялись возлюбленной или другу тайные мечты — о силе воспоминания, о семейной жиз-

ни, о лучшей поре детства...

Чувствительности предавались равно — мужчины и женщины. Мать Карамзина проводила целые дни в глубокой и приятной меланхолии. Отец Гоголя занимался разбивкой садов и для каждой аллеи придумывал особое имя (вспоминается, как мемуарист Болотов назвал свою любимую грушку — Мавринькой). В лесу он устроил «Долину Спокойствия»: возле нее на пруду прачкам запрещалось колотить белье, чтобы не разогнать словьев.

Таков был и молодой Жуковский и его друзья. Сам он даже на всю жизнь сохранил черты из прошедшего «вечного для сердца». Он жил в атмосфере, где «прошлое овладело настоящим». Та же грусть и сладость воспоминания, та же мирная жажда семейственности, прошедшая сквозь всю жизнь, создавшая страдание от неосуществимости счастья. Учитель поэзии в юности — Карамзин: «святое имя — Карамзин»; «воспоминания о нем есть — религия». Нежная, точно женственная дружба с Андреем Тургеневым, совместная мечта о детстве «под флеровой мантией ме-

ланхолии». Разительное сходство с Болотовым, образцом чувствительности среди помещиков XVIII века. Те же пространные дневники, и слезы, и Сульцер — подозрительный немецкий эстетик, заменивший природу. Андрей Тургенев только страстнее Жуковского: юноша, свято чтущий «дружбу», как все, член «Дружеского литературного общества», в уставе которого был пункт: «помогать бедным».

Друзья делились мечтами о «ней», — сначала воображаемой, потом воплощенной. Явился легкий флирт, «экспромты к глазам» возлюбленной. Одна из подруг была чувствительна, как ее поклонник: отец ее умер, и она, не находя в новом доме «les traces de mon père», [144] ночью вылезла в окно и убежала к знакомому поселянину: она поселилась у него, захватив с собой только Руссо и Библию.

Сквозь легкую любовь уже видны берега будущей великой любви, всегда единой, одинаково уходящей в «amitift amoureuse» с последним выводом сладостной меланхолии: «Смерть — лучше всего».

Андрей Тургенев умер ранней и странной

смертью — в «горячке с пятнами» (он, «распотевши, поел мороженого»). Для Жуковского настало время одиноких тревог, предчувствия первой большой любви. Подробности этой несчастной любви к кузине и воспитаннице — Марье Андреевне Протасовой — слишком известны. Поразителен образ «Маши» в «Воспоминаниях» Вигеля, видевшего ее только мельком. Он объясняет и «Видение Лалла-Рук» и перевод «Орлеанской девы»: «Я не могу здесь умолчать о впечатлении, которое сделала на мне М. А. Мойер (рожд. Протасова). Это совсем не любовь; к сему небесному чувству примешивается слишком много земного... Она была вовсе не красавица; разбирая черты ее, я находил даже, что она более дурна, но во всем существе ее, в голосе, во взгляде было нечто неизъяснимо-обворожительное. В ее улыбке не было ничего ни радостного, ни грустного, а что-то покорное. С большим умом и сведениями соединяла она необыкновенную скромность, смирение... Ну, точно она была как будто не от мира сего» (Веселовский, стр. 221).

Любовь заставила Жуковского пройти

длинный путь развития, которое коснулось даже его взглядов на поэзию. Большой промежуток между первоначальным положением: «Прекрасное и доброе — одно» и позднейшими формулами: «Поэзия есть бог в святых мечтах земли»; «Поэзия — небесной религии сестра земная». Под влиянием Протасовой же родилась идея «белой книги», где разлученные души взаимно выписывали лучшие места из св. писания; там же писались иногда и письма. Так же сквозь всю жизнь прошла здесь зародившаяся — «философия фонаря» (194; 196–197).

«Надежда — пустое, вредное слово». Таков был вывод несчастной любви, остававшийся порою теорией для Жуковского, который иногда возмущался; а ученица превзошла учителя: Маша сумела в замужестве с «дивным Мойером» сжиться с «полусчастьем», с недоговоренностью «атШй amoureuse». Это было свойственно ее «Weiblichkeit», [145] о которой впоследствии беспокойный, «снова запыхавший» поэт писал в альбом придворной красавицы Самойловой.

Маша скончалась в родах. Вскоре последо-

вала смерть и другой Weiblichkeit — сестры ее Александры Андреевны Воейковой, в альбоме которой остались пленительные картины — миражи, сделанные рукой Жуковского (два воспроизведены в книге). Воейкова вдохновляла Козлова. Буйный Языков становился при ней «способным к девственной любви».

У Жуковского, пережившего обе смерти, — «похоронный экстаз». Придворная жизнь, краткая влюбленность в Самойлову — «мадригальная», — опасения друзей: Жуковский изленился, он монотонен, односторонен, он испортится при дворе. Грубоватый Вяземский тащит поэта в общественность. Но идеалы Жуковского остаются мирными, философия — благодушной моральной системой (что не помешало цензуре наложить свою руку и на нее). Жуковский хочет верить, как капитан Бопп; высший авторитет для него — Стурдза, — для Пушкина — «библический», «монархический». Он близок с Гоголем и вступает на последний свой путь — семьи и прощальной поэзии «лебединого пращура».

За двенадцать лет до кончины мечты сбылись. Елизавета Алексеевна Рейтерн, болез-

ненная, хрупкая красавица, полюбила Жуковского. В 1840 году предложение сделано: Жуковский робко передает часы девушке со словами: «Permettez-moi de vous faire cadeau de cette montre, mais la montre indique le temps, le temps est la vie; avec cette montre je vous offre ma vie entiere. L'acceptez-vous?»[146] — «Она кинулась ему на шею» (стр. 421).

Начинается жизнь «влюбленной дочери и нежного отца». Жизнь сознательно идет к лучшей цели — смерти. Методично переводится «Одиссея» — «младшая дочка старика Жуковского». Приобретаются карты Палестины для переложения Апокалипсиса. Тургенев описывает в 1844 году гейдельбергскую жизнь Жуковского и его «святой Елизаветы» — этой последней в жизни поэта «hohe, aber auch tiefe germanische sclnjne Weiblichkeit».[147]

Девиз жизни Жуковского: «Смерть — великое благо». И она тихо пришла к нему, как дупование «вечной женственности», в существо которой Жуковский соединял некогда образы Маши и жены. Соединил — помирил — и сам примирился с тем, что его Одиссею «привет-

ствовали уже отходящие люди», что он ничем не «грянул» в ответ на требования «веселой энергии дня». Он только сожалел о былом:

*Оно прошло, то время золотое,
С природы снят магический венец;
Свет узанный свое лицо земное
Разоблачил — и призракам конец.*

Возвращаясь на почву истории литературы, можно сказать, что он остался «сентименталистом», чуждым психологически (не литературно) поэзии «Sturm und Drang'a»[148](стр. 465).

Он был — лирик и отдавал «себя», свою душу. Напрасно жаловаться, что между нами осталось мало людей, знающих и понимающих Жуковского. Есть еще такие, для которых его стихи звучат. Никогда «младость» не перестанет «вздыхать о славе» и не предастся серой уравнилельной пошлости.

Мы не согласны, что от Жуковского осталась только «правда настроения». Жуковский подарил нас мечтой, действительно прошедшей «сквозь страду жизни». Оттого он наш — родной, близкий.

«Резвая радость» вместе с «лебединым пра-

1905

Н.К. Козмин. О переводной и оригинальной литературе конца XVIII и начала XIX века в связи с поэзией В.А. Жуковского

С *Пб., 1904*

В брошюре г. Козмина внимания заслуживает только библиография и пересказ сюжетов романов Радклиф, Шписа, Вульпиуса, Крамера, Дюминиля, Флориана и русских «сентименталистов». То, что автор называет «выводами», — есть общее место: что баллада родственна с романом, что «полуфантастическое, полусентиментальное направление, проявившееся на протяжении почти полувека в переводных и оригинальных романах, поэмах, балладах, — любопытно как выражение наших былых симпатий, вкусов и взглядов, как характерный показатель переживаемого обществом настроения, имевшего, быть может,

свои причины в условиях тогдашней жизни» (46), — все это давно известно. Известно даже несколько больше: именно — что психологические основы эпохи, о которой пишет г. Козмин, были не таковы, какими он их себе представляет; ибо эпоха создавалась историей и людьми, обладавшими индивидуальностью, а не манекенами, создающими себе «мир грез», чтобы «отвлечься от печальной действительности». Г-н Козмин уверяет, что Жуковскому «особенно понравились типы» такие-то, что «сюжеты» он избрал такие-то, и т. д. Все это — старая песня, способная нежить слух учителей русской словесности. Объясняя животрепещущие эпохи «фикциями» и «сомнением в силах человеческого разума», далеко не уйдешь, ибо эрудицией жизненности не заменишь. Г-н Козмин радуется (достаточно «беспристрастно») тому, что Жуковский иногда «пытается объяснить таинственные явления естественным путем» (!? — очевидно, «следуя примеру Западной Европы», которому, по уверению г. Козмина, русская литература всегда следовала!). Если г. Козмин и нашел на Западе такие попытки, его удовлетво-

ряющие, то на Жуковском он совсем сорвался, устроил даже род скандала: оказывается, «объяснение таинственных явлений» заключается в том, что Светлана видит только сон, а Лесной Царь — «это белеющий над водой туман, колыхающий листву ветер, седые ветлы, преображенные в причудливые формы бредом больного ребенка» (40). Пусть г. Козмин радуется своим открытиям. Тщетно было бы «пытаться объяснить» ему, что поэты никогда не «объясняли таинственных явлений», что на это есть доктора медицины, которые могут посоветовать г. Козмину не заниматься Жуковским, пока он не излечится от малокровия.

1905

Апулей. Амур и Психея. Публий Овидий Назон. Наука любви

Апулей. Амур и Психея

С латинского перевел В. А. Е. С рис. и композициями Макса Клингера. СПб., 1905

Публий Овидий Назон. Наука любви

В русском переводе с примечаниями А. И. Манна. СПб., 1905 Издания Ф. И. Булгакова

Нельзя не приветствовать каждого нового перевода из древних в наше время ожесточенных нападок на классическую древность. Всякий по-своему старается отогнать от себя изящное и красивое, и понятно, почему от этого страдают классики: их особенно легко «сдать в архив», под благовидным предлогом «устарелости», — гораздо легче, чем отделаться от нового. И вот одни, разумея под классической древностью те *extemporale*, [150] которыми их мучили в гимназиях, обрушиваются на нее как на сухое и мертвое. Другие, наоборот, особенно ратуя за все разнообразности *extemporale*, хотят изгнать из сохранившегося только голый скелет «критики текстов» и

прочих полезных, но не всеобъемлющих дисциплин.

Особенно важно теперь слышать серьезные голоса за классицизм или против, — но для этого требуется ступень развития, которой не достигла не только публика, но и большинство лиц, близких к делу образования. Результат печален. Серьезных слов, иногда отмеченных печатью талантливости (как, например, слова Менделеева — против и проф. Зелинского — за классицизм), почти никто не слушает; зато «специалисты», мало имеющие отношения как к классицизму, так и к народному просвещению, просто гонят из гимназий министерским помелом греков-чехов и латинистов-русских.

Невежество остается невежеством. На классических отделениях филологических факультетов числится по одному человеку на курсе; подлинники древних авторов (элементарнейшую Teubnerian'y) можно достать в одном-двух книжных магазинах столицы, а иногда — ждать две недели, пока выпишут. Переводы появляются редко, и большей частью из строго определенной области, откуда

читатель может почерпнуть что-либо «пикантное», когда его воображение уже достаточно грязно, а голова достаточно тупа.

Г-н Ф. Булгаков, уже давно занимающийся добыванием «пикантного» из иностранных литератур, пользующийся для этого и Раблэ, и дамскими модами, и «женской красотой», и Шехеразадой и сообщающий почти ежемесячно «новое о Наполеоне», — не пренебрег, наконец, Овидием и Апулеем. Несмотря на то, что цель издания очевидна, так как из «Метаморфоз» Апулея выбран только один эпизод, а из всего Овидия — сочинение, давшее повод к упрекам в «безнравственности» и, может быть, к ссылке поэта, — несмотря на это, мы все-таки должны быть благодарны и за малые крохи с царственного стола древних, приготовленные на буржуазной кухне с немецкими приправами.

Еще так недавно в России появлялось немало переводов из древних. В этом отношении пора, близкая к так называемому «русскому нигилизму», была как бы серьезнее и одушевленнее нашей. Сколько переводов, часто очень недурных (например, Коте лова,

Шестакова), совсем вышло из продажи или обречено на забвенье, так как затеряно в разных университетских «Записках» и «Известиях», никогда никем не читаемых. Теперь читают и вообще мало, а уж издание древнего автора требует со стороны издателя некоторого подвига.

Впрочем, г. Булгакова нельзя упрекнуть в подвижничестве. Его издания достаточно приноровлены к широкому сбыту. Апулей переведен гладко и, в общем, недурно, зато снабжен изумительно уродливыми картинками, которые многие сочтут от чистого сердца «художественными». К тому же театральная Макс Клиггер и воспроизведен ужасно. К чему это, когда тот же г. Булгаков когда-то иллюстрировал свое переложение «Амура и Психеи» рисунками во сто раз лучшими, чем эти?[151]

Что касается «Науки любви», то это не перевод, а подстрочник, правда близкий к подлиннику, но безвкусный, напечатанный так, что от скобок и примечаний рябит в глазах. По-настоящему им пользоваться можно, только имея в руках подлинник. Книжка как сле-

дует: на первых страницах с обычной беспощадностью сообщается, что «Публий Овидий Назон родился тогда-то до р. Хр.», а примечания дышат обычной для подстрочников глубиной и выразительностью, как, например: на стр. 125: «В подтверждение того значения, которое в древности придавалось красоте женской *шевелюры*, *небезынтересно* привести следующую выдержку из „Метаморфоз“ Апулея...» (следует выдержка; остается невыясненным, почему г. Манну показалось, что мы не поверим Овидию именно в этом пункте?); на стр. 90: «Культ Венеры Эрицинской имел *предосудительный в нравственном отношении характер*»; наконец, на стр. 46 сообщается, что Пенелопа была «жена Одиссея, верность которой вошла в поговорку». Вспоминается в одном из рассказов Чехова учитель, который всегда говорил только общеизвестные вещи, например: «Лошади кушают сено и овес».

Перевод «Наука любви» также не слишком красноречив: он «полновесен» в том смысле, что в нем нет ни одного крылатого, легкого слова; на стр. 83: «Ты устраиваешь (во мне це-

мый) пожар»; на стр. 61: «Федра осталась целомудренной, поскольку это касается Пирифоя». Переводчик, обладающий чрезвычайно бедным лексиконом, не избегает и в тексте таких слов, как «шевелюра»; на стр. 49: «Пусть (неумелая) стрижка торчащими волосами не обезобразивает (твоей шевелюры)».

Таким образом, Апулею посчастливилось все-таки больше, чем Овидию. Во-первых, его перевели глаже, во-вторых, не обезобразили стремлением к «самообразованию»: среди орнаментов Макса Клингера читатель все-таки найдет Апулея; а среди примечаний г. Манна он найдет только материал для зазубриванья. Велика его прозорливость, если он отыщет там «песен дивный дар и голос, шуму вод подобный».

Все-таки спасибо г. Ф. Булгакову за издание отрывков Апулея и Овидия, а г. Манну — за то, что он не пробовал своих сил в стихотворном переводе.

К. Бальмонт. Литургия красоты

Стихийные гимны. Книгоиздательство
«Гриф», Москва, 1905

В одной из драгоценнейших книг нашего времени — в сборнике стихов Валерия Брюсова «Urbi et orbi» — есть послание к Бальмонту:

*Вечно вольный, вечно юный,
Ты как ветер, как волна,
Речь твоя поет, как струны,
Входит в души, как весна.*

*Может: наши сны глубоки,
Голос наш — векам завет,
Как и ты, мы одиноки,
Мы пророки... Ты поэт!*

Да, это разгадка. Слово *поэт*, такое многосумное и многоликое, вдруг получило здесь свой особый частный смысл — аромат, осязаемый в своей отдельности от аромата «пророчества». Поэт «как ветер, как волна» и «подобен облакам», сказано дальше. «Все равно, куда их двинет»... «Я ведь только облачко, полное огня», — говорил сам Бальмонт о себе.

Мы привыкли видеть облака в самом разнообразном освещении, но непременно — на нашем горизонте. Это — только природное ограничение нашего поля зрения. Впрочем, и в этом можно «властвовать над природой»: у нас есть крылатая воля: полетим за облаком, если не хотим терять его из виду, если его бог влечет нас за собой. За Моисеем влекся весь Израиль, — а Моисея влек за собой огненный облачный столп. Он знал, что в облаке — его бог. Надо только знать это — и полетим.

Как знать? Может быть, то, что прекрасно в «Литургии красоты», — только закатный румянец — вечерний, последний. К утру от облака может не остаться следа, его уже не будет ни на одном горизонте: и теперь оно окружено уже такими удушливыми, безнадежными парами. Или — свершится чудо, новое чудо — непонятное и внезапное, — которым часто радуют поэты — внезапные пришельцы из непонятных стран? Может быть, пары рассеются — и откроется облако на другом горизонте? — То и другое возможно, — и мы сомневаемся: вновь поднести к губам «пылающий напиток» с надеждой на утро, — или от-

казаться от отрав приближающейся ночи?

Начало «разложения» очевидно в стихах Бальмонта. Но вместе с ним надвигается что-то новое, — заметно, что облака идут с таких горизонтов, которые прежде были скрыты от поэта.

То, что прежде волновало, Бальмонт замыкает ключами своих «стихийных гимнов». Они только утомительно красивы — и неподвижны. Душная ночь уже прильнула к ним. В час, когда наступала тьма, — пришла мертвая полоса. Явилась рассудочная поэзия, прерываемая бессильными криками. Иногда звучали болезненно эти постоянные провозглашения своего великолепия, — пока не послышался стихийный голос, звучащий утренним, здоровым презрением. Только бессильно вялой злобой кажутся насмешки над «лабораторной зачахлостью человечков» и сказочки о «Лемурах с пяткой откидной», — рядом с великим презрением «Самоутверждения»:

*И если ты викинга счастья лишишь, — в самом царстве Валгаллы рубиться,
Он скажет, что Небо беднее Зем-*

ли, из Валгаллы он прочь удалит-
ся.

И если певцу из Славянской стра-
ны ты скажешь, что ум есть ме-
рило,

Со смехом он молвит, что сладко
вино и песни во славу Ярила.

Великое презрение рождает грусть. Она пришла, когда в душную ночь посмотрела зоря какого-то нового дня, о котором не знал прежний Бальмонт. Об этом можно догадаться по тем <не>многим, но зато совершенно новым и снова прекрасным песням, которые запел сам себе удивленный поэт, рядом с ними повторяя без числа старое, будто все еще надеясь увидеть забытые сны.

*«L'idee pure, l'infini, j'y aspire, il
m'attire...»[152]*

О, искавший Флобер, ты предчув-
ствовал нас.

Мы и ночи и дни устремляемся в
мир,

Мы в Бездонности ждем отвеча-
ющих глаз.

В наших жилах течет ненасыт-

ная кровь,
Мы безмерны в любви, безграничны вдвоем.
Но, любя как никто, не обманемся вновь,
И влюбленность души не телам отдаем.

*В океанах мечты восколеблена
гладь,
Мы воздушны в любви, как воздушен туман,
Но Елены опять мы не будем искать,
И войной не пойдём на безумных троян.*

Это — песня изумления, по-прежнему молодая, но по-новому — грустная. Это — какая-то потусторонняя музыка, голос Парки, дошедшей до конца нити, что-то созвучное пророческой эклоге Виргилия: — «явится Тифис другой»... Чье Имя взбунтовало дремлющую Музу? Во Имя Кого поэт весенней гулкой Земли и изменчивого Огня, поэт прекрасных земных измен, — отказывается от той, в ком «жизнь и смерть кораблей», чья Красота бы-

ла для него «как Никейский челнок старых дней»? Во Имя Кого пришло это предрассветное отчаянье — похороны всех надежд на кладбище, «где их до меня схоронили мой дед, мой отец, мой брат»...

О, надежды, надежды, надежды, неужели мертвы навсегда вы? И во Имя Кого эта уже просветленная грусть после непомерной тоски о «призраке любовницы брошенной»?

*Запад и север объаты
Пламенем вечера сонного.
Краски печально-богаты
Дня безвозвратно-сожженного...*

*Мир на земле, мир людям доброй
воли,
Мир людям воли злой желаю я.
Мир тем, кто ослеплен на бран-
ном поле,
Мир тем, в чьих темных снах жи-
вет Змея.*

В этих стихах «Литургии красоты» открывается выход. За новыми облаками мы последуем с новыми надеждами — «все равно, куда их двинет». Ждем с волнением: истают ли вечернее облако или, пройдя сквозь ночь, обно-

вится «в заре иного дня».

1905

Мирэ. Жизнь

Н*ижний-Новгород, 1904*

Прочитывая маленькие рассказы Мирэ, большей частью подходящие под термин «стихотворение в прозе», — сразу делишь всю книгу на две части, совершенно не равные по достоинству. Первая и количественно меньшая часть скорее нравится, несмотря на не совсем русские обороты речи, иногда прямо производящие впечатление посредственных переводов с французского. В связи с тем, что и темы почти всех рассказов взяты из французской жизни, иногда прямо приходит в голову, что автор должен был и писать по-французски.

Впрочем, читая иные рассказы, хочется не обращать внимания на не литературность. Такие случаи редки, — тем более надо автору совершенствоваться в этом роде, углубляясь и освобождаясь от недостатков стиля.

Совсем маленькие вещи: «На мостовой», «Лиен», «Художник», «Две из многих» и некоторые другие — обращают на себя внимание тихой измученностью, которая не мешает свежести восприятий. Здесь нет ни вымученности, ни вычурности. Я хочу сказать, что автор в своем жанре достигает тихой простоты, которая говорит больше, чем «правда жизни», обыкновенно становящаяся фальшью в искусстве. Искусство и не утверждает «правды жизни», но, читая беспретенциозные рассказы, мы уловим в них то, что можно назвать «истинностью жизни»; а с этого и начинается литература.

Вторая и большая половина рассказов Мирэ, напротив, совсем не находит места в литературе. Это — тот опасный род антихудожественных абстракций, от которого необходимо и законно перейти к роду художественного реализма. Обратный путь совершенно несостоятелен. Черпать содержание творчества из отвлеченно-бесплодного — значит расстаться с творчеством. Черпать его из самого живого и конкретного — значит углублять и утверждать творчество. «Неземной» не

значит: «отвлеченный». «Земля, я неземной, но я с тобою скован», — говорит поэт.

Вспомним, что Горький подал сигнал к своему теперешнему падению именно тем, что, искренно ненавидя абстрактное, бездушное, рабское, — он сам своей рукой загнал себя на какую-то отвлеченно-моральную кафедру под кулак какого-то огромного, прожорливого и бессмысленного деспота — «человека», который, несмотря на свою дебелость, все-таки остался абстракцией и пустотой. Позволено ли покидать прекрасный и свободный ужас Вечной Матери-Земли для рабства *кажущемуся* «прогрессу»?

Но это случилось с Горьким. Мирэ, судя по рассказам, думает более об утонченности и искусстве, чем о «прогрессе»; но на пути абстракций можно достичь лишь *кажущейся* утонченности, а искусство легко выпустить из рук, прибегая к размеренной и рифмованной прозе, не уступающей всяким «песням о буревестниках».

Право, автору лучше не умножать и без того многочисленных попыток ложной утонченности, а остаться верным своему, пока

единственному, жанру — тихого реализма.

«Зеленый сборник»

Стихи и проза. Книгоиздательство «Щелкано-ново», СПб., 1905

Писатели, обладающие «дарованием», а не талантом, постоянно впадают в одно из двух противоречий: или они слишком близко подходят к литературной школе, мало свободны в обращении с техникой, от чего страдают и сами идеи, приближаясь к общему месту. Литература тянет к себе, как всякая стихия: будь второстепенный писатель образован, начитан, даже — умен, — он может быть поглощен литературой, как бабочка — огнем свечи.

Во втором случае — такой писатель, исходя из первоначально правильной точки, из желания быть самим собой во что бы то ни стало, — так далеко уходит от литературы, что порывает с ней всякую связь; крылья, довольно сильные, чтобы унести его прочь, оказываются слабыми, когда он остается один.

То и другое в крайнем проявлении — смерть для второстепенного писателя. Он мо-

жет обжечь себе крылья от соприкосновения с сильным огнем; и может уронить крылья, доверяясь только им, не имея в поле своего зрения ни одной вершины, возле которой можно отдохнуть. Оба эти случая — гибельны.

Немногие умеют преодолеть свою хрупкость — и сохранить до конца положение вне указанных противоречий. Мне кажется, что шесть авторов «Зеленого сборника» подвергаются опасности от первого из них: литературность, начитанность, *известная* тонкость, *известный* вкус, любовь к книге — все это способно поглотить их.

Признаков грозящей им опасности немало. Указываю на то, что они, впервые вступая на поприще изящной литературы (если не ошибаюсь, имя одного из них — К. Жакова — известно читателям «Вопросов философии и психологии»), избрали в большинстве случаев такие формы, как сонет, поэма и драма — в поэзии, и большой роман — в прозе. Сонет слишком неподвижная схема, требующая виртуозного опыта. Поэма (особенно на «сюжет» из Тролога) дает мало простора для твор-

чества. Драма есть естественное завершение лирики, а роман — более мелких опытов в соответствующем роде.

Трое из участников «Зеленого сборника» представлены очень мало по сравнению с остальными. Из них — Павлу Конради принадлежит недурной рассказ, К. Жакову — пантеистическое стихотворение, а Вл. Волькенштейну — пять скучных стихотворений. Сильнее всех — Юрий Верховский, умеющий разнообразить размеры и владеющий стихом лучше всех. Может быть, для него всего опаснее литературное поглощение: среди действительно свежего попадаете искусственное — обилие эпитетов, дурная спайка сильных стихов с бессильными и гладкими.

Сонеты Михаила Кузмина гораздо корявее и наивнее, но и они слишком гладки. Поэма того же автора (в драматической форме) содержит 11 картин, но могла свободно вместить 50, так как рыцарь д'Алессио (помесь Фауста, Дон-Жуана и Гамлета) отчаялся еще далеко не во всех странах и не во всех женщинах земного шара.

«Роман Демидова», принадлежащий Вяч.

Менжинскому, представляет ряд психологических набросков, иногда живых и бойких, но очень растянутых и похожих друг на друга. Цельного романа не вышло. Все-таки, пожалуй, это во всем сборнике самое жизненное.

1905

Арвид Эрнефельт. Три судьбы

Повесть. Перевод с финляндского. Москва, 1904

Кажется, что автор этой маленькой повести смог сказать меньше, чем хотел: слишком неудовлетворительное впечатление оставляет неумелый рассказ, и, кажется, иными средствами можно было достигнуть иного впечатления... если только стоило.

На пароходе, уходящем за границу, внимание автора обращают на себя три группы: первая: магистр Крюгер, талантливый оратор-финноман, покоряющий пассажиров проповедью финской гегемонии; вторая: двое новобрачных; влюбленный муж уже ссорится с женой из-за планов на будущее; наконец, тре-

тъя: молодая, пламенно верующая сестра Фрида, получившая повеление от ангела сойти на первой пристани и по деревьям проповедовать царствие божие.

Сколько я понимаю, смысл повести держится на понятиях «исполнения воли» и «справедливости». Крюгер становится знаменитым адвокатом и приобретает влияние. Его основная идея: «исполнение воли народа дает жизнь и значение жизни всему. Воля народа это воля божия. Тот, кто исполняет волю народа, тот исполняет высшую волю. Такою воля божия доступна каждому. И только так, посредственно, через волю своего народа, может частный человек сознавать волю Божию» (стр. 68). С этой целью — «исполнить *волю народа*» — Крюгер дерзает на большое коммерческое предприятие с политической подкладкой и гибнет жертвой несправедливости своих соучастников. Это — первая «судьба».

Что касается молодой четы, то Аларик дерзает исполнить свою *личную волю*. После долгих пререканий с Лидией он сламывает ее упорство, продает ее старый городской дом и покупает новую усадьбу. В момент полной

удачи судьба его уже решена: он умирает в припадке и объявляет в бреду, что решил не покупать никакого имения.

Третья судьба настигает проповедницу Фриду, которая пожелала исполнить *волю божию*. Она — уже душа целого братства, проповедующего искупление, но внезапно, в сомненье, она покидает братьев; после борьбы она говорит самой себе: «Ведь я верю только в то, во что должна верить. Я верю, что мой Спаситель ходил по воде и что он упрекал учеников своих в неверии. Он сказал: „Кто верит в меня, дела, которые творю я, и он сотворит, и больше сих сотворит“. Это его собственные слова. Я верю только в то, во что должна верить. Я верю в тебя, ты звезда моей жизни, я уже вижу тебя, — прими меня!» (стр. 127–128). Она решает, что может вернуться к братьям, пройдя по воде, сходит с пристани, но течение уносит и прибывает к плотам ее мертвое тело.

Если автор задает вопрос о смысле справедливости, то способ решения его проблемы совсем неудовлетворителен. И путь к решению и самый вопрос пахнет голой метафизикой.

кой. Если автор не хочет ставить никаких вопросов, а только стремится показать, «как *не* нужно поступать», — он делает это очень неубедительно. В обоих случаях автор неправ, — вся повесть написана вяло и бледно и похожа на шараду. Все действующие лица внушают отвращение. Для того чтобы вдохнуть в произведение жизнь, необходимо дыхание таланта. Не обладая им, автор строит всю эту скучную повесть на голых понятиях. Результат — чучело повести, мертвая летучая мышь, растянутая на булавках.

1905

Леонид Семенов. Собрание стихотворений

Издание «Содружества», СПб., 1905

Стихи Леонида Семенова покоятся на фундаменте мифа. Я обозначаю этим именем не книжную сухость, а проникновение в ту область вновь переживаемого язычества, где царствуют Весна и Смерть.

Всем памятни у Достоевского встречи глаз, в которых обозначается тайна. В эти мгновения движение души или волнение выражает ожидание чего-то выявляющегося, приближающегося, воплощающегося: как бы где-то недалеке прошло то, что для выражения своего не находит иных звуков, кроме музыкальных; и слова, сопровождающие происходящее, устремляют свой поток к музыке, закладывают логику — музыкой.

Вот что в «Бесах» Верховенский говорит Ставрогину:

«— Мы пустим пожары... Мы пустим легенды... Раскачка такая пойдет, ка-

кой еще мир не видал... Затуманится Русь, заплачет земля по старым богам... Ну-с, тут-то мы и пустим... Кого?

— Кого?

— Ивана-Царевича.

— Кого-о?

— Ивана-Царевича; вас, вас!

Ставрогин подумал с минуту.

— Самозванца? — вдруг спросил он, в глубоком удивлении смотря на испугленного. — Э, так вот, наконец, ваш план.

— Мы скажем, что он „скрывается“, — тихо, каким-то любовным шопотом проговорил Верховенский, в самом деле как будто пьяный. — Знаете ли вы, что значит это слово: „он скрывается“? Но он явится, явится. Мы пустим легенду получше, чем у скопцов. Он есть, но никто не видал его... А главное — новая сила идет... Нам ведь только на раз рычаг, чтобы землю поднять. Все подыметя!»

Из Ставрогина Ивана-Царевича не вышло, потому что холодный зажигатель, швейцарский гражданин, укусивший генерала за ухо,

был все-таки «дрянным, блудливым, изломанным барчонком». И вот, «гражданин кантона Ури висел за дверцей» в светелке. Его настигло самоубийство — марево, мнимая смерть. Случилось так, что мы знаем, до какой степени такая смерть мнима, нереальна, и вот, зная об этом, не верим смерти настоящего Ивана-Царевича.

От древности мы получили в наследство священные руны и священные переживания и поняли, чем они говорят, о чем поют. Мы узнали, что здесь скрывается узел, связующий нас с правдами религии, народа, истории, указующий страну, куда улетела Дева Астрея.

Леонид Семенов в стихах говорит о том, что такое еще не пришедший мессия, царь с мертвым ликом, царевич, улыбающийся в гробу, «темная скрыня» земли, зачинающей новый посев, сон о белом коне и ослепительном всаднике.

Мессия, и грозный и светлый, бесконечно далек, как отдаленные громовые раскаты; ожидание его требует вечных бдений, белых одежд, цветов и гулких и слепых народных толп.

Мертвого царя подьемлет на щиты близкая дружина, зрящая сквозь опущенные забрала. Ожидание воскресения крепче запирает грудь, исторгает движение души, как песню верных.

Но царь не слышит; на щитах

*Он также ровен, лик без крови.
Чело в венце и меч в руках,
Недвижны стиснутые брови.
«О, тише, верные, он спит.
Сомкнуло время бездну с бездной,
И хаос мирно ворожит
Над царским прахом пылью звездной.
Но час настанет...»*

Смертный сон царевича совсем близок и нежно волнует тех, кто просто ищет коснуться устами мощей.

*Лежу я в раке убиенный,
Но жив дыханием Твоим;
Над плотью чистой и нетленной
Лампадный свет неугасим.*

*Им надо чудо. Чудо было:
Просветлена нетленьем плоть.*

Все так нестрашно и умирительно, как нестеровский царевич, возникший легким видением на весенней травке, возле малых березок: какой-то не окровавленный Димитрий, а маленький царевич Митя, явившийся мужичкам, с легким сердцем зачинающим лиловую весеннюю пашню. Это — так же близко, как наше знание о том, что в «светелке», «за дверцей», висит не настоящий царевич, а просто — «гражданин кантона Ури».

Не страшно прозрачное видение; страшнее несказанные муки сомнительного зачатия того, кого мать понесла в ночном сне плоти. И вопрошает дремотная мать:

*Паром овеянная,
Потом взлелеянная,
Вся ли я прах?
Хлебом засеянная
Вся в бороздах.*

Точно шмель в розовой дреме, стонет или печалится сама Персефона; но радость о свершившемся зачатие летит от бездны к бездне, от весны к весне; и каждую весну в лесах гудят соки, «растут яремные силы»,

*Деется древний, таинственный
труд.*

*Сладостно семеню в плоти при-
имчивой.*

Силе молитесь родящего чрева!

Каждую весну «в разымчивой неге» шумит и разбухает земля, будто под копытами священных табунов, будто в тяжком ожидании Светлого Освободителя, чье опущенное копьё видедала вещая девушка, бормочущая быстрые заклинания, как старый чародей:

Дрожала земля под конями

И капала пена с удил —

Он, светлый, звеня стремянами,

Копье перед ней опустил.

Мгновенно чудится, что сон обращается в явь: ветер гонит пыль, клонит ели, вздувает космы облаков, заливаются в лесу, как ржущие кони. Кажется, этот ветер, взвивший гривы и челки, исходит от самого солнца — воскресающего и требующего воскресной жертвы царя, чьи черты были «как мрамор под звездо-чистым навесом».

Священные кони несутся...

*Разнуздан их бешеный бег.
Их гривы, как голуби, вьются,
Их пена белеет, как снег...
Спасайся, кто может и хочет!
Но свят, кто в пути устоит:
Он алою кровью омочит
Священную пыль от копыт!*

В сказанном — ядро поэзии Леонида Семенова. Особняком стоит «лирика чувства» в отделе «Повесть». На Семенова оказали влияние: З. Гиппиус, отчасти Щербина («Эпиталама») и, что неожиданно и любопытно, Алексей Толстой («Подражание»). Стих и размеры почти всегда свободны, но специального внимания технике не уделено.

1905

Н. М. Минский. Религия будущего (философские разговоры)

СПб., 1905

В течение нескольких лет, с большими перерывами, мы слушали эти разговоры с праздничных страниц «Мира искусства». Место бесед — горная немецкая санатория, — тишина окружающего собеседников мира, самый тон разговора — все свидетельствовало о мирных временах, о спокойном воскресном отдыхе, когда пафос борьбы уступает место пафосу созерцания. Чтение, прерываемое рассматриванием рисунков, заставляло более останавливаться на остроумии отдельных предложений, чем обнимать диалектическую полноту разговоров; чтение баюкало в челне детства и не давало помышлять о поздних сроках, о неотложных военных задачах, о политической борьбе, которую ведут взрослые и зрелые люди.

Теперь видим другое: отдельные разговоры собраны в одну книгу, изданную со всей простотой. Зрительное впечатление от книги

ничуть не разнится с впечатлением от массы суровых, трудовых книг, наводняющих русский книжный рынок. Как будто мелькнувший день праздничного отдыха сменился днем тяжелой борьбы и войны, как будто корабль окрасился в боевой цвет, сливающий его с цветом океана. Собранные воедино диалоги приобрели силу замкнутости; идеи, служившие предметом лекций автора, читанных им в трех городах России, завершили всю книгу, как минное вооружение, принятое на борт судна и завершающее его боевую способность в час отплытия в сине-серую даль.

Из строя идей изгнаны лирические вольности, и самое видное место отведено гносеологической проблеме. Формальной целью строителя было — оградить надежной броней взрывчатые вещества, скрытые до времени в сумеречных тайниках его корабля. И самый корабль, бронированный таким образом, является перед нами в образе ковчега, носящегося по волнам с мечтой о временах, когда начнут убывать мутные воды и впервые откроется плодоносная гора — сердце земли — истомленное сердце интеллигенции, готовое

принять семена сладкой вести, заключенной в ковчеге.

Но приемлемость этой вести бесконечно далека, и автор, готовый встретить скорее врага, чем друга, скорее сомнение, чем доверие, ставит своей целью бросать семена *уверенности*, но не самой веры. «Разрыв между разумом и чувством веры» стал до того очевидным, что «настало время, когда свое отношение к богу нужно строить не на вере, а на другом, более глубоком основании, — на *уверенности*». «Вера — одно из детских, или, вернее, одно из райских чувств души, сияющее прелестью неведения, но, при известном развитии разума, обреченное изгнанию из рая... Нам остается или пребывать во мраке, или зажечь свет мистического познания, не столь яркий, но более верный, не столь видимо прекрасный, но более совершенный» (стр. 4-10).

В приведенных словах — весь дух этой взрослой, не юношеской, боевой книги. Строго различены вера и религия, чудо и тайна. Центр тяжести полагается не в чудодейственном нарушении закономерности, но в мистическом законе, данном во внутреннем откоро-

вении разума. Из основных положений явствует, что гносеологическая часть играет первенствующую роль. Мы будем говорить по преимуществу об основных идеях Минского, о «первом круге его исканий», о «мэоническом учении», совсем опустив «третий круг» — учение о морали, которое уже было изложено в «Искусстве» в отчете о лекции Минского (№ 2).

Разлад между опытом и его условиями, между опытной наукой и метафизикой, между разумом чувственным и сверхчувственным (метафизическим) — очевиден во всех областях. Чувственный разум занимается случайным опытом, простой сложностью явлений и, исследуя только результаты бытия, сохраняет разум и волю в оптимистическом и мнимом равновесии. Метафизический разум, напротив, исследует необходимые условия опыта, общие признаки явлений, или *категории*, самый процесс бытия, и, открывая не простую сложность, нарушает кажущееся равновесие между разумом и волей и становится родоначальником всякого пессимизма. Возврат от метафизического познания к наив-

ному чувственному невозможен, так как раз открывшаяся бездна не может исчезнуть. Расколотость сознания может быть примирена только шествием сквозь все провалы метафизического разума, может быть только открытием в самих условиях опыта возможности сблизить берега бездны.

Как совершается раскол между чувственным и метафизическим разумом, явствует из раскрытия закона двойной сложности в любой категории, например — в категории числа. Чувственный разум, оперируя лишь над отношениями чисел, выдвигает в их природе *суммарную* сложность, то есть сумму из *неопределенного* числа слагаемых, совершенно сливающихся (как бы умирающих) в ней, но всегда способных из нее выделиться (как бы воскреснуть). Метафизический же разум, оперируя над природой любого числа, выдвигает в нем *комплексную* сложность, то есть уже не сумму, а *двуединный комплекс* из *двух* только элементов — ограниченности и делимости, не сливающихся в комплексе, но и не разрывных, не мыслимых один без другого.

Перенося все эти рассуждения в любую об-

ласть, мы наблюдаем полное единообразие механизма всех категорий. Так, в мире явлений чувственный разум открывает суммарную сложность «я» и «не я», субъекта и объекта, а метафизический разум в категории субъекта — объекта (пропущенной Кантом) открывает двуединый комплекс духа и материи — неслиянных и нераздельных, следовательно, по необходимости находящихся во взаимодействии (в виду их нераздельности). Природа этого взаимодействия не может быть познана метафизическим разумом (ни тем более чувственным), и возникает трагический разлад между разумом и действительностью. Противоречие разрешается главной способностью метафизического разума — присутствием в нем момента *отрицания*, в связи с разумом мистическим.

В то время как между конечными и делимыми явлениями и мыслящим духом открывается разлад, в метафизическом разуме, влекомом врожденным стремлением к цели, возникает уверенность, что, если явления сами по себе не цель, то цель должна быть отрицанием явлений.

Таким образом, высшим условием целесообразности является *чистое отрицание*. Для отыскания этого условия, которое Минский называет *мистическим*, метафизический разум обращается к своему собственному содержанию — комплексной сложности — и отрицает ее, уступая место *мистическому* разуму, который в каждой категории рождает *мистические идеи абсолютного единства*; эти-то идеи, вследствие их отрицательного происхождения, могут быть названы *мэонами*; в теологии они называются *атрибутами божества*.

Так мэоническое учение отвечает на вопрос, каковы «условия возникновения в нас божественности и ее проявления». Мы знаем, что божественные идеи открываются нам в сферах общих признаков явлений или в категориях, притом — в каждой категории; так, в категории чисел метафизический разум, отрицая основу комплекса (любое число), получает идею *абсолютно-единого* (рядом с которым не может быть никакого другого числа), а отрицая элементы комплекса (конечность и делимость), получает идеи *бесконечного и*

неделимого; в категории причинности метафизический разум, отрицая неопределенно-бесконечные элементы комплекса (необходимую пассивность — подчинение причине и свободную активность — стремление к цели), получает две идеи абсолютного единства — свободную первопричину и необходимую цель.

Учение о мэонических идеях, открываясь в абсолютном единстве мистического разума, отвечает на вопрос: что мы знаем о боге и как это знание в нас возникает. Позади нас лежит наивное познание чувственным разумом, мистически освященное, и мучительный путь метафизического разума, отпадающий, как ненужные леса, когда здание богорождения окончено. Впереди лежит область мэонической легенды, и в этот «второй круг исканий» мы вступаем при свете мистического разума.

Однако мистический разум, проводив нас до дверей, покидает нас, уступая свое место иному проводнику. Приобщаясь к религиозной истине путем рождения бога в себе, путем субъективным (ибо всякое познание субъективно), мы не можем довольствоваться

обратным изображением, отражением божества как дополнения к подлежащему нашего «я». Итак, мы постулируем обратное изображение, где само божество явилось бы подлежащим. Но это достижение обратного изображения происходит уже не в сфере знания, а в области *интуиции*. Здесь уже вступает в свои права религиозная легенда, или «повесть о сверхчувственном, переведенная на язык чувственных представлений». Иными словами, выходя из круга доказанных истин, мы тем самым разрываем связь с гносеологией.

Нам лично этот пункт представляется наиболее видной брешью в ковчеге и раскрытой бездной между областями разума и интуиции. Здесь лежит огненное кольцо с провалом в пустоту смертного сна Валкирии, и над этим провалом должен возникнуть Зигфрид, косматая юность, залог пробуждения от сна, восстания с ложа смерти, водворения полноты Эроса на месте пустом. Отрицательный момент метафизического разума, производящий мэонические идеи, и мистический разум, открывающий восходящий путь к богу, не требуют органически и логически обрат-

ного изображения и нисходящего пути бога, поселяющегося в наших долах и оправдывающего божественную жертву, смерть, страдания и зло.

Перед божеством, открывающимся нам в разуме, мы все еще «ниц склоненные, унылые», с трепетом ждущие его громов. Недаром говорит Минский: «В жизни рождение мистической идеи не происходит так сознательно, медленно и неуклюже, как в отвлеченном рассуждении, а совершается в сумерках предчувствий, при молниевидных вспышках вдохновения, восторга...» (стр. 76–77). И едва ли мистический разум разумел Христос (стр. 109) в словах о Другом Утешителе...

Мы помним женственный лик этого Утешителя в страшном видении пророка Илии и на раскольничьих иконах. Это — «глас хлада тонка», женственно-нежный образ Духа Святого, возносящий горе, обещающий нам, что *времени больше не будет.*

Август 1905

А.Л. Миропольский. Ведьма. Лествица

Предисловие *Андрея Белого*. Книгоиздательство «Гриф», Москва, 1905

О поэме «Лествица», изданной впервые отдельно «Скорпионом», было уже говорено. Подробный отчет о ней, вместе с «Героической симфонией» Андрея Белого, был дан г. Флоренским в «Новом пути».

Теперь «Лествица» выдерживает второе издание. Поэме предшествуют: стихи В. Брюсова памяти Коневского и посвящение всей поэмы покойному поэту, из которого явствует, что она была близка ему.

В творчестве Коневского и Миропольского также есть общая черта, интересная, как освещение того этапа русской поэзии, когда она из «собственно-декадентства» стала переходить к символизму. Одним из признаков этого перехода было совсем особенное, углубленное и отдельное чувство связи со своей страной и своей природой. Как будто впервые добытатель руды ощутил на своей лопате род-

ную глину, родные песни, и, подняв голову, заметил, в какой стране он работает, куда он опять возвратился, уйдя, казалось — безвозвратно, в глубь собственной души. Иван Коневской именно «на миг и тем — на век» вдохнул в себя запах родной глины и загляделся на «размеры дальних расстояний». Он полюбил «несокрушимой» любовью родные, кривые проселки в чахлых кустиках, ломаные линии горизонтов, голубую дымку дали; он понял каким-то животным-детским, удивленным и хмельным чутьем, что это и есть — Россия. И потому естественно, что он возлюбил до боли то место, где эта Россия как бы сходит на нет, где она уже и Россия и не Россия, «не земля, а так — одна зыбь поднебесная, и один солдатик сторожевой стоит»; этим крайним «распутьем народов», местом, где пахнет и нищенским богатством Европы и богатой нищетой России, — стал для Коневского город — Петербург, возведенный на просторах болот; это место стало для поэта каким-то отправным пунктом в бесконечность, и финская Русь была воспринята им сильно, уверенно — во всей ее туманности, хляби, се-

рой слякоти и страшной двойственности. Упрямо двоящийся образ города на болоте был воспринят как единое; на два лика накинуто одно покрывало — покрывало животных глубин восприятия, пелена хаоса — *магический* покров.

Этим *магизмом* и была близка Коневскому поэма Миропольского «Лествица»; смысл ее — заточить в магическом единстве, в «заколдованном кругу» элементы безвластные в своей отдельности, но в целом представляющие род калейдоскопа, действующего притягательно и магически: ярость песни о весне, заре и сече, и рядом — простая песня гуслера — как *случайный* (для нас случайный, ибо мы не можем восстановить всю цепь мировых причин и следствий) пролет в тихую лазурь, снова и снова заволакиваемую тучами.

*Широкий, волнистый туман,
Безбрежное море видений
И скованный властно вражды
ураган,
Рубиново-яркие к выси ступени.*

Подавленный шопот планет,

*Запуганных мощною волей.
Угаданный сердцем «Привет!»
Вопрос нерожденный: «Доколе?»*

*Туман колыхнулся; из тысячи лиц
Мятущихся, жалких он слит:
Так стая испуганных птиц
С размаха летит на гранит.*

(Из пролога, стр. 95)

Гораздо меньше повинуется этому «магическому жезлу» вторая поэма — «Ведьма». Так называемая «фабула» носится над поверхностью и заслоняет сущность поэмы, тогда как в «Лестнице» фабула почти всюду дробится и тонет блестящими брызгами в мареве видений. Поэма «Ведьма» просто слаба там, где она говорит о старом маге, который спас молодую девушку от боли пыток и от костра и сам пошел на костер. Она сильна тем, что говорит о *последних* магах, и той неуловимостью, которая характеризует первое действие; все оно — в том знакомом шорохе ночных листочков, который без конца таит в себе возможность развернуться в неясный шопот, в резкий крик, в осторожно заглушённый

ный топот шагов и в хруст ветвей, — но никогда не разрешается именно потому, что это и есть шопоты, крики, хрусты, голоса, — но принадлежащие существам не нашего рода и племени, не наших форм — отошедшим душам.

Становится неприятно, когда какой-то «шпион инквизиции» начинает трусить и дрожать и потом являются какие-то бутафорские инквизиторы и тащат в застенок настоящую болотную девушку. Не жалко и не страшно, потому что рядом с этим — привольные лесные чары:

*Болото всё живет.
Там, вдалеке, огни блуждают
И голоса, и голоса, и голоса...*

Конец 1905

Валерий Брюсов. Stephanos. Венок <Первая рецензия>

Стихи 1903–1905 гг. Книгоиздательство
«Скорпион», Москва, 1906

Валерий Брюсов давно преодолел «искусство» слагать стихи. Он давно вступил в фазу, когда «дух дышит, где хочет», в том смысле, что невероятное и недостижимое для среднего поэта преодолевается им с легкостью. В этом смысле Stephanos; не превосходит «Urbi et orbi», и удивление перед поэзией Брюсова, вырвавшееся стремительно при чтении «Urbi et orbi», теперь течет плавно в зеленых своих берегах. Я свободно оставляю за собой право тихого эстетического наслаждения — право давно узнавшего, что такое поэзия Брюсова. Но говорить и мерить вновь и вновь я обязан, потому что в отношении «переживаний» новая книга наметила новые грани, еще по-новому заострила и оттенила давно прекрасное, страшное и знакомое. Потому я не в силах говорить о «новой книге стихов Валерия Брюсова», но хочу сказать по существу — о «брюсов-

ском», сказавшемся острее и настойчивей, чем прежде. Исходная формула, я думаю, очевидна для всех читателей Брюсова за последние года: это — Любовь и Смерть.

Две зеркальные бездны бесконечно углубляют одна другую.

*Всё — обман, всё дышит ложью,
В каждом зеркале двойник,
Выполняя волю божью,
Кажет вывернутый лик.*

С равным правом возлюбленный может сказать подруге: «Темная любовь ведет нас к светлой смерти»; или — «Как светла наша любовь, так темна будет смерть». Глядя друг другу в глаза, влюбленные не помнят, в какой они области в этот миг: где страна, открывающаяся взору, на котором только «облак черный, черной смерти пелена», что это: «заледейские поля», нисхождение во ад, — или это «блаженство первых людей в раю», вкушение первых восторгов любви? Сладкая грусть заката или грустная сладость восхода? Сумерки вечерние или утренние? Куда полетят они стремглав, сорвавшись вот с этой, уже различимой сквозь туман, крутизны? Вверх или

вниз? О, все равно — в вечный огненный вихрь, в сладкую муку Любви и Смерти!

В самом деле, взгляните в лицо героя, чья «мятежная жизнь прошумела в ратном поле»: это лицо *спокойно*.

*Пред стрелюю не укрою
Я спокойного лица.*

А тетива уже поет в утреннем тумане. Но все равно:

*Всем равно в глухом Эребе
Годы долгие скорбеть.*

Так вот каково это спокойствие!

*Но прекрасен ясный жребий —
Просиять и умереть!..
Дай, к устам твоим приникнув,
Посмотреть в лицо твое —*

в первый и в последний раз взглянуть в лицо возлюбленной,

*Чтоб не дрогнув, чтоб не крикнув,
Встретить смерти острие.*

И, «не кончив поцелуя», «улыбаясь», упасть, отойти, возвратиться: *revertitur in terram suam, unde erat; et spiritus redit ad*

Deum, qui dedit illum. [153] Но недоступная черта меж ними есть.

Так же равнодушно, спокойно и ее лицо: «ты — ведешь, мне — быть покорной»... Ни отчаянья, ни радости: все они уже были там, где навеки осуждена блуждать память. И лик Орфея, ведущего невесту из ада, «затемнен во тьме бесследной». Может ли победить этот голос, раздающийся во мгле, голос, отдающий собственный свет на распятие окружающему мраку? Ведь она уже привыкла различать одни очертания, одни смутные контуры предметов. Уже лицо ее опрокинуто в сумраке, и в магическом свете ей только снится то, что было когда-то и миновало, или — вернее — никогда не было.

*Помню сны, — но непостижна,
Друг мой бедный, речь твоя.*

Но — луг зеленый? Но песни дев и юношей, когда-то звучавшие? Но светоносная песня жениха? О, и «по сю сторону» есть луга асфodelей, и за Летой слаще всех песен поет тишина:

Ах, что значат все напевы

*Знавшим тайну тишины!
Что весна — кто видел севы
Асфоделевой страны!*

О, как спокойно, как безмятежно! Здесь навеки нет исхода сплетенным противоречиям. Здесь нет переходов, нет «порогов ощущений». Здесь тишина поет, и мука сладка, и зеркала Смерти и Любви бесконечно углублены друг другом; и четыре реки отделяют от «радости плясок», от жгучей ненужности объятий, от «предпочтенья утомленья, пресыщенья».

Понял. Мы — в раю.

Так — «все кружась, исчезает во мгле». Но, в первых утренних сумерках, зеленоводный ветерок вспорхнул. И, очнувшись, увидали мы под ногами — палубу корабля, и очертание темного мыса, который мы огибаем. И вот, обогнув мыс, увидали мы в утреннем тумане — копье Афины.

*А всё растет полоска малая, —
Тебе сужденная земля...
Довольно страсть путями прави-
ла,*

*Я в дар богам несу ее.
Нам, как маяк, давно поставила
Афина строгая — копье!*

Незабвенное копье, как яркий луч, отовсюду видный, неизбежный, как неизбежны «повседневность» и «современность». Орфей — уже не жених, не сновидящий отрок. Он — предводитель других хоров:

*В день, когда вышли на подвиг ге-
рои,
Будь им сподвижник, Орфей!*

Он строит новую лиру, «ответственную» за все и на все, о чем поет народная душа на площади и в дальних морях, текущих кровью; он — певец Брута и Робеспьера, и гражданской и племенной войны, и Афин, и Парижа, и Цусимы и Москвы. Он уже поет славу толпе:

*Черни признанье — бесценная пла-
та,
Дара поэту достойнее нет.*

Но порой судорога смеха как будто кривит уста трибуна, певца сражений, забывшего книгу своих песен в минуту выстрелов и ба-

рабанного боя (см. предисловие). О, Афина, «светлая дочь темного хаоса», ты мудро рассудила, ты мудро вознесла золотое копье над республикой! Кто оценит без содрогания неизреченную мудрость твоих предвечных планов и заветов твоих?

*Разоблаченных тайн святой род-
ник
Их упоит в бессонной жажде зна-
нья,
И красоты осуществленный лик
Насытит их предельные желанья.
И ляжем мы в веках, как пере-
гной.*

Полно, не страшны ли эти песни «про древний хаос, про родимый», куда нас влечет, «как в срыв стезя»?

*Я на дудочке играю
Тра-ля-ля-ля-ля-ля-ля,
Я на дудочке играю,
Чьи-то души веселя.*

Вот и вступили мы в царство веселья: в царство безумного хохота, неудержимого; в царство балагана, за ширму паяца, нечаянно встряхнувшего невесту за шиворот в минуту

первого любовного объяснения. Он встряхнул и бросил ее, так что она шлепнулась об пол, и вот, склонившись над павшей невестой, с удивлением услышал картонный звук: темечко-то у невесты было картонное! Разливается по полу пятнышко клюквенного сока. «Все, кружась, исчезает во мгле».

Это — играет на дудочке скромный «крысолов», родственник той старухи крысоловки, которая затянула на дно морское маленького Эйольфа.

Или — будем проще: это — всесветный скептик, поразмысливший в одиночестве, узнавший цену разъезжающий в колесном кресле вдоль книжных шкафов: «Вот Глинка — божия коровка»...

Как опять стало тихо; и мир и вечное счастье снизошли в кабинет. И разверзлись своды, и раздвинулись стены кабинета; а там уже вечер, и сидит за веретеном, на угасающей полоске зари, под синим куполом — видение медленное, легкое, сонное.

*Вечер мирный, безмятежный
Кротко нам взглянул в глаза
С грустью тайной, с грустью*

*нежной...
И в душе под тихим ветром
Накренились паруса.*

*Дар случайный, дар мгновенный,
Тишина, продлись! продлись!
Над равниной вечно пенной,
Над прибоем, над буруном,
Звезды первые зажглись.*

И настала великая тишина.

*Тает лед, расплываются хмурые
вьюги.
Расцветают цветы...*

*Только Имя Одно Лучезарной По-
други
Угадаешь ли ты?
(Вл. Соловьев)*

Такая тишина самое время содействует возвратным и возвращает успокоенных, утомленных — на первые берега, в страну, которая во все иные минуты кажется невозвратно погибшей, утраченной, милой, юной. И книга Валерия Брюсова открывается этой тишиной «Вечеровых песен», возвращающей поэта к

виденьям первоначальной юности, когда он «плакал сладостно, как первый иудей на рубеже страны обетованной» (Фет). Вспоминается юношеская книга Брюсова «*Me eum esse*»: [154]

*По аллее прошла ты и скрылась...
Я дождался желанной зари,
И туманная грусть озарилась
Серебристою рифмой —*

Имя дрожит на устах — желанное, близкое, милое. Неужели это виденье Тишины, возникшее на бледной заре, всю вселенную озарившее, не имеет ведомого сердцу имени?

*Только Имя Одно Лучезарной По-
други
Угадаешь ли ты?*

Грустная и светлая гармония песни, сонные вздохи приближающегося утра, дня, готового воплотиться, — почти требуют одного звука или шопота: *Мари*.

*И туманная грусть озарилась
Серебристою рифмой Марии.*

Близкое не сказалось. Видение, не разга-

данное, отошло. *Не угадано Имя* в миг, когда легкий очерк, возникший на заре, молитвенно просил плачущего «на рубеже страны обетованной» о последнем, *Новом Имени: Мари*. Но нет, это не Мари — не сестра — не Маша. Это «серебристая рифма»: Мария.

— *Так смотри!* — *И смотрит дико,*
Вспять, во мрак пустой, Орфей.
— *Эвридика! Эвридика!* —
Стонут отзвуки теней.

Январь 1906

«Свободная совесть»

Литературно-философский сборник. Книга первая. Москва, 1906

В отношении к первому сборнику «Свободной совести» следует строго различать две стороны: то, что сделано, и что может быть сделано его авторами. Второе, без сомнения, нужнее и интереснее первого; потому хочется больше говорить о «возможностях» и вопросах, возникающих при чтении сборника, чем

об отдельных авторах; об общественной группе, объединенной девизом «Свободная совесть», а не о противоречиях, неизбежных при столкновении разных индивидуальностей.

Основной вопрос об общности почвы, на которой сошлись и подали друг другу руки столь разные лица, как Андрей Белый и г-жа Бобринская, пламенный христианин Г. А. Рачинский и сотрудник конституционно-демократической «Полярной звезды» г. Котляревский, — на первый взгляд разрешается очень просто и мирно словами предисловия: «Вместе с Вл. С. Соловьевым мы полагаем, что христианская истина, не отрекаясь от себя, может воспользоваться всеми произведениями ума, может сочетать веру религиозную со свободною философскою мыслью и откровения божественной жизни с открытиями человеческого знания. Если это справедливо относительно истины, раскрываемой в знании, то не менее справедливо относительно красоты, воплощаемой художественным творчеством».

Эти слова довольно хорошо определяют

для данного случая довольно шаткое понятие «свободы совести». Но непосредственно вслед за этим открывается бездна вопросов, мучительных для русской литературы XIX–XX века. Все это — острые и насущные вопросы; неизбежность их быстро растет со времен петербургских религиозно-философских собраний и «Проблем идеализма», творений В. л. Соловьева и Д. С. Мережковского. Это — все те же вопросы о взаимном отношении «старого» и «нового христианства», интеллигенции и церкви, индивидуализма и «соборности», «гуманизма» и «декадентства», религии и мистики. Я не хочу сказать, что все они подняты авторами «Свободной совести», но в будущем — они неизбежны для них, ибо задачи, едва намеченные первым сборником, — обширны, ответственны и корнями своими уходят в глубь русской литературы.

Краеугольный камень сборника — перевод третьей части книги Вл. Соловьева «*La Russie et l'Église universelle*», [155] посвященной философии христианства. Странно, что этот перевод спрятан в конец книги и заботливо окружен статьями других авторов. Это нарушает и

внешнюю стройность книги и обнаруживает недоумение редакции сборника перед матерьялом. Не потому ли творению Соловьева отведено столь скромное место, что это творение относится к периоду близости «религиозной мысли автора к католическому веропониманию»? На эту мысль наводит следующее: сборник открывается статьей вполне второстепенного значения, как в философском, так и в литературном смысле: это воспоминания об А. М. Бухареве (в монашестве — архимандрите Феодоре), апологете православия так называемого «гоголевского» периода русской литературы. В свое время он был «передовым» священником и претерпел гонения — вплоть до снятия монашеского сана. Он боролся с известным Аскоченским, редактором «Домашней беседы», и заступился за Гоголя в 1848 году, после выхода в свет «Переписки с друзьями». И, несмотря на все это, из воспоминаний его вдовы вовсе не следует, чтобы о. Бухарев имел какое-либо положительное отношение к «открытиям человеческого знания», а уж тем более — к красоте. Пусть он зачитывался Вальтер-Скоттом и

Шекспиром; вдова его, а вслед за ней редакция в пояснительном примечании, неоднократно свидетельствует, что цель его была — «выяснение значения светлых православных начал». Пусть о. Бухарев «под впечатлением красот природы говорил иногда чудные вещи»; матушка Бухарева, стараясь «пользоваться подлинными выражениями» супруга, обогащает русский лексикон словами: «инаковый» и «равноангельный» и фразами вроде следующей: «В настоящий раз возьмем мы во внимание самые первые времена христианства». Как угодно, маскирование Вл. Соловьева семинарщиной наводит на пугающие мысли. Вл. Соловьев просто зрелостью и шириной своих идей мог бы смягчить, если это уж так нужно, и свой католицизм и нарочитость о. Бухарева. Но Вл. Соловьеву предпосылать в виде смягчения матушкины речи и большей частью посредственные «духовные» стихи — только беспринципно.

Попробуем закрыть глаза на эстетические недочеты у многих авторов (об эстетике они не очень заботились); все же на их душе лежит еще одно невыполненное обязательство:

верность «свободной философской мысли» и «знанию». Это ведь — заветы Вл. Соловьева и русского гуманизма; но из авторов сборника, кажется, один только Андрей Белый до конца понял, что завещано развитие, а не топтание на месте; последнее, пожалуй, страшнее не «позитивистам», а «мистикам», особенно — православного толка. Это — страшная точка, около которой недавно на страницах «Вопросов жизни» перекликались в полном почти одиночестве Д. С. Мережковский и Н. А. Бердяев; это — вопрос о том, что в «старой церкви» страшна не позитивная, а *мистическая* косность, ибо она действительна и упорна при полном бездействии всех остальных элементов. Иначе — это проблема взаимоотношения религии и мистики.

Хочется задать некоторым авторам «Свободной совести» вопрос: знают ли они, что есть область, где так называемые «позитивизм» и «мистицизм» не отличаются друг от друга по существу? И в таком случае «позитивизм», как начало положительное, жизнерадостное, веселое, — непременно одолеет «мистицизм», как начало, легко вырождающее-

ся, способное зачахнуть, «обмелеть». В этом смысле — Вл. Соловьев, которого побаивались составители сборника, не был оранжерейным мистиком, потому что легко и чудесно совмещал в себе религиозное прозрение и «здравый смысл». Загадочнее Соловьева — Мережковский, в рассуждениях которого есть какой-то круг: высказывая противомистические тенденции, изгоняя мистику во имя религии, он сам исходит из мистических начал: испытывая страх перед чортом, ставит предупреждающий красный флаг над Чеховым, Горьким, иными из «декадентов». И все-таки в этом, казалось бы, безысходном кругу — наше недоумение как-то просветленнее и страстнее. Ясно, что мы научимся большему из мучительных противоречий Мережковского, чем из православных самолюбований некоторых авторов «Свободной совести».

Мы слишком серьезны и измучены, чтобы верить на слово бухаревской религиозности. Излияния его вдовы доказывают одно самодовление — *православное и позитивно-мистическое*. Оно страшит Мережковского. Оно отталкивает. *Елейность* есть *косность*, более

ужасная, чем косность какого-нибудь профессора физики. Этот род *мистической покорности* неосвятим; невылазные трущобы, запах трески и деревянного масла — где же тут путь к религии?

Сорт мистицизма, которым заражены многие авторы «Свободной совести», представляет опасность. Этот мистицизм все окружающее пропитывает водянистым раствором, все обезличивает. Из соединения двух элементов получаются прискорбные результаты: тот и другой — исчезают, как отдельные, и ничего третьего не получается: маленький хаос, водруженный на основе «светлых православных начал».

Обратимся к частностям: статья г. Эллиса о Данте была бы интересна, если бы прежде всего не прерывалась тщетными упражнениями в переводах из Данте и если бы сам г. Эллис не так часто впадал в истерику. Страдание от «врагов Истины, Добра и Красоты» и оттого, что Бодлэр «заявляет, что зло прекраснее добра», — есть «нутряное» страдание. От него помогает бром. Поклоннику Мистической Розы должно излечиться от нервов; по-

клонение есть *стояние на страже*, а не «богема» души. Нервный мистицизм и «Вечная Женственность» не имеют общего между собой. Смещение озарения и нервности ведет к пустоте. К ней же ведут рассуждения г. Свенцицкого о «необходимости идеи бессмертия для сознания» — *по поводу* Метерлинка. Метерлинк в своих маленьких драмах, о которых и говорит Свенцицкий, важен своим *бессознательным* творчеством. Это — нежные цветы: ничего не стоит раздавить их, наваливаясь на них локтями и читая лекцию о том, что «выход из противоречий» Ивана Карамазова (о, как опасно искать этих «выходов»!) дан в христианстве.

И, наконец, да простят мне почтенные писательницы, графиня Бобринская и m-me Харузина, если я затрудняюсь подыскать достаточно яркое выражение для определения их дарований! — Г-жа Бобринская описала потрясающий факт, как «коренастый мужчина» с рыжими волосами на теле, «проглядывавшими сквозь дыры его рубашки» (?), подошел к матери и, в присутствии дочери, «*поставил перед старухой бутылку с водкой и 20 копеек*

деньгами». Но мытарства дочери, к счастью, кончились благополучно: душа ее «понеслась вдаль», где встретилась с Христом, у которого лик был, разумеется, «скорбен, но тверд». Все это — «мысли и настроения», притом «из пережитого». Ужасные настроения бывали у г-жи Бобринской! — Вот г-жа Харузина не описывает таких сцен; она моральней и лаконичней; ей попросту сразу показалось, что «неприятной выглядела земля», но архангел высказался по этому поводу в чрезвычайно новом и успокоительном тоне; именно, он сказал: «Что значит мрак, окружающий землю... перед тем светом, который есть в человеке, потому что это свет божий?» Незаслуженно обиженным чувствуешь себя по прочтении этих творений.

Хотелось бы пожелать «Свободной совести», чтобы она чувствовала большую ответственность перед своей сложной задачей. Или трудные вопросы разрослись перед ней в густое и тучное древо, под которым раздаётся невинный лепет матушки Бухаревой, а г-жи Бобринская, Харузина и г. Эллис со слезами восторга занимаются декламацией вдохнове-

ний, или это древо — вековой, священный ясень. Но тогда — да загорится перед ними в стволе его рукоять божественного меча Вотана!

Январь 1906

Subastien Charles Leconte. Le Sang De Muduse

Paris, 1906. «*Mercure de France*», *deuxieme* *edition* [156]

Вот образец поэзии, знающей свои берега, научившейся ткать красивые и тонкие узоры, вышивать по канве пылающего древнего мифа тлеющие индивидуальные завитки... Образец поэзии, умеющей построить рядом с собой необходимую стенку эстетических законов, знающей, как и чем ограничить себя, всегда предвидящей линию своего устремления.

В последнее время часть русской критики много говорит о необходимости «учиться» стихотворчеству, и учиться именно в *академическом* смысле. Вот — результат такой на-

уки, пожалуй — слишком очевидный... Шарль Леконт побывал в хорошей академии и научился всему, что она могла дать, — но едва ли превзошел себя. По всей вероятности, он и не хотел превзойти себя, ибо знал наперед, что сумеет остаться благородным, красивым и тонким поэтом, «un artiste». Все у него умно, интересно, и очень приятно знать, что существует такая культурная и выдержанная манера выражения глубоких идей. Только, читая такие благовоспитанные стихи, вы уже ни в коем случае не вправе требовать от них открытий (тем более — откровений), хотя бы индивидуальных. Вам дают законченную книгу, и тем будьте довольны. Каждая фраза здесь на своем месте, никуда не убежит и не даст вам больше, чем в ней сказано. «Ну, а если, — возразите вы, — мы не захотим читать такую книгу, а предпочтем какого-нибудь старого классика, у которого надеемся найти что-либо поновее и посвежее, — может быть, немножко корявое, но зато многошумное и многодумное?..» — «Желание похвальное, и мне остается только поощрить его, — ответит вам сам г. Леконт. — Я уже предвидел и это

возражение в моем вступлении к последней книге, которая скромно предлагается вашему просвещенному вниманию».

Кровь, истекшая из отрубленной головы Медузы, произвела гигантского златокрылого коня Пегаса — символ слова. Этот смысл и имеет в виду заголовок книги Леконта. Верно, когда-нибудь пламенный миф был рубежом между двумя миропониманиями — и вихрем, увлекшим человечество к открытию тайн. На это намекают по крайней мере слова об огне и крови. Может быть, даже тот, кому этот миф открылся впервые, просто не вынес ослепительного взора бога, закрыл голову и умер, вздохнув. Но вот миф прошел сквозь историю, запылился в ее равнинах и, хотя еще принес нам малую долю ослепительности своей, но сделался книжной сказкой, предметом обсуждения на кафедрах и пыльных страницах; так что уже пастухи, дивясь и пугаясь, не могут шопотом передавать друг другу его огненный цветок. Сказки наши — мечта, — да воплотит ее новое дыхание бога! Но эта мечта остается больше чем где-либо мечтой в устах сведущего и остроумного француза — мечтой

красивой и *трезвой*.

Вот эта *трезвость мечты* («благоразумное полу безумие», по тончайшей формуле поэта) проходит сквозь всю книгу и есть, без сомнений, продукт не одного только «*décadence*»'а, но той самой выучки, над которой порхают цветистые жалобы предисловия Леконта.

Кажется (сказано в этом предисловии), никогда еще условия для развития поэзии не были так благоприятны, как в наш век и в нашей стране... Мы любим античную красоту и знаем ее больше, чем знали наши предки... У нас очень развито соревнование во всех областях... И, несмотря на это, «настоящее французской поэзии темно». Очевидно, что перед возвратом муз, ведущих хоры, которых не вместит и гомеровский каталог, толпа вовсе не приходит в движение (И *pe semble point, que la foule s'ftmeuve*). Эта жалоба, более древняя, чем изобретение кифары, сходит только с уст поклонников... Мы замечаем отдаленность от публики.

Впрочем, Леконт признает огромные заслуги за движением «ересиархов поэзии»: поэтическая революция во Франции началась в

1830 году. До тех пор в распоряжении поэта было всего несколько жалких слов и рифм. Обдуваемый ветрами, он бродил по большим дорогам в сопровождении небольшой свиты слов, знатных феодалов, запыленных и измученных долгой ходьбой до того, что придворные платья их изнасились и потеряли форму... Теперь у нас все размеры, кончая индивидуальным «vers libre», [157] — и весь лексикон. Нам предшествуют завоевания романтиков и парнасцев. Это значит, что мы должны все знать, все понимать и обо всем уметь говорить. Наше творчество может стать беспредельным как наука, и потому мы не должны бояться школы и *освободить идеи*, подобно тому как некогда освобождались *размеры*; а для этого нам прежде всего необходимо *обладать идеями*...

Вот пример остроумного и легкого рассуждения! Леконт заключает его пожеланиями лучшего будущего. Он, ученик и поклонник «большого поэта» («grand ponté») Анри де Ренье, очень скромного мнения о собственных стихах. Он опасается, что все усилия школ кончатся «варварской реакцией», «дикой ре-

волюцией». Он предостерегает от «желтой опасности» и прислушивается к «ржанию коней возвращающегося Аттилы». «Одно утешение остается нам — вспоминать о том, что уже пала однажды великая культура... Что осталось нам от античного мира? Всего несколько творений его поэтов, художников, мыслителей...»

Такова скромная униженность эпитона французской литературы. Слова его, как мы видели, при всем остроумии, вовсе лишены полета. Это какие-то бескрылые житейские оправдания, всем понятные, но никого не озабочивающие. Что из того, что он надеется на вечность «знания и красоты», когда остался трезвый здравый смысл и ни одна искорка высокомерия или гордости — того, что характеризует великие эпохи искусства, — не залетит и не воспламенит чужой души? Ведь стихи — кровные дети поэта, и хоть некоторые из них он должен до боли любить. Но можно ли предпосылать им остроумный фельетон, шаркиваясь перед публикой? Нет, кровь Медузы разбавлена здесь водой, ее святость запылена.

Так же размеренны, правильны стихи Леконта. Он приплюснул зерно мифа грубой житейской мудростью и *опытностью* своей. Стихи строго ограничены отделами и утомительно вычурны. Все они страдают длиннотами. Это не мешает, конечно, изяществу отдельных строк:

Dominant les creneaux des terrasses obscures,
Fatidique, immobile et sachant seulement
Qu'elle est Fille du Cygne et soeur des
Dioscures,
Helene...[158]

Красивы такие выражения, как «ветер волос», «копья выросли при свете вечернего костра»... Целиком нам понравились больше других «Les noces de l'Amazone»[159] (особенно первое из трех стихотворений: «Le dftfi»[160]) и «Circfte»,[161] где просто и глубоко прощание спутников Одиссея с островом Апей и волшебницей Цирцеей.

Январь или начало февраля 1908

Валерий Брюсов. Stephanos. Венок <Вторая рецензия>

Стихи 1903–1905 гг. Книгоиздательство
«Скорпион», Москва, 1906

Быстрота современной жизни очевидна во всех областях. Прошло всего десять лет с тех пор, как большая часть русской печати длинно и со вкусом бранила так называемое «декадентство». Эта брань, тогда еще свежая, была подчас остроумна. Теперь притупилось и набило оскомину публике даже остроумие Буренина, этого корифея газетной брани. С другой стороны, некоторые журналы, когда-то насквозь пропитанные безобидным либерализмом и народолюбием, теперь переполняются той самой истинно «упадочнической», или просто недозрелой, литературой, которую некогда поносили. «Декадентство» в моде; интересен тот факт, всякой моде сопутствующий, что теперь бросаются без различия на дурное и на хорошее, — только был бы «style moderne». А между тем всякий, обладающий хоть каким-нибудь литературным мас-

штабом, может наблюдать постепенный процесс исчезновения «накипи». Понятие «декадентства» в узком смысле отошло в историю литературы. Это уже — или ничего не значащее, или бранное слово.

Поучительный пример быстрого и здорового перерождения литературных тканей — поэзия Валерия Брюсова. Первый сборник его появился именно десять лет назад (в 1895 году), и тогда Брюсов действительно был, если угодно, «декадентом». Иные и до сих пор считают его таковым. Между тем уже третий сборник (1900 г.) — «Tertia vigilia»[162] — но подходит под термин «декадентство». Следующая книга, «Urbi et orbi» (1903 г.), сразу делает Брюсова учителем новой поэзии, подлинным большим русским поэтом, который пытается разрешать тяжкие узы, завещанные русской литературой. Но «попытка» есть всегда «пытка» для истинного писателя, и сладость этой пытки есть одна из цепей, связующих Брюсова с остальной литературой. Предыдущий сборник лишь намечает, а последний («Венок») уже окончательно определяет и то, как связан Брюсов с русской поэзией XIX века. Яс-

но, что он «рукоположен» Пушкиным, это — поэт «пушкинской плеяды». Но трудно сравнивать его с современной Пушкину плеядой по двум причинам: во-первых, принцип сравнения плохо приложим к категории качества, а количеством таланта не измерить. Нельзя решить, больше или равен талант Брюсова — таланту, например, Баратынского. Во-вторых, и искания начала XX века многосложней исканий начала XIX века. Тот же Баратынский, опередивший свой век в одиноких мучениях и исканиях, все-таки не знал того, что завещано так же опередившему свой век — Брюсову. И, может быть, Баратынский в свой век романтизма мучился не так сложно, как Брюсов, поющий о древней свободе, о живой и черной Матери-Земле, о Любви и Смерти, — в промышленный век, когда люди отложили «мечты» в долгий ящик, с тем чтобы лучше устроиться в «повседневности». Но и в эту «повседневность» врывается поэзия Брюсова. Целый отдел своей последней, классического стиля, книги — он назвал этим именем. И вот «повседневность» оказалась просвеченной, случайности «жизни бедной» оказались спо-

собными стать большими и значительными в свете лирики. Та же лирика открыла новые страны в «современности». Какая прекрасная школа для души — иметь о каждом дне, кроме «деловых» и серых мыслей, — еще мысли «лирические»! В этом смысле «Венок» отражает, кроме идей будущего, еще идеи настоящего, преломляя их в свете лиризма. Умея ковать стихи, Брюсов умеет ковать и идеи, не давать им расплыться. Это — черта большого поэта. Самые нежные мысли у него не падают в бездну пресловутого «настроения», о котором столько твердили, не умея точно определить современную поэзию. Брюсов всегда закончен, чеканен. В этом отношении последняя книга даже совершеннее предыдущей, как и в отношении самого существа его поэзии, которое еще углубилось. Этим объясняется более узкий «захват» «Венка» сравнительно с «Urbī et orbī». Поэт, еще утончив свою манеру, задумчиво бродит у излюбленных родников своей поэзии — Любви и Смерти, платя свободную дань «современности» и «повседневности». Поэтому самые совершенные отделы «Венка» — «Правда кумиров» и «Из ада

изведенные». Вступлением ко всей книге служат пленительные «Вечеровые песни», как бы указуя на строгую тишину и задумчивость, с которой поэт избрал самый необходимый из завещанных ему путей. Знаменательно, что в «Вечеровых песнях» звучат ноты самой ранней поэзии Брюсова: как будто поэт, умудренный песнями, — подобно Орфею сошел в ад своих юношеских исканий, чтобы вывести оттуда от века ему назначенную невесту — Музу.

Февраль 1906

Эдгар По. Собрание сочинений

Перевод с английского К. Д. Бальмонта. Том второй.

Книгоиздательство «Скорпион», Москва, 1906

Тот факт, что По жил в первой половине XIX века, не менее изумителен, чем тот, что испанский художник Гойа жил в конце XVIII века. Произведения По созданы как будто в наше время, при этом захват его творчества так широк, что едва ли правильно считать

его родоначальником так называемого «символизма». Повлияв на поэзию Бодлэра, Маллармэ, Россетти, — Эдгар По имеет, кроме того, отношение к нескольким широким руслам литературы XIX века. Ему родственны и Жюль Верн, и Уэльс, и иные английские юмористы, и такие утонченные стилисты, как Обри Бердслей с его рисунками и новеллами, и, наконец, наш Достоевский. Конечно, «символисты» обязаны По больше всех. Следует заметить, что из стихии творчества По вылились не один, а несколько последовательных моментов развития «нового искусства». Бывшие последователи принципа «искусство для искусства» не могут отречься от По, перейдя в следующую стадию, став «символистами» в более строгом смысле, в качестве противоположности узкому «декадентству». — В среде русской публики, несмотря на ее давнишнее знакомство с По (один рассказ его был напечатан в «Современнике» в 1838 году, еще при жизни автора), еще сильно держится мнение, будто По был только «эстетом», или, говоря более грубо, — только развлекал, пугал, вообще — «потешал публику».

Не распространяясь о неверности этого мнения по существу (как мы видели, ему противоречит цепь последователей, или писателей, так или иначе примыкающих к По), мы склонны указать одну внешнюю причину, способствовавшую развитию такого мнения: это — несовершенство переводов. Эдгар По требует переводчика, близкого его душе, непременно поэта, очень чуткого к музыке слов и к стилю. Перевод Бальмонта удовлетворяет всем этим требованиям, кажется, впервые. Между тем до сих пор большое распространение имело лубочное издание (две книжки из «144 томов» изд. Пантелеева), в котором, в общем, гладкий — иногда даже красивый — перевод (Мих. Энгельгардта) не приближался именно к основному тону По, не уводил в «глубины» этого писателя, не сохранял очаровательной «напевности», которую Бальмонт передает в совершенстве. К сказанному прибавим, что стихи, встречающиеся в рассказах, у Бальмонта переведены стихами же (у Энгельгардта — прозой, например, в рассказе «Свидание») и что издание «Скорпиона» обещает быть *первым полным*, хотя срок

выхода томов растянулся. — В настоящем томе, кроме десяти рассказов, есть три статьи, интересных как самостоятельные эстетические исследования.

1906

К.Д. Бальмонт. Фейные сказки

Детские песенки. Книгоиздательство «Гриф», Москва, 1905

Поэзия Бальмонта не стареет. После некоторого перелома она опять распустилась пышно и легко. Бальмонт по преимуществу певец легкости, — он утверждает ее святые права. Он умеет мгновенно развернуть картину Золотого Века, так что станут слышны песни птиц, журчанье ручьев и рост травинок. К последней книге сказанное относится особенно. «Фейные сказки» — душистый букетик тончайших цветов. Сам себя перебивая в песнях, сам точно изумляясь богатству своих стихов, своих рифм и впечатлений, Бальмонт переходит от нежных фей к лесным и полевым тварям; он совсем переселяется в детскую душу и уже сам, вместе с девочкой Ниникой, ко-

торой посвящена книжка, боится обойти хоть одну тварь, забыть хоть одну былинку. Эта неприменная память обо всех чиста и трогательна, как молитва Франциска Ассизского. Истинно, «камни оживают» под легкие звуки таких стихов. Это прозрачный мир, где все сказочно — радостно и мудро детской радостью и мудростью. Это природный реализм, то истинное отношение к природе, которое знакомо только детям и поэтам. Дети с воображением не могут не понять и не полюбить этих сказок, может быть непонятных многим взрослым. В том-то и дело, что сказки лишены всякой взрослой предвзятости. Поэт просто пользуется своим великолепным даром говорить обо всем стихами, и завлекательные, чистые слова должны быть близки именно детям, живущим на «блаженных островах» и знающим, как «насадить рай» в чистом поле и под столом, откуда комната представляется в новом и любопытном свете. Это — ключ к вечно новому пониманию мира, способность переселяться всюду в один миг.

Гибкость и легкость переходов свойственна самым чистым душам. В «Фейных сказках»

есть тот желанный и отдохновительный аромат приближающейся весны, когда по нежно-голубому небу проходят легкие, почти кажущиеся облачка, и привольно дышать, и не тревожит ни одна знойная мысль. Это — детский возраст весны, до первой грозы.

Февраль 1906

Ник. Т-О. Тихие песни

С приложением сборника стихотворных переводов «Парнасцы и проклятые». С.-Пб.

Большая часть стихов г. Ник. Т-о носит на себе печать хрупкой тонкости и настоящего поэтического чутья, несмотря на наивное безвкусице некоторых строк и декадентские излишества, которые этот поэт себе позволяет. Легко и совсем пропустить эту книгу, по безобразной внешности ее, по корявости строк, выпадающих при беглом просмотре, по невзрачному эпиграфу и сомнительному псевдониму. Но, вдруг заинтересовавшись как-то, прочтешь, — и становится хорошо, и не веришь, что прочтенное писал г. Никто

(см. стр. 3). Совсем новое, опять незнакомое чувство, как бывает при неожиданной встрече.

Новизна впечатления вот в чем: чувствуется человеческая душа, убитая непосильной тоской, дикая, одинокая и скрытная. Эта скрытность питается даже какой-то инстинктивной хитростью — душа как бы прячет себя от себя самой, переживает свои чистые ощущения в угаре декадентских форм.

Это декадентство и засоряет сразу глаза пылью «эмалевых минут» и «черных зал». Но обманчивая приторность таких слов несколько не старит юную музу г. Ник. Т-о.

Совершенной новизной символов радуют стихотворения: «У гроба» (стр. 7), «Двойник» (8), «Июль» (11, 17), «С четырех сторон чаши» (32), «Опять в дороге» (38), «Далеко... далеко...» (43), «Под зеленым абажуром» (54). Хороши стихи тютчевского духа («Листы» или сонет «Июль»). Совсем своеструнны осенние песни («Сентябрь», «В дороге»). Привожу целиком прозрачное стихотворение «Тоска возврата» (стр. 49):

Уже лазурь златить устала

*Цветные вырезки стекла,
Уж буря светлая хорала
Под темным сводом замерла;*

*Немые тени вереницей
Идут чрез северный портал,
Но ангел Ночи бледнолицый
Еще кафизмы не читал...*

*В луче прощальном, запыленном,
Своим грехом не отмоленным
Томится День пережитой,
Как серафим у Боттичелли,
Рассыпав локон золотой
На гриф умолкшей виолончели.*

Переводы Ник. Т-о составляют целую небольшую хрестоматию преимущественно французских поэтов. Следует отметить способность переводчика вселяться в душу разнообразных переживаний, — но рядом с этим бледность иных переводов (например, бодлэровского «Spleen» («Quand le ciel bas et lourd...»)[163] или верлэновского — «Colloque sentimental»).[164] Впрочем — последнее не всегда. Разнообразен и умен также выбор поэтов и стихов — рядом с гейневским «Двойни-

ком», переданным сильно, — легкий, играющий стиль Горация и смешное стихотворение «Сушеная селедка» (из Ш. Кро).

Хочется, чтобы открылось лицо поэта, которое он как будто от себя хоронит, — и не под наивным псевдонимом, а под более тяжелой маской, заставившей его затеряться среди сотни книг, изданных так же безвкусно и в таком же тумане безвременья. Нет ли в этой скромной затерянности чересчур болезненно-го надрыва?

Февраль 1906

Артур Шницлер. Полное собрание сочинений

Томы I–V. Издание Саблина, Москва, 1903–1906

Только что вышел пятый томик Шницлера в издании г. Саблина. Русская публика знакома с ним давно, особенно по «Зеленому попугаю», который переведен по крайней мере трижды. Тем не менее Шницлер, пожалуй, один из наименее важных современных западных писателей, с которыми нам надлежит знакомиться. Этот даровитый венец — до мозга костей психолог и литератор. Схемы его совершенно элементарны: его занимают те азбучные движения души, которые стали вовсе незанимательны после Достоевского и даже Метерлинка. Нам этот тип совершенно неизвестен; лучшие из нас уже умеют читать, а не почитывать. Русскую литературу не перелистаешь и не пробежишь между делом, а Шницлера можно читать в гостиной между двумя визитами и разыгрывать на любительской сцене. Талантливый Шницлер — краси-

вая бабочка: если и залетит высоко, так сам не знает почему и зачем; средний Шницлер — о, ужас! — культурный Шпажинский. Непонятно, как Брандес решился назвать «гениальным писателем» Шницлера, на которого со спокойной совестью можно налепить ярлычки: " эпикурейский индивидуализм", «психологический импрессионизм». Увы, все это справедливо и уже замечено всеми «зауряд-критиками». Пока пишет Шницлер, его читают, критикуют, представляют на сцене, — а перестанет писать — и забудут. Открывались для Шницлера какие-то «возможности» («Зеленый попугай», «Женщина с кинжалом»), ибо «сын красавицы Вены» от талантливости чуток, а всем чутким людям в Европе теперь ясно, что под ногами — горячие уголья. Но, чтоб ходить по ним, Артур Шницлер приобрел себе венские ботинки из толстой кожи и действительно продефилировал в них под гром аплодисментов, да так, что и публика осталась довольна и писатель себе ног угольями не повредил. Лицо Шницлера на портрете — самоуверенное, спокойное, пожалуй — сильное. На нем отразились черты

его произведений: невыстраданность, легковесность и неодоухотворенность. Вот почему Шницлер не современен и писания его безвременны, как легкий, талантливый фельетон.

Издателя можно упрекнуть в посредственных переводах и в крайней небрежности: драма «Забава» — вещь известная, но зачем же *дважды* угощать ею читателя, сначала в первом, а потом в пятом томе? И без того все издание стоит непомерно дорого.

Февраль 1906

В.В. Сиповский. История русской словесности

Часть I, вып. 1 (народная словесность), вып. 2 (история литературы с XI по XVIII в.)
СПб., 1906

В наше время всякий новый учебник истории словесности должен быть принят со вниманием. Если вообще эта дисциплина не выработала точных методов, то, в частности, в России она далеко не стоит на высоте современных научных требований. До сих пор у нас популярны всего три сочинения, более или менее охватывающие весь материал. Это — Порфирьев, — почти хрестоматия, без всяких научных обобщений; Галахов — давно устаревший; и, наконец, — Пыпин — четыре объемистых тома, написанных многословно, сухо и отрывочно; последняя «история литературы» считается все-таки лучшей, несмотря на то, что представляет из себя собрание отдельных статей (преимущественно из «Вестника Европы») с публицистическим привкусом и недостаточно связанных между собой.

Из сказанного ясно, что маленький учебник проф. Сиповского, хотя и приноровленный к «новым программам средних учебных заведений», составляет вклад в русскую филологическую и педагогическую литературу. Вот его преимущества: прежде всего автор, ученик академика Александра Н. Веселовского и представитель «эволюционного» метода (его родоначальник — Брюнетьер), хорошо осведомлен в методологии своей науки и, несмотря на краткость и популярность изложения, дает понятие и о ней (например, в главе «Изучение народной поэзии»); кроме того, обоим выпускам предпослано по несколько глав общего характера, в которых, с должной осторожностью выводов, изложены основные понятия о высшей и низшей мифологии, о «двоеверии», о делении истории русской литературы на периоды. Сокращая изложение насколько возможно, Сиповский дает обильный и разнообразный материал; это достигается отчасти отсутствием прежних историко-литературных несоразмерностей: так, например, мало интересному для русской истории духовному оратору XII века, Кириллу Ту-

ровскому, Порфирьев и Филонов уделили по 11 стр., а Буслаев (в краткой «Исторической хрестоматии») — 7 стр. Вслед за ними учителя заставляли гимназистов подолгу останавливаться на Кирилле — до заучивания отрывков наизусть. Сиповский уделяет ему всего 18 стр. в учебнике и около 5 стр. в своей «Исторической хрестоматии», на которую постоянно ссылается (к несчастью, последняя — по цене менее доступна). Несмотря на экономию места, сам проф. Сиповский признает недостатком учебника его сравнительно большой объем. «Но, — замечает он, — никто не мешает г. преподавателю сокращать учебник в пределах программных требований... Если *пропущенные* места будут прочтены хотя бы двумя-тремя учениками в классе, — они, может быть, свое дело сделают...»

И по этому поводу можно похвалить составителя за расположение материала; в прежних гимназических учебниках все сколько-нибудь наводящее на обобщения печаталось отдельно, так что преподаватель с удобством мог требовать от учеников знания одних фактов, пренебрегая остальным; в книге

Сиповского обобщения тесно связаны с фактическим материалом, так что преподавателю, пожалуй, труднее произвольно сократить учебник, чем принять его в целом и усвоить это целое себе и классу, хотя бы вкратце. Уже в этом одном заключается педагогическая ценность книги, преследующей именно педагогические цели. Изложение — живое и популярное; к второму выпуску приложена довольно полная библиография. Хочется заметить только одно: говоря о слиянии изящной литературы с народным творчеством в поэзии Кольцова, Никитина, Некрасова, — Сиповский упоминает еще Алексея Толстого. Если даже такое слияние действительно совершающийся факт, а не только «чаянье» (что еще сомнительно), то А. Толстой в нем наименее повинен. Едва ли его дворянская поэзия имеет много общего с народной. Лучшее, что можно сказать про него, — это, что если народ — Гомер, то А. Толстой — Вергилий. Стоит сослаться на такого знатока русской речи, как академик Соболевский, который, приводя в своей «Истории русского языка» некоторые, будто бы народные, выражения А. Толстого

(вроде: «кто мы такие *сутъ*») называет их «уродливыми». Да и не одни ученые наблюдения, а просто слух и чутье заставляют осторожней относиться к языку А. Толстого.

Но, несмотря на мелкие погрешности, к которым также можно отнести некоторую слащавость стиля самого составителя, — учебник проф. Сиповского должен быть признан ценным пособием не только для средней, но и для высшей школы.

1906

«*Tristia*»[165]

Из новейшей французской лирики. Сюлли-Прюдом, Верлэн, Метерлинк, Роденбах, Анри де Ренье, Верхарн, Грег, Вьеле-Гриффен, Мореас. Перевод И.И. Тхоржевского. СПб., 1906

Книжка издана мило, но переводчик плохо владеет стихом. Ему совершенно чужды прихотливые ритмы, как раз свойственные тем поэтам, которых он избрал. Мало того, в простых размерах он часто допускает неправильную цезуру; первые же строки пестрят

рифмами «слезы — грезы — розы»; далее присоединяется еще «проза». В «Сонете» (на стр. 16) рифмуют: «молчаний — мечтанья — мерцанье». Выбор стихов мало интересен — однообразен и беспорядочен. Верлэн, например, представлен стихами, переведенными уже не раз, — и лучше. Знаменитая строка «Et tout le reste est littfrature»[166] передана: «Все остальное — чернила и проза»: по-видимому, г. Тхоржевский не осмелился посягнуть на «поэзию»? Но ведь Верлэн-то посягнул на нее; или переводчик считает «литературой» одну только прозу? И с этим едва ли согласился бы Верлэн.

Такое же элементарное непонимание сказалось в передаче стихотворения: «Le ciel est par dessus le toit si bleu, si calme».[167] Прежде всего, это не беспредметная грусть, как думает г. Тхоржевский, а тоска с похмелья; потому половина нежных слов должна быть выкинута из перевода: «ясное небо нежно блестит, улыбается», «тополь дремлет», «нежная лазурь», «грустная горлинка», «безумец, плачущий украдкою» — всего этого даже в подлиннике нет. Вместо тополя у Верлэна просто де-

рево, вместо грустной горлинки — только птица; а «безумец», «краткая юность» и многое другое — суть измышления переводчика. «Mon neveu familier» вовсе не значит «Моя мечта». — Метерлинк и Верхарн переданы так же вяло и бледно, как все остальное, так что их и не узнать. Напрасно г. Тхоржевский выбирал новейших поэтов. Дальше самых легких стихов Мюссэ ему идти не следовало. «Tristia» могут познакомить публику, во всяком случае, не с самими поэтами, а разве с их именами, и то не всегда правильно переданными (не Гриффен, а Гриффин, так как по-французски — Griffin).

1906

Эмиль Верхарн. Стихи о современности <Первая рецензия>

В переводе Валерия Брюсова.

Портрет Э. Верхарна, обложка, заставки и концовки работы художников Тео ван Рисселъберга и Фернанда Кнопфа.

Книгоиздательство «Скорпион», Москва, 1906

Впервые Верхарн появляется в отдельном русском издании. Более двадцати лет тому назад он выпустил свой первый сборник (1883 г.). С тех пор им написано «около двадцати сборников стихотворений, обнимающих в общем до 400 пьес, часто очень длинных, по 80-100 стихов». Кроме того, перу его принадлежат три драмы и несколько критических исследований. Нет сомнения, что сравнительно небольшая книга переводов Брюсова не могла охватить всех сторон творчества Верхарна, о чем предупреждает читателей и сам переводчик. Поэмы, помещенные в книге (числом 21), «являют Верхарна прежде всего как певца современности,

оставляя в стороне его как великого поэта природы, как мыслителя, как чистого лирика. Совсем не выступает в этой книге Верхарн как драматург». Облик поэта дополняется тремя очерками его (о Ф. Кнопфе, Дж. Энсоре и Рембрандте) и большой вступительной статьей, в которой Брюсов дает не только биографию Верхарна и оценку его лирических идей, стиха и языка, но и свод главнейших отзывов о нем как о поэте и человеке.

Внешняя биография Верхарна очень несложна; все внимание привлекает та мучительная внутренняя борьба, из которой Верхарн вышел победителем, стяжав европейскую славу и громкое имя «Данта современной европейской жизни»; эту жизнь, во всем ее многообразии, он воплотил в поэзии символов. Верхарн — великое доказательство ее силы, указание, как ярко и своеобразно преломляет она в себе всю современную жизнь.

Есть два пути современной поэзии. Поэты, идущие по одному из них, грезят и пребывают и призрачных снах, встречаясь с житейским. Они как бы «не приемлют мира», предпочитая предметам — их отражения, мощно-

му дубу — его изменчивую тень.

На другом пути поэзия открывает широкие объятия миру. Она приемлет его целиком. Она любит широкую крону могучего дерева, раскинутую в синем небе. На этом пути стоит Верхарн — тот Верхарн, которого мы узнаем из первой книги его на русском языке.

Есть и другой Верхарн — нежный, вспоминающий. Но примечательно, что наш язык усваивает впервые того — могучего Верхарна — «кузнеца», который в золотом горне «кует и правит лезвия»; усваивает его в переводе Брюсова — поэта, которым сам, «не веря в договоры», так исступленно любит мир с его золотой тяжелой кровью и истерзанной в пытках плотью; усваивает его в те редкие и сумрачные для мира и России дни, когда само настоящее, полное великолепий и ужасов, уже поет и горит, как будущее.

Золотая крона осеннего дерева тонет в синем небе. Ее очертание так полно, четко и пышно, что, кажется, довольно любоваться им издали, смотреть, как оно врезалось полновесным золотом в синюю высоту.

Такова была бы для нас поэзия Верхарна,

если бы мы имели возможность отдаться ей так, как тело отдается телу на картинах фламандских мастеров. Такой она будет, может быть, для тех, кто сумеет смотреть на мир лицом к лицу с эпическим спокойствием, не пытая его тайн, не вникая в мучительный процесс его создания.

Может быть, сам Верхарн, проникший в животную радость фламандского гения, хотел бы порой, чтобы его поэзия была так принята. Но мы не можем не приближать пытливого взора к золоту листа. И мы наблюдаем тонкие сплетения тканей и жил, избороздивших его. Мы узнаем, как трудилась земля и как тучнела от соков лесных кладбищ только затем, чтобы с новой весной снова извергнуть эти соки и поить ими новые, также обреченные на смерть, стволы. И мы вздрагиваем, сораспятые с землей.

Мы видим, что сам Верхарн не просто развернул в небе золотую крону своей поэзии, но в смертной тоске и мощном усилии взрывал и разбрасывал землю, чтобы выйти на простор солнечных лучей. Упругие и свободные побег его стихов воспитаны земным, мо-

ГИЛЬНЫМ СОКОМ.

Верхарн — не простой наблюдатель, каким он был в юности и каким может показаться теперь. Верхарн — литейщик. Он разбивает упрямое, твердое железо на тысячу кусков и куёт из него все, что хочет. Из Кузнеца, угрюмо кующего на краю города, он делает пророческий образ ковача мировой жизни; его Банкир, сторбленный над заваленным столом, «решает судьбы царств и участь королей». Он поет народного трибуна и города, хватающие щупальцами и пожирающие народ, ноябрьский ветер и вольную деву на перекрестке, с «черными лунами зрачков». Мертвые числа, сама смерть, народные мятежи и кровавые казни, море, где, «как яркие гроба, — вдали спят золотые корабли», и Лондон, где «чудища тоски режут по расписаниям» в едком дыму вокзалов и в дождевых лужах, озаренных фонарями, мелькают, «как утонувшие, матросов двойники», — все равно цветет в его душе.

Иногда Верхарн любит выбирать из настоящего лишь то, что причастно будущему. Иногда, напротив, он любит только обречен-

ное смерти. То он бесконечно приближает явление, рассматривает его в увеличительное стекло, всматривается в подробности, роется, пресыщаясь полнотой его («Свиньи»); то, напротив, Верхарн бесконечно удаляет явление, любуется его очертаниями, и очертания эти меняются, кажутся иными, чем прежде («К морю»).

Переводы свои сам Брюсов разделяет на два типа. Большая часть поэм передана со всей возможной точностью. Другие имеют характер подражаний, в них есть пропуски и добавления. Несмотря на несколько случайный характер выбора, вся книга носит отпечаток цельности, так что трудно отметить более или менее удачное. Впрочем, можно было бы указать, что стихотворение «Свиньи» — безукоризненное в своем роде — не вполне гармонирует с остальным.

Очень тщательно составленная библиография дает полный перечень всех произведений Верхарна, выходивших отдельно, переизданных и вошедших в хрестоматии, портретов Верхарна, статей о нем русских и иностранных и, наконец, того немногого, что

есть о Верхарне на русском языке.

1906

«Свободная совесть»

Литературно-философский сборник, книга
Вторая. Москва, 1906

Второй сборник «Свободной совести» интереснее первого «по причинам, от редакции не зависящим». Нельзя винить редакцию в стройности речей Гарнака (три лекции «О сущности христианства»), в пророческом духе Ламеннэ («Слова верующего») и, наконец, в том, что поэты написали стихи лучшие, чем были в первой книге. Редакционная рука ощутительна зато в заявлении: «Статьи, посвященные вопросам об общине, будут помещаться в следующих книгах». Такое заявление порадовало нас, так как современные статьи в сборниках «литературно-философских», за немногими исключениями, трудно и скучно читать, а статьи «Свободной совести», судя по первой книге, не обещали быть радостным исключением.

Решаясь утверждать малую причастность редакции к настоящему сборнику, я основываюсь на впечатлении пестроты его содержания — еще большей, чем в первом. Теперь уже совсем невозможно объединить это пестрое содержание даже такими общими положениями о свободной связи «истины, жизни и красоты», которую, в предисловии к первой книге, редакция полагала возможной — «вместе с Вл. Соловьевым».

Тем более интересно наблюдать разрушение этой связи там, где авторы становятся самими собой; к несчастью, это не всегда удается им, как будто грозный призрак «статей об общине» насильно заставляет их петь, если и нестройно, то все-таки хором.

Перед читателем разворачиваются плотные страницы с удручающе сплошной, плотной печатью, но крайне разнообразного содержания. Всех приятней те немногие, где напечатаны короткие стихи. Много места занимают страницы, где бесконечно сочетаются слова: «христианство», «добро», «истина», «религия», «свет», «жизнь». К сожалению, иные из них гласят, что добро хуже зла, — другого вывода

из них не сделаешь.

Есть ряд страниц со словами: «эмоционализм», «символизм», «критицизм», «психофизиология», «норма», «переживание», «потенция», «актуальность». На одной из них помещен чертеж. Конечно, это статьи Андрея Белого, всегда немножко страшные; прочтешь: «Рационализм Сократа носил в себе более огня, чем любое поэтическое разглагольствование об огне» (стр. 276) или: «Индивидуализм в искусстве есть признак возрождения, субъективизм (эмоционализм) — вырождения» (стр. 277) — и испугаешься: неужели правда, сравнительно с Сократом, «разглагольствования» Прометея в Эсхиловой трагедии ничего не стоят? Неужели стихи Фета или Бальмонта — «вырождение» или «шарлатанство»?

Между тем статьи самого А. Белого воспринимаются наполовину «эмоционально» (или «субъективно», по его терминологии), и многое в них иначе не может быть воспринято. Зная, о чем говорит А. Белый, и желая услышать его, — часто хочешь видеть в его статьях больше простоты и ясности, меньше парадоксальности и самоуверенности.

Как согласовать А. Белого с остальными сотрудниками «Свободной совести»? Чем, кроме галантности, связать упорно-дамские элементы ее с другими элементами, которые смотрят на мир не подслеповатыми гляделками, а красивыми широкими глазами? Где огонь, чтобы сплавить вместе «волну и камень, стихи и прозу, лед и пламень»? Положительно редакция не имеет в своем распоряжении такого огня. Или это — широкие взгляды Гарнака?

Гарнак — противник застывшего догматизма и церковности, глубокий истолкователь идеи «богосыновства», защитник «идеи конца»: «Только образовавшаяся из абстрактных построений религия, — говорит он, — не знает основного сосредоточения всех чаяний на идее конца: действительная же религия немыслима без него — безразлично, заново ли загорается в нас ее огонь или же он тихо тлеет в глубине нашей души» (стр. 221).

И все-таки Гарнак — только «историк религии». Что-то тяжелое лежит на его плечах, но он несет эту тяжесть «в меру своих сил». Гарнак говорит ясно, просто, убедительно. Он

считается и с тем, что религия лежит в жизни, а не вне ее, и с тем, что люди могут отчаиваться и сомневаться. Словом, он — не «бабушка» и не профессор. Но вот во второй лекции (в сборнике она приведена в извлечении, в выноске на стр. 216–219) Гарнак пытается дать характеристику проповеди Христа: «Он (Иисус) дышал религией; она была для него жизнью в страхе божием; вся его жизнь, все его чувства и мысли претворялись в общении с богом, и тем не менее он говорил не как мечтатель или фанатик, который видит лишь одну ярко сверкающую точку и для которого поэтому уже не существует и всего, что в мире. Проповедуя, он смотрел на мир здоровым и ясным взором, восприимчивым как к великой, так и к малой жизни, окружавшей его» (и т. д. — в том же духе).

Эта прекрасная характеристика не объясняет, однако, главного; она не синтетична; это — ряд высоких истин, ничем между собою не связанных; быть может, даже одна истина, не освещенная ни пожаром воспоминания о великом прошлом, ни «ярко сверкающей точкой» будущего. Да, это не «героический пока-

янный», не «экстатический пророк», не мечтательный «аскет, отвергнувший мир». Кто же он тогда? Почему за ним шли везде и всегда? Не от чрезмерной ли тоски, от отчаянья, от одиночества? Но мы тогда не пойдём за ним; лучше мы останемся одни, сумеем хранить свое отчаянье и не радоваться никакому закону, будь это высокий принцип истории, будь это моральная идея или закон природы, до которого в жизни нам нет никакого дела.

Итак, за Христом Гарнака мы не пойдём. Если мы внимательно слушаем его слова — все-таки холодные слова — значит, он добросовестно несет тягу истории на своих плечах; но когда та же самая тяга ложится на плечи сотрудников «Свободной совести», — она влечет их ко дну. Не желая погружаться в воду вместе с ними, мы всплываем, хотя дамы-сотрудницы всячески мешают нам выплывать и тащат вниз. Однако, сделав усилие, мы достигаем берега и видим, что здесь сидят только поэты. Они предпочли дамскому обществу — свободу дышать и сидеть на берегу.

Их много. На первом месте чуть брезжит тень Вл. Соловьева, неизданное стихотворе-

ние которого очень бледно; оно проникнуто не истинной сущностью его стихов, а тем, в чем многие сотрудники «Свободной совести» видят их сущность:

*О нет! Я терном и волчками
Посев небесный подавлял,
Земных стремлений плевелами
Его теснил и заглушал.*

Не говоря уже о невозможных «плевелах», — здесь есть мораль, славянофильство, смирение, долготерпение — все, кроме поэзии. Все это попадалось у Соловьева на худших его прозаических страницах. Впрочем, простим эти строки поэту, отнеся их к библиографической и историко-литературной области.

На втором месте стоят стихи Эллиса, сильно растянутые, но в общем, сколько я знаю, лучшие из всего, что писал этот поэт. В «Фазтоне», «Анатомическом театре» и «Золотом городе» есть дух истинной и живой поэзии.

Хороши стихи А. Белого, Вяч. Иванова, В. Л. Пяста. Поэма Сергея Соловьева «Саул и Давид», занимающая 62 страницы и почти вся написанная белыми стихами, не заслуживает

длинного разбора. Приходится лишь отмечать удачные стихи, в которых автор иногда подражает сам себе (ср., например, стихи на стр. 144 с его же стихотворением «Дидона и Эней» — в «Ассирийских Северных цветах» на стр. 46). Зато «Свете тихий» — истинное украшение книги, пожалуй лучшее стихотворение, какое есть в ней. «У пруда» было бы прекрасно, если бы поэт не употреблял выражений «прощальность» и «дальность». Такие словообразования чужды русскому языку. Впрочем, этот упрек, так же как упрек в экзотизме рифм (хотя бы у того же С. Соловьева), применим ко многим современным поэтам.

Пожелаем «Свободной совести» добра. Это добро должно заключаться в «исполнении всякой правды», в данном случае в том, чтобы авторы не старались спеваться друг с другом. Это невозможно. Связуют только две силы: огонь и скука. Лучше не испытать первого, чем подвергнуться второму. Статьи большинства сотрудников были бы хороши в своем месте, чьи в философских или художественных журналах, а чьи — в газетах. Право, альманахи «Скорпиона» были гораздо соглас-

нее, хотя Урусов ругал Бальмонта, а Волынский — всех поголовно. Сотрудники «Свободной совести», соединяясь преждевременно, поневоле смотрят в разные стороны. При наличии самых высоких целей все-таки добрая ссора лучше худого мира.

Сентябрь или октябрь 1906

Эмиль Верхарн. Стихи о современности <Вторая рецензия>

В переводе Валерия Брюсова.
Портрет Верхарна и обложка книги работы художника Тео ван Риссельберга.

Книгоиздательство «Скорпион», Москва, 1906

Бельгиец Верхарн принадлежит к числу старейших символистов. Первая книга его появилась в 1883 году. С этих пор до нынешнего года он издал отдельно 26 книг; сверх того, многое переиздано вновь и вошло в хрестоматии, из которых две посвящены специально Верхарну. К этим красноречивым фактам следует прибавить, что Верхарн был всегда в

первых рядах литературы; образ, стих и язык его являют черты свежести, первобытности и необузданной пылкости. Судьба дала ему счастье творческих пыток, радостное страдание зачинателей.

Несложная биография Верхарна говорит преимущественно о его литературной деятельности. Как подобает писателю, — он все слове. Богатство и гибкость дара позволили его мятежной душе творчески пережить и воплотить в лирике, эпосе, драме и индивидуальной критике все настроения «новой поэзии», неразрывно связанной с его именем и теперь заканчивающей свое развитие во всей Европе.

Касаясь многих явлений жизни своеобразно, прихотливо и потому часто односторонне, «новая поэзия» была, однако, причастна им всем. Естественно, потому, что Верхарна, который почти четверть века вел поэтический счет дыханиям жизни, начиная от избранных, тонких и личных настроений, кончая стихийными и общественными бурями, — некоторые называют «Дантом современной европейской жизни»; конечно, здесь разуме-

ется не сила всемирного гения — наше время не рождает таких сил; но если Дант для нас — энциклопедия средневековья, то именно у Верхарна будущие люди будут справляться, как жизнь современной нам Европы отразилась в искусстве. Особенно понятно это сравнение Верхарна с Дантом в наше время подведения итогов «символизму».

Переводы из Верхарна интересны и нужны нам. Прежде всего они — культурное завоевание: стихи Верхарна теперь переведены и изданы отдельно, кроме России, — в Англии, Германии и Испании. Сверх того, именно «Стихи о современности» — яркий пример того, как символизм преломляет события, окружающие всех нас сейчас. Наконец, книга Верхарна — знак к отплытию от берегов интимного, хотя и большого круга, где до сих пор цвела «новая поэзия», — в море «большой публики»; с этой книгой символизм делает новый шаг к «гласности», предает себя общественному и критическому суду и тем самым свободно дает дорогу новым открытиям.

Русский язык узнал Верхарна всего пять лет назад. Переводы Брюсова передают и си-

лу, и грубость, и страстность, и нежность того «свободного стиха» («vers libre»), создателем которого считают Верхарна. Наш поэт во многом родственен знаменитому бельгийцу. В красивой книге помещены: обширная вступительная статья, перевод 21 поэмы, 3 критических статьи (о Ф. Кнопфе, Дж. Энсоре и Рембрандте) и подробная библиография произведений Верхарна с указанием литературы о нем и переводов, иностранных и русских.

1906

Д. Мережковский. Вечные спутники. Пушкин

З-е издание. СПб., 1906

Пушкина отрицали и поощряли, о Пушкине говорились гениальные речи, у Пушкина были гениальные хулители, ученые разбирали его на все лады. Что требуется от того, кто заговорит о Пушкине теперь? Такому смельчаку, если он не ограничится библиографическими справками, все зачтется в вину: каждое повторенное слово, будь оно самое искреннее, падет на его голову обвинением в

плагиате. Сказать о Пушкине и быть услышанным теперь может только истинный писатель, то есть тот, кто воистину подарил себя и свое — родной литературе, тот, кто прежде всего ответствен за каждое слово и мысль свою, а потом — человек, скептик, мистик и т. д.

В таком венце писательства растет перед нами значение Мережковского последних лет. Было время, еще очень недавнее, когда юные мистики считали Мережковского как бы своей личной собственностью, ревновали его к публике. Тогда та самая статья о Пушкине, которая лежит передо мной, была заключительной главой к книге о «Вечных спутниках». Как легко было тогда не выделить этой главы из блестящей книги, принять Мережковского за эстета, индивидуалиста, космополита! Тогда еще не вышли исследования о Толстом, Достоевском, Гоголе, не была окончена трилогия «Христос и Антихрист». Теперь — статья о Пушкине, вновь изданная, звучит по-новому. Она — не случайная прихоть, не красивый этюд, но осуществление святого права русского писателя. Вникните в

обдуманый и сдержанный стиль, в постоянные обобщения, иногда чуть-чуть парадоксальные, но всегда глубоко серьезные. Когда Мережковский говорит о страшной идее «Медного всадника», о «чужом, нерусском, туманном призраке» — Онегине, о «загадочной, темной и глубокой, как русская сказка», Татьяне, о том, что такое Толстой и Достоевский в связи с Пушкиным — слышите ли, о чем и как он говорит? Он страшится ответственности своей, он не рубит с плеча и самоуверенно, потому что за спиной его — Россия; он — сын ее и слезами обливается за нее, болью ее горит, тоской ее тоскует, и вопрошает, вопрошает без устали. Идея его — такая огромная идея, что заранее можно сказать, не вынесет он ее, как не вынесут тысячи других писателей, сгорит, но нам в наследие ту же великую думу оставит. Сколько одиноких лет ждал Мережковский читателей, которые не перетолковывали бы его по-своему, а болели бы одной с ним болезнью! Теперь только стали его слушать. Слава богу, давно пора!

А.Г. Горнфельд. Муки слова

Библиотека «Светоча», под редакцией С. А. Венгерова, № 15. СПб., 1906

Заглавие брошюры и время ее появления в свет дают основание думать, будто в ней речь идет о цензурных условиях, о «муках» печатного слова. Но тема Горнфельда — не историко-литературная и не злободневная, а психологическая тема. Исходя из факта «сознания неполной пригодности слова для выражения мысли», автор отмечает, что это сознание проявляется чаще всего в художественной лирике (следуют многочисленные и интересные примеры), но, сверх того, и в научной прозе, и в рассказе, и в отвлеченном рассуждении. Поэты обыкновенно не идут далее указания на факты. Попытки проникнуть в суть явления наблюдаются в разрозненных замечаниях теоретиков языка — Гумбольдта, Лацаруса, Поттебни. Но и эти немногие замечания далеко не исчерпывают вопроса, который заслуживал бы разностороннего исследования. Единственная задача автора брошюры — воз-

будить новые вопросы; сам же он только связывает первоначальную тему с более общей: «Не одно слово составляет мучение тех, кто вынужден пользоваться им для выражения душевного содержания. Дело не в слове, не в звуке, не в краске. Везде одна мука — мука творчества». Это положение, впрочем, невозможно принять за вывод точно так же, как и другие интересные положения автора, как бы цепляющиеся за его тему; в этом — залог новизны и остроты ее: вопрос, пусть и далекий от разрешения, но живой, — всегда обладает силой притяжения, — окружается новыми вопросами, создает сам для себя жизненную атмосферу. Заслуга автора брошюры, написанной не совсем стройно и бледновато, — в постановке темы: почва шатка, а материал соблазняет к обобщениям, которые создали бы неизбежную путаницу. Горнфельд ищет научной точки зрения, не комкает тему, пользуется психологическим анализом.

1906

Валерий Брюсов. Земная ось

Рассказы и драматические сцены. Виньетка
Василия Милиоти. Книгоиздательство
«Скорпион», Москва, 1907

Историческая «среда», в которой возникла эта книга, — безумный мятеж, кошмар, охвативший сознание передовых людей всей Европы, ощущение какого-то уклона, какого-то полета в неизведанные пропасти; оглушенность сознания, обнаженность закаленных нервов, которая превратила человеческий мозг в счетный аппарат; мозг человеческий в гулах вселенной исчисляет и регистрирует удары молота по наковальне истории с безумной точностью, которая не снилась науке; более чем когда-нибудь интуиция опережает науку, и нелепый с научной точки зрения факт — налицо: восприятие равно мышлению и обратно. Земная ось — фикция механического мышления, эта вымышленная для каких-то вычислений линия — представляется данной в магическом восприятии, пронзительным лучом, ударяющим в сердце земли.

Художник, обладающий ключом к этому сердцу, «художник-дьявол», которому творческая интуиция дает осязать самое страшное, невещественное орудие — ось земную, и провидеть самое темное сердце, которое она пронзает, тот центр, где в гудящем огне — математическое разрешение всех земных теорем, гармония всех чисел, сбегających сюда по радиусам, — такой художник обладает безумно развитым слухом и зрением. Он слушает неслыханное, видит невиданное. В моменты напряжения своего творчества он испытывает мировое любопытство, ибо он никогда не довольствуется периферией, не скользит по плоскости, не созерцает; он — провидец, механик, математик, открывающий центр и исследующий полюсы, пренебрегая остальным. Таков Валерий Брюсов — прозаик. Это космическое любопытство — основной психологический момент его книги.

Совершенно ясно поэтому, почему рассказы Брюсова принадлежат не к «рассказам характеров», где «все внимание автора сосредоточено на исключительных характерах» и где «описываемое событие имеет лишь одно на-

значение — дать возможность действующим лицам полнее раскрыть свою душу перед читателями», а к «рассказам положений», где «внимание автора устремлено на исключительность события», и «действующие лица важны не сами по себе, но лишь в той мере, поскольку они захвачены основным „действием“». Действующие лица, захваченные основным «действием» — вихрем, образуемым поворотами земли вокруг земной оси, выступают только в самых резких чертах, какие позволяет схватить безумный окружающий огонь: лик мудреца, лицо убийцы, женский лик, пленительно, предсмертно красивый. Все произносят мало слов, и все слова значительны, почти всегда торжественны, сжаты, обладают какою-то магической силой, предшествуют кризису или следуют за ним. Это — речи краткие, торопливые, будто вырывающиеся из уст под влиянием постоянных предчувствий, будто все действующие лица вот-вот услышат медленный и оглушительный визг земной оси. Таковы же движения, одежды, если хотите, даже препровождение времени действующих лиц, всегда необыденное,

всегда кошмарное. К тишине молитвы способен только мудрец («Земля»). Сохранить равновесие умеет только стоящий у кормила правления Орас Дивиль («Республика Южного Креста») в тот момент, когда чудовищный Звездный Город будущего (близкого будущего, почти уже настоящего) обречен на гибель, заражен поварьной «болезнью противоречия», страшной до дьявольского судорожного хохота, и когда обезумевшая толпа начинает штурм Ратуши, где скрывается единственный спаситель ее, той Ратуши, которая построена «на самом полюсе, в той воображаемой точке, где проходит земная ось и сходятся все земные меридианы», — Орас Дивиль пишет свои единственные слова: «На что я надеюсь, не знаю. Помощи раньше весны ждать невозможно. До весны прожить с теми запасами, какие в моем распоряжении, невозможно. Но я до конца исполню мой долг». И тот малосведущий репортер, ко всему довольно равнодушный, но старающийся щегольнуть научными познаниями и высказать много чувства, в уста которого вложен весь рассказ о гибели Звездного Города, прибавляет от себя

газетным стилем: «Это последние слова Дивилля. Благородные слова!»

Таковыми «благородными словами», с точки зрения репортера, напряженными, краткими, предсмертными словами говорят все действующие лица, пребывающие в вихре событий, поглощающих их. Они почти все не ведают, что происходит с ними, переживают кошмар, в конце концов больны тою болезнью «противоречия», *mania contradicens*, которая заразила население цветущей Республики Южного Креста; «заболевший вместо „да“ говорит „нет“; желая сказать ласковые слова, осыпает собеседника бранью; намереваясь идти влево, поворачивает вправо; думая поднять шляпу, чтобы лучше видеть, нахлобучивает ее себе на глаза; нарушается правильность физиологических отправлений организма; сознавая неразумность своего поведения, больной приходит в крайнее возбуждение, доходящее часто до иступления. Очень многие кончают жизнь самоубийством... другие погибают от кровоизлияния в мозг. Почти всегда болезнь приводит к летальному исходу». То же происходит с сестрами-сомнамбулами и с мужем

одной из них, когда кошмары, оргии, сплетения тел, запахи вина и крови приводят к трагической катастрофе — убийству или самоубийству всех четырех. Также теряется различие между сном и действительностью в рассказе «Теперь, когда я проснулся», где сладострастие убийства во сне приводит к убийству наяву.

Предупреждая критику так же, как в определении своих рассказов, Валерий Брюсов говорит в предисловии о своих литературных предшественниках, быть может напрасно заменяя слово «преемственность» словом «влияние». Последнее можно отметить разве в одном рассказе «Сестры», но опять-таки едва ли здесь «явно повторена манера Ст. Пшибышевского». У Пшибышевского нет той холодной и пристальной способности к анализу, которой обладает Брюсов; его опьянение мешает наблюдать и экспериментировать, между тем как к Брюсову скорее приложим термин, употребленный когда-то А. М. Добролюбовым: «сухое опьянение мое». С полной отчетливостью он следит до конца за душевными переживаниями действующих лиц своих расска-

зов и передает их с тою образцовой сжатостью, которой так не хватает Пшибышевскому. Особенно поражает это в рассказе «В зеркале», где на протяжении всего только одиннадцати страниц автор успевает показать, как медленно, шаг за шагом, зеркало подчиняет женщину своему влиянию, повторяя ее движения; и начинается «жизнь как отражения»; сначала томная влюбленность, играющий флирт, на который все оскорбительней отвечает соперница в зеркале. И мало-помалу отражение становится действительностью, женщина — отражением. Зеркало подчиняет себе женщину, господствует над нею, отражение глумится над ее гневом и ужасом. И когда приходят люди с топорами, для того чтобы разбить зеркало, отражение силою воли заставляя выслать этих людей из комнаты, возвращает себе изнеможенную соперницу и вновь перевоплощается с невыразимой болью; и женщина, потрясенная этими «пассиями зеркальности», вновь возвращается к жизни с упорной, неукротимой мечтой — вновь увидеть ту, к чьим губам и рукам она прижималась, в той же зеркальной глубине.

Красной нитью сквозь всю литературу XIX века проходит эта полоса пытаний естества, невыразимого любопытства, анализа самых острых и необычайных положений. В этом любопытстве есть что-то свойственное детской душе, и я сказал бы, что исторические романы и романы приключений располагаются в той же цепи, заключительным звеном которой в России приходится считать «Земную ось».

Книга Валерия Брюсова оканчивается торжественным многоголосым гимном механическому мирозерцанию — драмой «Земля», в которой внезапно выступает то желанное очищение, которое одно только оправдывает до конца безумного аналитика, испытующего землю.

Драма «Земля» называется «сценами будущих времен». Земля обращена в гигантский город, о котором Брюсов мечтал уже давно:

*Огромный город — дом, размеченный по числам,
Обязан жизнию — машина из машин —
Колесам, блокам, коромыслам, —*

*Предчувствую тебя, земли же-
ланый сын!*

Воздух, свет, вода доставляются искусственным путем, системой машин, приводимых в движение центральным огнем. Но земля стынет, вода в бассейнах иссякла, последние люди в отчаянье не видят исхода. Только один из них, решаясь подняться на головокружительную высоту городских этажей, увидел сквозь стекла крыш «кроваво-огненный победный шар» — Солнце. С учителем своим — мудрецом — он спускается в «Зал первых двигателей», к центру Земли и поворачивает колесо, которое стояло неподвижно века. Движением колеса разверзаются все крыши последнего города, и сноп солнечного света врывается в залу. «И медленно, медленно вся стихнувшая зала обращается в кладбище неподвижных, скорченных тел, над которыми из разверстого купола сияет глубина небес и, словно ангел с золотой трубой, ослепительное солнце...»

Книга рассказов Валерия Брюсова — «итог почти десятилетней работы», как говорит он сам (предисловие, VII). Из более чем двадцати

рассказов выбрано всего семь. «В подземной тюрьме» — рассказ, начатый раньше всех (при нем — дата 1901–1905 гг.), не вполне относится к этой книге и, может быть, наименее выдержан по стилю, несмотря на совершенные начала некоторых глав. Следующий рассказ («Теперь, когда я проснулся» — 1902 г.) сразу вводит в мировоззрение автора и объясняет заглавие всей книги. Из остальных, как мне кажется, слабее других «Мраморная головка» и «Сестры», совершеннее всех — «В зеркале» и «Последние мученики». «Республика Южного Креста», судя по датам (1904–1905 гг.), представляет новое переживание драмы «Земля» — самого совершенного и торжественного произведения, притом единственного в драматической форме. Можно сказать, что драма Брюсова раскрывает связь Брюсова-прозаика с Брюсовым-поэтом — связь, которая иначе была бы неясна для будущих поколений.

Странная, поразительная, магическая книга. И все-таки необходимо сказать, что Брюсов-поэт только снизошел до прозы и взял у этой стихии неизмеримо меньше, чем у сти-

хии поэзии. По крайней мере единственные стихи, заключающиеся в этой книге — гимн Ордена Освободителей из драмы «Земля», несмотря на прекрасную прозу, окружающую их, заставляют чутко прислушаться и настроиться и ослепительно вспомнить те трубные звуки, которые звучат в «Urbi et orbi» и «Венке».

Январь 1907

Эмиль Верхарн. Монастырь

Перевод с французского Эллиса. Предисловие Андрея Белого. Книгоиздательство «Польза», «Универсальная библиотека», № 60

Об Эмиле Верхарне заговорили в России всего четыре года назад. Тогда же стали появляться и переводы его, если не считать двух стихотворений, вошедших в третью книгу стихов Валерия Брюсова («Tertia vigilia», 1900 г.). С тех пор переведено много стихов поэта (иные по нескольку раз), две драмы (обе — дважды), и даже — некоторые статьи Верхарна. Нельзя сказать, чтобы об этом поэте мало говорили; может быть, даже слишком много

для России, которая так бедна переводами. Ведь многие классики или совсем не переведены, или переведены из рук вон плохо. Целый ряд возникающих в последние годы литературных предприятий хочет заполнить этот пробел, но все они еще очень молоды и не сделали почти ничего. Будем надеяться, что иные из них будут покультурнее московской «Универсальной библиотеки», которая далеко не всегда может похвалиться качеством своих переводчиков и выбором произведений.

В частности, о переводе драмы Верхарна, лежащем перед нами, не стоило бы говорить, если бы одно обстоятельство не заставляло нас заступиться за бедную литературу и за бедного читателя. Это обстоятельство — предисловие к переводу, написанное А. Белым, писателем замечательным и интересным в литературе определенное положение. Правда, положение это совсем другое, чем то, которое навязывает себе А. Белый, но — не о нем речь. Нам желательно только, чтобы этот писатель, взяв на себя роль «защитника литературных ценностей», не впадал в ошибки, слишком

прискорбные и слишком недостойные *писательского* звания.

Мы далеки от согласия с А. Белым, когда он называет Верхарна гением и сопоставляет его с Шекспиром и Дантом. Гений прежде всего — народен, чего никак нельзя сказать о Верхарне. К сожалению, А. Белый все чаще упускает из виду существенные признаки в угоду своим теориям. Впрочем — назвать Верхарна гением — безобидно: все равно никто не поверит; другое дело — назвать перевод Эллиса *художественным*; этому того и гляди могут поверить.

Г-на Эллиса мы знаем только одного: это — посредственный поэт и плохой переводчик, попавший почему-то в последний год в присяжные критики «Весов»; здесь превратился он в развязного и яростного брезгливца, мечущего громы и молнии на современную литературу; современная литература не нравится г-ну Эллису, что делать? Но ведь и г. Эллис не нравится ей, а потому — беда не велика; и разойтись бы в разные стороны этой неладной паре! Но г. Эллис непрестанно посягает на им же отвергнутую невесту, создавая и пе-

реводя целые томы стихов и прозы. А. Белый поощряет его. А невесте, хоть и ко многому она привыкла, — и неловко и неприлично.

Теперь г. Эллис перевел «Монастырь». Перевел его, в общем, вяло, бледно. Стихи кой-где заменил прозой. Ритма верхарновского стиха не сохранил. Все это было бы незаметно, если бы А. Белый не снабдил перевода эпитетом «художественный». Но этого мало. В переводе Эллиса есть ошибки, неточности, безвкусица, несовершенное знание грамматики и, наконец, выражения, которые смело можно рекомендовать почтовому ящику юмористического журнала.

*О, милое дитя!
Святой Франциск Ассизский
Подобен был тебе, тебе душою
близкий,
И, как гирлянды роз, как сладкий
фимиам,
Ты именем своим благословляешь
храм.*

По-французски:

*Enfant, Francois d'Assise
Etait pareil et son nom embaume et*

fleurdelise
Toute l'église, —

то есть:

«Дитя, Франциск Ассизский был подобен тебе, но имя его украшает и наполняет благоуханием весь храм».

Таких примеров много. — На стр. 73 Эллис смешивает слово *hanche* (бедро) со словом *hache* (топор), и получается ремарка: «слышны удары *ног* о дерево»; постоянно попадают прозаизмы: «пускай мне бок сверлит копье» (стр. 29), «пусть весь мой дух зажжется вдруг» (стр. 31); рискованные или не совсем русские выражения: «дно алькова» (стр. 46), «жить отчужденным от алтаря» (стр. 53); неверные ударения: «опоен», «торги», «грозней»; в стихах употребляются сплошь и рядом слова: экстаз, энергия, культ, монотонно, авторитет; и, наконец, неужели художественны следующие стихи:

*Я жажду ран, я жажду, чтоб
Ногами мне сквернили лоб.*

или:

Из-за тебя мы пали в бездну мук,

*Мы все повешены теперь на чер-
ный крюк
Твоей судьбы...*

или:

*Я своего отца убил,
Мой мозг вином опоен был;
Безумный, как закваска в тесте,
Укрытая в секретном месте...*

и еще:

*Я мертв, и тлением моим
Мой нос уже давно томим.*

Мы привели далеко не все «погрешности» «художественного» перевода. Ах, оставаться бы ему в «секретном месте», в «Универсальной библиотеке» (которую мы благодарим за дешевизну изданий, а не за качество переводов), без предисловий г. Белого, стоящего на страже русской литературы!

Май-июль 1908

<Пятнадцать новых поэтов...>

- 1.** ПОРФИРОВ. Стихотворения (за 15 лет).
2. ALEXANDER. По бездорожью
3. АЛЕКС. СТРУВЕ. КΥΚΛΟΣ.[169]
4. НИКОЛАИ ТРЕТЬЯКОВ. Сборник стихотворений. Кн. первая.
5. СЕРГЕЙ ГРУСТНЫЙ. В бессонные ночи.
6. АЛЕКСАНДР ВОЗНЕСЕНСКИЙ. Паутинные ткани.
7. АЛЕКС. КОЛЧУЖСКИЙ. Аккорды.
8. М. ТОПОРСКИЙ. Стихотворения.
9. Н. В. КОРЕЦКИЙ. Песни ночи.
10. А. М. КРАСОВИЦКИЙ. Минуты прошлого.
11. К. ТАЛЯВИН. Безбурность. Прелюдии.
12. ВАДИМ ГАРДНЕР. Стихотворения.
- 13 и 14. Л. БАРСКИЙ и П. ЛУЧАНСКИЙ. Завязь.
15. Ф. АККЕРМАН. Первая книга стихов.

Пятнадцать новых поэтов! Да откуда же наконец? — восклицает испуганный читатель.

Нет, читатель! Во-первых, они не все но-

вые, хотя, правда, большая часть. Во-вторых, их не пятнадцать только, а по крайней мере сотня. Передо мною лежит только сейчас и случайно пятнадцать книг стихов, из которых четыре — толщины неимоверной.

Богатый улов! Стихи можно отныне мерить фунтами и пудами. Стихи отныне подвозятся к столицам на подводах, наравне со всякой прочей живностью (большая часть лежащих передо мной книг издана в Петербурге и Москве).

Стихи, с которыми я имею дело, составляют очень небольшую долю всего того, что уже торчит в книжных витринах, что еще валяется в редакциях во всех городах Российской империи, что заполняет страницы складочных листков вроде «Весны».

Приняв во внимание сказанное, вы должны, читатель, посочувствовать моей растерянности. Если та малая доля, которую я держу в руках, весит фунтов десять, то где уж тут «разбирать»? Все равно всего не разберешь — жизни не хватит. Верчу в руках книги, книжки и книжицы и предаюсь самым безрадостным соображениям арифметического и статисти-

стического характера. Считаю, сколько все вместе стоит, и сколько в таком случае должен стоять фунт стихов. Выходит что-то очень дорого, так что стихи, должно быть, составляют предмет роскоши; но если так, то кто же потребляет их в таком количестве? Повсюду жалуются на обеднение, а тут вдруг оказывается наоборот: издания драгоценнейшие, украшенные воронами, венками, кошками, муарами и пейзажами; верно уж — нарахват.

Однако позвольте представить список полюбивших и незнакомых поэтов; вот он:

1) Порфи́ров. «Стихотворения» (за 15 лет). Посмертное издание с портретом, автографом и вступительной статьей А. Коринфского, где приводятся замечательные разговоры, вроде: «Ты, кажется, работал? Я помешал тебе?» — «Нет, ничего, успею...» Так же, осмелимся напомнить, беседовал частенько с Вл. Соловьевым покойный Величко (см. его воспоминания). Не будем тревожить памяти Порфи́рова; его имя смутно напоминает что-то виденное в детстве, как будто оно мелькало на страницах «Нивы».

2) Alexander. «По бездорожью». Ловкие и ни к чему не обязывающие декадентские стихи, напоминающие, как большинство современных декадентских стихов, преимущественно Валерия Брюсова. Имя Alexander'a, помнится, мелькало в «Перевале» и, как всегда, там пропадало.

3) Алекс. Струве. «Kyklos». И по содержанию и по внешности — дряхлое декадентство, возбуждающее лишь отвращение. Таких книг в России мало кто не стыдился выпускать.

4) Николай Третьяков. «Сборник стихотворений». Книга первая. Оригинальничанье и признаки дурного бальмонтизма; и все-таки — банально.

5) Сергей Грустный. «В бессонные ночи». 574 сплошных страницы.

6) Александр Вознесенский. «Паутинные ткани».

*Контур обольстительный,
Перегибы плеч...
Грудь тоскливо-нежная,
Жаждающая мук.*

Что уж тут «паутинного»?

7) Алекс. Колчужский. «Аккорды». 188 стра-

ниц. Поэту «грустно видеть, как гибнут посевы на некультурных полях», однако же он утверждает, что «печаль губит зачатки счастья» и что «счастлив, кто верует...» «Тепло ему на свете», не правда ли?

8) М. Топорский. «Стихотворения». 316 страниц. Рисунки Каразина.

*В ночи бессонные, в ночи тяжёлые
Думы стоят предо мной, —*

говорит Топорский. Прибавим:

*Пусть даже время рукой беспощадною
Нам доказало, что было в них ложного!*

9) Н. В. Корецкий. «Песни ночи».

«Строки его песен» — ожерелья из «слез», «песни — цветы», а «звезды» — это его «грёзы». Обложка — муаровая.

10) А. М. Красовицкий. «Минуты прошлого». Автор посвящает книгу «доброжелателям и друзьям». Мы — не из их числа. Впрочем, автор говорит: «Поэтом я себя не мнил».

11) К. Талявин. «Безбурность». «Прелюдии».

Стихи первые. Посвящается «К. Д. Бальмонту — отцу и поэту». «Стихи написаны в тюрьме, в одиночном заключении, и вот почему доминирующее (?) настроение сборника — самодовлеющая безбурность» (?)

12) Вадим Гарднер. «Стихотворения». Сборник первый, как и:

13 и 14) Л. Барский и П. Лучанский. «Завязь» — интереснее других. Но, как и другие, не обещают ничего.

15) Ф. Аккерман. «Первая книга стихов». Самый интересный поэт, притом — из Тифлиса. Тифлисский Гейне:

*Ниночка,
Корзиночка,
Полная цветов!
Душечка,
Подушечка
С сердцем, но без слов.*

Ф. Аккерман уверяет:

*Мой дух сидит во мне.
Никто его не тронет.*

А заметили вы, читатель, еще угрожающие примечания: «книга первая», «сборник

первый»? Что ж теперь делать?

Смех смехом, а сколько потрачено на все это не только труда и денег, но, может быть, настоящего жара души, юношеской тревоги, которую авторы не сумели приложить решительно никуда, кроме этих книг? Когда подумаешь, так становится невыразимо жалко чего-то потерянного, невыразимо больно даже то, что сам смеешься. Но что же поделаешь? Чем подействуешь, кроме смеха? Правда, на большинство авторов, я знаю, и смехом не подействуешь. Одна юная авторша недавно писала мне в ответ на мою критику, что нет силы, «могущей остановить руку начинающего писателя».

И все это смешно до тех пор, пока не трагично: бывают разочарования, бывает отчаяние, бывает хуже того — базарный успех на полгода (мало, что ли, теперь реклам и средств для такого успеха?), и потом — еще худшее, еще более трагическое падение.

А только жалеть, не бранясь и не смеясь, — какое я имею право? Ведь все это выдается за русскую литературу. И мало ли еще что...

Ноябрь или начало декабря 1908

Сергей Городецкий. Русь

Песни и думы. Изд. Сытина, Москва

Если бы исполнение последней книги стихов С. Городецкого соответствовало ее замыслу, было бы уместно говорить о самом замысле, о том страшном, многоголовом чудовище, именуемом «Русью», которое из рода в род влечет и губит своих певцов.

Но исполнение не соответствует замыслу. Книга «Русь», несмотря на присутствие в ней нескольких удачных стихотворений («Весна», «Золотой Спас», «Свирель в метелях»), строф и образов («дожди ушли столбами»; гроза «проставистела» дождями; «свирельный гимн по небу плыл и падал в тихие снега на занесенные луга»), — лишена цельности. В ней нет упорства поэтической воли, того музыкального единства, которое оправдывает всякую лирическую мысль; нет и упорства работы, которое заставляет низать кольцо за кольцом в целую цепь. Это — книга переходная, полунанписанная, а потому — достойная внимания

только как страница биографии талантливо-го поэта.

На мой взгляд, причины такой неудачи лежат в общем стремлении большинства современных писателей предавать тиснению мысли незавершенные и образы неотчетливые. Не избежал этой участи и Городецкий, выпускающий книгу за книгой с неестественной быстротой. Нет ничего удивительного в том, что из шести уже вышедших в свет книг его стихов и прозы можно собрать только одну книгу хороших «лицейских» стихов: Городецкий начал печататься менее трех лет назад; до прозы же всякий поэт доходит работой многих годов, чему вечным примером служит работа Пушкина.

Всякая неотчетливая лирическая мысль, стремящаяся воплотиться преждевременно, становится тенденцией; будь это заоблачный «витязь», или русский Христос, «Золотой Спас», — тенденции не миновать, если образы не выношены. Из неотчетливости возникает тенденция в «Руси» С. Городецкого; тенденция заставляет его вопрошать: «Где сияет солнце жарче», чем на Руси? Из ряда неужи-

данных вопросов-ответов вырастает «витязь», «жених», которому все нипочем; он победоносно скачет по страницам книги (и только книги), спотыкаясь и не слушаясь стихов. Проскачет здесь — останется пустое место, там — стихи превращаются в банальность или прозу. Сколько ни засаживай поэт пустых и банальных мест разными неожиданно чувствительными «девушками-цветами», — рано или поздно поэтическое чувство должно вернуться к нему; иными словами, он должен понять, что его скачущий «витязь» принадлежит к тем, которые давно «перевелись на Святой Руси».

Невысокая цена и лубочность издания указывают на то, что книга предназначена для широких масс. Зачем? Это — несерьезность, производящая неприятное впечатление.

Октябрь 1909

М. Пришвин. У стен града невидимого

Москва, 1909

М. Пришвин напрасно называет свою вторую книгу «повестью». Она может быть названа путевыми «записками» точно так же, как и первая книга его «За волшебным колобком», — записки о крайнем севере России и Норвегии.

М. Пришвин прекрасно владеет русским языком, и многие чисто народные слова, совершенно забытые нашей «показной» и по преимуществу городской литературой, для него живы. Мало этого, он умеет показать, что богатый словарь, которым он пользуется, и вообще жизнеспособен, что богатства русского языка доселе еще далеко не исчерпаны.

К сожалению, М. Пришвин владеет литературной формой далеко не так свободно, как языком. От этого его книги, очень серьезные, очень задумчивые, очень своеобразные, читаются с трудом. Это — богатый сырой материал, требующий скорее изучения, чем чтения;

отсюда много могут почерпнуть и художник, и этнограф, и исследователь раскола и сектантства. Для последнего особенно важна книга «У стен Града Невидимого», дневник путешествия на озеро Светлояр, ко граду Китежу, прибавляющий нечто новое к впечатлениям такого же «дневника» З. Гиппиус («Светлое озеро», напеча<танного?> в журнале «Новый путь», а потом — в книге «Алый меч»).

Октябрь 1909

М. Премиров. Немые дали

Рассказы. Изд. «Общественной пользы», СПб., 1909

«Стояла женщина, такая юная, что казалась ребенком, безгрешным, призрачным и прекрасным. И было чудно — не верилось, что возможна эта прозрачная, волшебная красота здесь — на грубой, жирной и плотной земле. Казалось трепетным сном, одним из тех, что снятся в часы тяжелой, долгой болезни, когда внезапно становится легко, печально, сладостно и страшно, как перед тай-

ной нездешнего бытия».

Так пишет г. Премиров на той 261-й странице своей, состоящей из 400 страниц, книги, на которой остановился я. Остановился и как будто проснулся. Читаешь незаметно, точно во сне, десятки страниц, увлекаясь истинно современной беспредметностью. Все, как бывает, до мельчайших подробностей, в жизни, тупо, бессмысленно, безвыходно, плоско: кто-то в пьяном бреду, кто-то мечтает, кто-то влюблен, кого-то изнасиловали. Сапожники, рабочие, студенты, проститутки. И нет им конца; нет счета, как песку морскому и звездам небесным, человеческой гадости, человеческой бессознательности, человеческой несчастья и... рассказам г. Премирова. От него не спастись, как от кодака: все, что заметит, тотчас отобразит; а мало ли можно было «кой-чего» заметить в те ужасные и милые годы, которые все мы пережили? Это недалекое прошлое окутал серенькой вуалью г. Премиров, а с ним вместе десятки рассказчиков. Серенький, серенький и милый мир, баюкающий тем, что, как ни гляди, не заметишь над ним самой бледной, самой неполноцветной

радуги искусства.

И на востоке и на западе — равно идет дождь; плачешь вместе с этим дождем, умиленно сложив бездейственные руки.

Но едва долетит до слуха неожиданный и посторонний звук из иного, солнечного мира, — проснешься и вспоминаешь, где был и что видел. Нигде не был, не видал ничего.

Ни о чем не пишет г. Премиров, он, в сущности, молчит, его сознание ничем еще не встревожено. Молчит и смотрит на своего читателя простыми, грустными и вопрошающими глазами, гипнотизирует. И все, о чем молчит, так привычно, знакомо и отупительно, что при благоприятных обстоятельствах можно не проснуться до 261-й страницы.

Октябрь 1909

Сергей Кречетов. Летучий Голландец

Вторая книга стихов. Книгоиздательство
«Гриф», Москва

Стихотворения С. Кречетова не прельщают новизной и свежестью. Главные недостатки их — подражательность и торжественность, далеко не всегда уместная, — сказались еще в первой «Алой книге» его стихов. Он склонен к шумихе слов, иногда переходящей в банальность («Корсар»), иногда — к модным сюжетам («Дровосек»).

Несмотря на то, что С. Кречетов не нашел своего, ему одному принадлежащего, мира, надо признать, что он любит мир поэзии вообще, и любит его по-настоящему, заветной любовью. Если он не поэт, то у него есть заветное в искусстве, о чем сам он говорит в стихотворении, озаглавленном «Младшим судьям»:

Так! Я не поэт! Но моей багряницы,

*Шутя и смеясь, не снесу я на
торг.*

По-видимому, любовь С. Кречетова к миру поэзии, где нет суеты и корысти, растет. По строгости выбора и по форме значительно превосходит первую. Здесь С. Кречетов уже не только искусно подражает, он порою преломляет по-своему напев и размеры других поэтов. К сожалению, влияние на него оказывают пока исключительно представители «нового искусства» и главным образом его русские современники. Его переживания стали бы глубже, сложнее и разнообразней, если бы он причастился также поэзии других веков.

Октябрь 1909

Н. Тимковский. Повести и рассказы

Том VI, Москва, 1910

Петр Ильич и Ираида Ильинишна Желатиновы — брат и сестра — переселились в Петербург из провинции и поступили один в университет, а другая — на фельдшерские курсы.

Они тратили деньги только на книги, товарищей и самовар и жили душа в душу, пока Петр Ильич не начал беспокоиться о том, что Ираида Ильинишна не по дням, а по часам бледнеет, худеет и перестает интересоваться науками. Петр Ильич стал замечать, что от Ираиды Ильинишны пахнет духами, чего прежде не случалось, что у нее в комнате пахнет табаком, чего тоже не бывало. Наконец «взгляд его упал» на кончик письма, которое он не утерпел — прочитал.

Пока Петр Ильич терзался собственной недобросовестностью и изнемогал от догадок, Ираида Ильинишна впрыснула себе морфию и умерла, разбросав повсюду «шпильки, выбившиеся из разметанных волос», и оставив в

наследство своему несчастному брату дневник размером около одного печатного листа.

Выяснилось, что причиной всех этих беспокойств был негодный, но прекрасный доктор С. В дневнике своем Ираида Ильинишна, между прочим, писала: «Милый друг мой! Мне очень тяжело... Потому и пишу тебе... Это разрывает мне сердце...

А может быть, на самом деле, все женщины — такие же, как я, и все мужчины — такие же, как С?.. Не я ли так жадно хотела свободы?.. Презираю себя...

Пишу в последний раз... Прощай, Петя!»

Прочтя эти потрясающие и страшно новые слова, Петр Ильич пошел в лес, сел там, стал подслушивать «глухой ропот деревьев» и увидел «загадочную мглу кругом». Что случилось с ним дальше — неизвестно.

Судьба Желатиновых настолько заинтересовала нас, что на остальные семь рассказов мы и взглянуть не хотели, пока автор не потрудится приподнять завесу над последующей деятельностью Петра Ильича. Поэтому ждем с нетерпением седьмого, восьмого, девятого и десятого томов.

Октябрь 1909

**«Взмахи». Орган молодых. Павел
Сухотин. Астры**

«Взмахи». Орган молодых
Выпуск 1. Москва, 1909–1910
Павел Сухотин. Астры
Поэмы

Новые поэты, критики и беллетристы.

Г-ну Святогору принадлежат следующие критические мысли: «Полеты творческого духа начали каменеть, не успев взлететь», «Открывается новая дверь, мы на пути через нее. Но пока не знаем, где эта дверь».

Г-ну Агтеенке принадлежат новые слова: «вуально» и «глушина».

Г-ну Ясному принадлежит ряд оригинальных настроений: «Тяжело на душе: свинцовые гири давят и душат, точно клещами сжимается сердце, мелькает мысль: стоит ли жить? Все надоело, все возмущает, отчаяние проникает все существо, так холодно, пусто кругом».

Г-ну Сухотину принадлежат новые рифмы: «абажура — Шура», «плечи — гречи», — и новые выражения: «локон червонной липы», «золотая гниль», «броженные аллеи» и «ветер листья сгрудил».

Что же, довольно и этого.

Ноябрь 1909

А. Бурнакин. Трагические антитезы

Изд-во «Сфинкс», Москва, 1910

Г-н Бурнакин говорит: «Просто не могу молчать о том, чего замалчивать нельзя; просто я возмутился, взволновался, и моя книга кричит „караул“; ее цель — оскорбить, обидеть, уязвить больные места, поднять бунт, взбудоражить».

Действительно просто. Но «простота» г-на Бурнакина не им началась, не им и кончится; она — удел всех малограмотных людей; идеи г-на Бурнакина принадлежат также не ему, а как раз тем, на кого он гневается. Что же остается на долю автора? Стиль провинциального репортера.

Не за свое дело берется г. Бурнакин.

Ноябрь 1909

Константин Шрейбер. Тихие кануны

Книга такая же, как ее обложка: на бледной синьке — неуклюжие линии со стеблем неправдоподобно зеленого цвета. Автор, написавший очень много о любви, о страсти, об измене, об утраченных и вновь найденных путях, по-видимому еще совсем мальчик, не знающий жизни, но уже испуганный ею.

Книга очень искренняя; так и хочешь говорить в ее пользу — никакой в ней нет рекламы, фанфаронства, вульгарности, никакого следа грязной пятерни, ставшего «книжным знаком» сотен книг последних лет. Однако в пользу автора сказать можно очень немного, а именно: у него есть один только хороший мотив — о мертвом ребенке и о мертвом Христе, и то этот мотив слишком часто повторяется. Остальные достоинства книги к поэзии уже не относятся.

Стихи как стихи — слабы. «Вольные» размеры не удаются, эпитеты не блещут новиз-

ной («безумная страсть», «светлая греза», «лучистое облако»), рифмы большей частью — банальны или неправильны. Автор назвал книгу «Канунами», а сам не умеет склонять этого слова: думает, что родительный падеж множественного числа — «канун» (как «именин»).

Мне не кажется, что из К. Шрейбера выйдет поэт, хотя он обладает чистой, чувствительной и возвышенной душой. Хочу пожелать ему трудного пути жизни, а не искусства. Своей литературой К. Шрейбер может надломить свою душу и убить волю, которой в книге и без того почти не чувствуется.

В конце книги автор обещает вторую: «Обретенные пути». Вот это уж совсем нехорошо!

Ноябрь 1909

Д.С. Мережковский. Собрание стихов (1883–1910)

Изд. «Просвещения», СПб.

Теперь, когда Мережковский прежних лет стал уже почти «классическим» писателем; когда уже не одно молодое поколение читает и перечитывает его историческую трилогию и исследование о Толстом и Достоевском; когда нынешний Мережковский ушел с головой в публицистику и проклиная искусство, — теперь именно трогательно прочесть эту небольшую книгу, где автор собрал все стихи, которым он «придает значение»; их очень немного: всего 49 лирических пьесок и 14 «легенд и поэм». Это — за двадцать семь лет.

Мережковский совершенно прав, когда откидывает большую часть своих произведений в стихах: они слабы; Мережковский всегда как будто стыдился поэта в самом себе; в его мирозерцании всегда и было и есть нечто средневековое; такова и диалектика его и поэзия; даже в ту пору, когда Мережковский любил «эллинизм» (которое принимал

несколько отвлеченно, по-майковски, как жизнерадостное и легкое, — еще по-«старинному», как думали до Ницше и до последних ученых исследований), он с каким-то суеверным страхом относился ко всему телесному, солнечному, не закутанному в грубые складки средневековых одежд. Он считал грехом явление Полигимнии, и в гимнах, ею же внушенных, замаливал грех.

Трепеща перед Музой, он любил ее; пафос его стихов — молитвенный; это молитвы об отпущении греха любви к поэзии. Он пел всегда — покаяние. Голос Музы его напоминает крик петуха. Кругом еще холодная ночь, все искажено мраком. Петух бьет крыльями и неудержимо, еще нестройно, кричит голосом, отвыкшим от крика.

*...среди глубокой тьмы
Петуха ночное пенье,
Холод утра — это мы.*

Декабрь 1910

Рецензии для литературно-театральной комиссии государственных театров (1917)

Пимен Карпов. Три чуда

Драма в пяти действиях

Д Козьма — верижник, бывший миллионер, тридцать лет назад закопал клад — свое золото, «ехидну», «тлен», бросил жену и ушел в пустыню с возлюбленным сыном своим Иоилем, оставив в миру другого своего сына — Александра Шеина. В драме и происходит столкновение главы сектантской общины Иоиля и спутников его, «прозорливцев-светославцев», с «изыскателем древностей» Александром Шейным и спутствующими ему сынами тьмы, сынами мира сего, бродягами и разбойниками, «жуликами московскими». Александр демонскою страстью приковывает к себе ненавидящую его жену Иоиля, Анну. Над кладом возникает братоубийственная рознь. Оба брата убиты. Драма оканчивается прославлением праведного.

Таков скелет драмы, дающий о ней пред-

ставление самое поверхностное. Дело не в нем, а в том, что драма, которую автору лучше бы назвать действием, представляет из себя, как все, что до сих пор писал Пимен Карпов (статьи «Говор зорь», повествование «Пламень»), не литературу, не беллетристику, не драматургию, не рассуждение, а *человеческий документ*.

Подходить к драме с требованиями логики, с желанием найти равнодействующую «формы» и «содержания» и пр. было бы пустым занятием. С этой точки зрения многие страницы драмы, как и страницы повести, — сплошной бред: смесь превосходных русских слов и метких оборотов с яростной декадентщиной третьего сорта; смесь дрянной стилизации с верными и глубокими наблюдениями; взгляд автора — то скользнет по предмету, достойному внимания, с мужицким недоверием, с мужицкой скукой; то вдруг заблещет яростью, загорится пламенной сектантской верой и ищет проникнуть в суть вещей, найти ответ на все, о чем знала Голубиная Книга.

Говоря образно, можно бы сказать, что ду-

ша автора — курная, чадная изба, в которой бьется раненый голубь, не может найти выхода.

Исконная тема автора — «народ и интеллигенция», она проходит сквозь все, что он писал; пожалуй, о Карпове писали еще больше, чем сам он написал, писали люди самых разнообразных направлений, писали как-то взрывами, потом сразу все замолкли. Во всяком случае, надо сказать, что, как бы ни называлось то, над чем мучается Карпов, и то, для чего он ищет найти словесное выражение, есть нечто важное, большое и беспокойное; в истории культуры русской и русской литературы это займет не маленькое место, которого конем не объедешь и к которому с особенной болью приходится обращаться особенно в наши дни.

Возвращаясь к драме, приходится сказать, что она для сцены совершенно неприемлема. Может быть, какие-либо элементы ее могли бы стать достоянием театра будущего; но в целом она просто не существует.

А. Лукьянов. Родной очаг

Драма в четырех действиях

Коммерсант Сухов живет с женой, матерью жены и тремя детьми обыкновенной жизнью с обыкновенными доходами. Старшая дочь Надя собирается на курсы и притворяется нигилисткой, вторая дочь Зоя — нежная девушка-подросток, сын Сережа — шалопай и бездельник. Мать их — женщина в критическом возрасте, всю жизнь посвятившая мужу и детям.

Комиссионер Куров давно втерся в семью. К нему неравнодушна старшая дочь, а сам Сухов находится в связи с женой Курова, <...>, которая его, по-видимому, окрутила.

Куров постепенно вовлекает Сухова в свои мошеннические предприятия, заставляя его сначала невыгодно купить имение, а потом — оборудовать завод для выделки каких-то им, Куровым, изобретенных ключей для гаек всех размеров. Высосав у Сухова все деньги, Куров бросает и его и дочь его Надю, которую он соблазнил и с которой живет, обещая на ней жениться. В то же время жена Сухова, желая хоть на минуту узнать настоящее счастье,

сходится с художником Зарницыным, давно влюбленным в нее, но не выносит угрызений совести и опять возвращается к больному и разоренному мужу.

В ту минуту, когда все мошенничества Курова обнаруживаются, дети собираются зажить своей самостоятельной жизнью, а родители — дотянуть как-нибудь свой век, Сухов застаёт сына своего Сережу на месте преступления: Сережа выкрадывает, по просьбе Курова, желающего спрятать концы в воду, из отцовского стола тот договор, который Куров когда-то заключил с Суховым.

Отец падает мертвым от потрясения, Сережа убегает, а мать, уходившая на полчаса проститься со своим бывшим любовником и поблагодарить его за те минуты счастья, которое он ей дал, возвращается радостная, «вскрикивает, хватается за голову и с нервной дрожью отступает от трупа».

Резонер в пьесе — «дядя Гриша» — умудренный житейским опытом добрый старик, «похожий на писателя».

Таким образом, тема пьесы — разрушение «родного очага»; хорошие, но мягкие люди,

сделав один ложный шаг, делают и дальнейшие, попадая во власть мерзавцев и мошенников, которые их губят окончательно, — вот единственная мораль, которую можно отсюда вывести.

Характеров в пьесе нет, есть только положения, весьма ординарные, так же как язык, которым написана пьеса. Все это добросовестно сведено в четыре акта, но так неинтересно и так неново, что нет причины признавать пьесу приемлемой для постановки на сцене.

А.М. Федоров. Камни

Пьеса в четырех действиях

Пьеса есть, по-видимому, результат размышлений над аграрными волнениями 1905 года.

Богатый старик Лигин, владелец больших имений и фабрик, умирает. После него остается семья: жена, злобная буржуйка; сын Алексей, мягкий, нерешительный человек; брат (дядя Алексея) — заурядный обыватель; жена брата — легкомысленная дамочка; сын брата — трусливый офицерик и подлец.

В руки всей этой компании и попадают все

богатства, земельные и иные, а следовательно — и вся власть над окрестным населением, какую владел, при помощи четырех опытных управляющих, кряжистый старик Лигин.

Алексей, по завету отца, не подлежащему обсуждению, должен жениться и женится на Нелли, девушке, которая долго жила за границей и для семьи оказывается лицом посторонним и несколько враждебным.

Алексей, который отвлечен, вообще говоря, от хозяйственных и имущественных интересов другим занятием, именно — стреляет ворон (автор, по-видимому, сообщил своему герою эту черту характера Николая II, имея в виду и другие черты), — влюбляется в Нелли; Нелли же остается к нему равнодушной. Ее любит сосед, помещик Рылеев, народолюбец, которому и крестьяне верят.

По случаю свадьбы Нелли и Алексея устраивается празднество для господ и для крестьян; для последних — на реке, на плотах, которые во время праздника проваливаются, увлекая за собою много жертв. Это дает последний толчок народному озлоблению, которое уже и без того проявлялось сильно благо-

даря спору помещика с крестьянами из-за каких-то земель; владение этими землями закреплено давностью за помещиком, между тем как крестьяне имеют право владения согласно с каким-то договором, не то потерянным ими, не то выкраденным у них.

Аграрное волнение растет, жертвами его оказываются по очереди — жена Алексея Нелли, чуть не растерзанная бабами; она бежит к Рылееву, но потом опять возвращается в свое имение; потом — сын одного из управляющих — жертва также невинная, ибо этот молодой человек сочувствует народу; потом — управляющий и, наконец, сам Алексей, который попадает в руки разъяренной толпы, жгущей и грабящей имение, в момент прибытия воинской команды, вызванной им самим для усмирения народа.

К этому сводится внешнее действие пьесы, столь же нестройное, как и внутреннее, которое заключается в борьбе противоположных мироотношений, между которыми героиня автора Нелли является зыбким мостом; мост этот оказывается ни к чему, ничто внутренне не меняется, никакого соединения не проис-

ходит; также не происходит и никаких других изменений; в начале пьесы есть глупые, или злобные, или беспомощные господа и озлобленный народ; в конце пьесы господа подверглись разгрому, а солдаты, по-видимому, пришли громить крестьян. Автор никаких перспектив не открывает; что он хотел сказать, неизвестно. Почему пьеса называется «Камни», тоже неясно; может быть, камнями побиты те, кто давал камень вместо хлеба?

Исполнение довольно нестройно и небрежно; в первом действии упоминаются какие-то лица, о которых дальше нет и речи; автор хотел дать развитие отношениям одной группы лиц, но потом как будто счел это лишним и бросил.

Общая литературность языка не помешала автору заставить свою героиню «одевать» платье.

Неотчетливость как выполнения, так и задания пьесы, написанной на весьма и, пожалуй, чересчур злободневную тему, заставляет признать пьесу неприемлемой для постановки на сцене.

С. Найденов. Жертвы нашего времени (Безбытники)

Пьеса в четырех действиях

Главные действующие лица: редактор провинциальной газеты Корнилов, всегда занятой, довольно растерянный интеллигент, женатый на издательнице газеты, «Марфе, пекущейся о многом», и подкрашивающий себе волосы, чтобы понравиться молодой девушке, живущей в его доме; эта девушка — Ксана Молотова, начинающая актриса, совершенно беспочвенная; она и боится и хочет потерять невинность, полагая, что так надо актрисе, пьет и сходится с молодым и наглым актером Володиным. Володин живет с несчастной и бесстыжей актриской Авророй, которая увиливается за Власом Оконишниковым, миллионщиком, волжским декадентом, ломакой и наглецом. На все это смотрит Борис Барышев, молодой писатель «безбытник», который, по видимому, любит Ксану Молотову, но сам ничего не может предотвратить, не имеет ни пути, ни воли и смотрит на жизнь растерянными глазами.

Первые три действия проходят в более или менее безобразных сценах пьянства, мелких дразг, семейных ссор и уродливых потасовок. Самая уродливая сцена прерывается патриотической манифестацией по поводу объявления войны в июле 1914 года. Ксана Молотова решает идти на войну сестрой милосердия, Борис Барышев — рядовым, а Корнилов оказывается прапорщиком запаса.

В последнем действии прапорщик Корнилов, отравленный удушливыми газами, и прапорщик Барышев случайно видят на сцене какого-то походного театра миниатюр Ксану Молотову, которой надоело быть сестрой и которая предпочла играть даже на таких подмостках, подвергаясь пошлым и грязным ухаживаньям офицеров. Ксана и Барышев становятся невестой и женихом. Все эти люди «преобразились». Барышев запекает русскую песню, которую все собрание одушевленно подхватывает. Мораль пьесы заключается в словах Барышева о том, что кончилось царство миниатюр и скоро всем опять понадобятся «большие полотна», пришел конец «царству лентяев, бездельников и безбытников», мы

находимся накануне мировых событий, «надо готовиться к чему-то большому, широкому... бездонно глубокому», «вся Русь должна преобразиться», и т. д., и т. д.

Странно, что такой опытный драматург, как Найденов, написал пьесу без всякого драматического действия и, для того чтобы найти развязку длинных, однообразных и довольно вялых сцен, решился выдвинуть такого «бога из машины», как «великая европейская война»; если в изображении «быта» «безбытников» и есть правдивые штрихи, то офицерский быт на позициях изображен как-то совсем неубедительно, и все последнее действие склеено из кусочков, по-любительски, попросту — неумело.

Крылатые словечки «быт» и «безбытность» были пущены в применении к нашему времени, кажется, С. П. Дягилевым, в какой-то невинной застольной речи, вовсе не претендовавшей на глубокую философию; словечки были быстро подхвачены журналистами и модными литераторами эпохи 1906–1907 годов, пущены в газеты, разбавлены словесной водой. В свое время за эти словечки было

немало построчного гонорару получено и немало было ими развращено молодого народа. Казалось бы, дело ответственного писателя, который берется за такую тему, — заменить опошленный термин каким-нибудь другим, углубить понятие, очистить его от всего наносного. Найденов поступил наоборот — он воспользовался старым понятием, не вложив в него ровно ничего своего; при этом лица, выводимые им на сцену, может быть действительно и не стоят новых определений, до того они незначительны сами по себе; просто судьба их неинтересна, и нисколько не верится, чтобы они преобразились в последнем акте, который, кстати сказать, лишний раз доказывает старую истину, что нельзя писать о злобах дня, о «великой войне» во время «великой войны».

Что же и кому хотел доказать писатель, рассказывая о мало интересных и не особенно характерных людях и оперируя над термином недавно модным, но уже страдающим собачьей старостью?

Пьеса представляется неприемлемой для постановки на сцене.

И.Н. Потапенко. Сказочный принц

Пьеса в четырех действиях

Тридцатилетний князь Тверянский, бесконечно родовитый, бесконечно легкомысленный и совершенно обнищавший, валяется на грязном диване в меблированных комнатах средней руки, невымытый и небритый. Глуздев, постоялец тех же «меблирашек» и сводник, сватает его за двадцативосьмилетнюю купчиху миллионщицу, Антонину Павловну Саладину; князю — отступного 500 000, а Саладина сейчас же после свадьбы поедет кутить в Париж, под именем княгини Тверянской.

Старая княгиня и сестра князя «делают глухое ухо», а в сущности, рады выйти из нищеты. Князь же, к ужасу сводника Глуздева, вдруг заламывает 1 345 000, и ни копейки меньше. Приходит Саладина с двоюродной сестрой Ириной и секретарем. Князь ноншалантно[170] объявляет свою сумму, а Саладина — возьми да и согласись! Все довольны, и князь доволен — жизнь будет «во все колокола!»

Князю дали аванс 10 000, он умылся,

обрился, купил в долг автомобиль, изящно оделся и является к Саладиной в ту минуту, когда та, растрепанная и в капоте, ругает горничных и укладывает восемнадцать сундуков с платьями и шляпами для Парижа. Саладина сразу влюбляется в князя, но тот небрежно предлагает ей хранить договор и отправляться в Париж, указывая ей, что они люди разной культуры.

Князь живет в старозаветном купеческом доме, в целом этаже, транжирит свой миллион, покупает все, что в голову взбредет, кутит с испанкой и француженкой, раздает в долг без отдачи направо и налево. С ним постоянно проводит время заинтересованная им племянница Антонины — Ирина, поклонница «красивой жизни».

Антонина Павловна, княгиня Тверянская, возвращается из Парижа: элегантная, изящная, со вкусом одетая, красивая, холодная, и с негритенком; ожидает к себе какого-то маркиза из Парижа. Разумеется, сейчас же видом своим и повадкой Антонина Павловна князю «дает в глаза». На этот раз уже она на его намеки предлагает ему быть в границах и напо-

минает его же слова о разнице культур.

Между тем год прошел, и князь просадил все свои деньги; случилось это совершенно неожиданно для него самого; просто из конторы пришли сказать, что денег на счету у князя больше нет и только что купленные ковры придется отослать обратно в магазин. Князь, который предполагал застрелиться, когда кончится «красивая жизнь», растерялся. Ирина, «поклонница красивой жизни», считает, что ее роль около «сказочного принца» кончена, и уезжает за границу; князь ведь, в сущности, увлечен своей женой, а жена увлечена им, и потому все кончается к общему удовольствию и родных князя, и его подозрительных друзей, и старозаветной матери Антонины Павловны, и старых слуг: князь и княгиня поселяются в одном этаже. У Антонины Павловны еще сколько угодно миллионов, их хватит на все прихоти купеческие и на все прихоти княжеские.

Первые два действия — до отъезда Антонины в Париж — написаны с мастерством, наблюдательно, выпукло; вторые два — чуть похуже, немножко торопливо собраны все кон-

цы, которых оказалось много, потому что и разные второстепенные лица живы и принимают действительное участие в пьесе. Единственный, пожалуй, «положительный тип» проведен сквозь пьесу очень умеренно и ненавязчиво, так что о нем почти забываешь; это — брат Саладиной, молодой студент, который считает, что жизнь интересна только тогда, когда ее сам для себя строишь всю, до последней мелочи; поэтому он, к ужасу своей сестры, не берет у нее ни копейки до тех пор, пока не выходит в люди, не становится инженером.

Есть несколько сцен нудных, по-плохому театральных, но большинство — очень выразительных; немножко неприятны разговоры о «красивой жизни», представительница коей Ирина как-то раздвоена в глазах автора: с одной стороны, он находит в ней какие-то теплые бытовые черты, делающие ее интересной и понятной (например, в сценах ссор с Саладиной); с другой — в ней есть что-то отвлеченное, так сказать, мало телесное, что особенно поражает рядом с другими лицами, которых всегда и видно и слышно, и даже боль-

ше того: есть в пьесе какая-то сильная чувственность, не слишком приятная: как будто пахнет и меблированными комнатами, и старой мебелью, и телом, и кредитками. К этому, в сущности, и сводится главный недостаток пьесы; очень она *terre a terre*, [171] жаль, что талант, наблюдательность и умение расточены на такой пустячный и немножко дурно пахнущий анекдот.

В виду всего сказанного пьесу нельзя не признать возможной, но следует признать не особенно желательной для постановки на сцене.

В.И. Пржевалинский. Уланы Кайзера (Эпизод войны)

Д*рама в пяти действиях и шести картинах
1-6/II 1917 г. Действующая армия*

В сценах серых, а порой отвратительных, как сама жизнь, когда на нее смотрят обывательскими глазами, автор изображает все то, что, по всей вероятности, случилось и до сих пор может случиться с людьми, живущими в полосе военных действий.

У помещика на Волыни — усадьба, хозяй-

ство, дочь-невеста. Дом — полная чаша. В июле 1914 года жених уходит на войну. Осенью 1915 года, во время отступления, в имение приходят немецкие уланы, жгут, грабят, помещика приговаривают к расстрелу, дочь его насилуют. Помещику с дочерью удастся бежать, они сначала прячутся в лесной землянке, а в январе 1916 года — в доме у ксендза. Дочь забеременела и повесилась. Вот и все.

Немцы и поляки говорят на том же языке, что и русские, иногда только вставляя слова «националь напиток», «кавиар»[172] или «так, муй ойче».[173] Мужички, или русские пейзаны, говорят: «Рассея-то... как раскачается да ухнет, так все немцы и с кайзером верх тормашки полетят».

Пьеса, стоящая совершенно вне литературы, неприемлема для постановки на сцене.

Н. Иртеньев. Хананеянка

Пьеса в одном действии (Из рассказа автора)

Молодой художник женился на великосветской барышне, тоже художнице. В то вре-

мя как молодые, устав от двухнедельных визитов, сидят в своем «гнездышке» и говорят друг другу нежные пошлости, приходит приятель художника в затасканном пиджаке и грязной косоворотке — тоже художник; его монологи доказывают, что автор знаком по меньшей мере с переделками из Достоевского для нужд суворинского театра: «Знаю сам, что скотина; все нутро вопит: так, господи! скотина я беспросветная!»

Молодой муж в ужасе, как отнесется к его приятелю молодая великосветская жена. О, счастье! Художника приютила не только его чистая и прекрасная «Нотя», но и добрая молодая горничная, которая в восторге от своих господ. Спившийся приятель теперь поселится у них и будет писать картину, «такую прекрасную, — лучше всех!» Все растроганы. Занавес.

Драматический этюд, сочиненный с лучшими намерениями, носит на себе след такой любительщины, которая делает его неприемлемым для постановки на сцене.

Н. Федоров. Корни жизни

Комедия в четырех действиях

Известная оперная певица Вичини когда-то ушла от мужа, музыкального педагога, с бароном. Теперь у нее есть слава, почет, друзья и деньги; она выдает свою племянницу за князя Ахметова, племянника своего друга, генерала Струкова; она дает приданое своей горничной, которая изъездила с ней Европу и ввертывает в разговор испанские и итальянские слова; эта кокетливая горничная, по-видимому, возымела желание причалить к тихой пристани и выйти замуж за влюбленного в нее лакея певицы Вичини.

Таким образом, все окружающие певицу Вичини находят свои корни жизни, только ей самой не хватает их, и она тоскует о своей дочери Нине, которую она бросила в трехлетнем возрасте, уйдя к барону, и которой теперь девятнадцать лет.

Певице Вичини удается узнать о дочери случайным путем, через начинающего поэта, жениха Нины. Встреча с мужем не приводит ни к чему; отец запрещает дочери видаться с матерью; но Нина, в которой пробудилось к

матери нежное чувство, бежит от отца к ней. Музыкальный педагог пребывает в грустях о дочери. Некий неунывающий извозопромышленник, его домохозяин, человек хороший (потому что уже двенадцать лет не навбавляет ему платы за квартиру), и старая преданная прислуга готовят внутренний перелом в душе музыкального педагога. Дочь его Нина довершает остальное, заставляя отца помириться с матерью при помощи нескольких монологов о христианском всепрощении и незаметно введя в комнату, освещающуюся к тому времени вечерним солнцем, свою мать.

Нина находит корни жизни, сочетаясь браком с начинающим поэтом, а мать ее, оперная певица, — вновь сойдясь со своим мужем, музыкальным педагогом. Педагог, обнимая жену, восклицает, чтобы «распорядились насчет чайку», «самоварчик мигом вскипит», но быстро спохватывается, что у него есть одна бутылка шампанского, при помощи которой все эти счастливые обыватели и «склеивают» свои жизни под занавес.

Пьеса, исключительно банальная по содер-

жанию, написана соответствующим языком, напоминающим добросовестный протокол, вследствие чего она представляется неприемлемой для постановки на сцене.

Отчеты, заявления и письма в редакцию. Ответы на анкеты

Новое общество художников

Петербург. Выставка картин в залах Академии наук

Среди новых художников нет таких мощных, как Врубель. Здесь никто не испил чашу до дна, но чаша ходила в кругу. На наших глазах сгорели и сгорают передовые бойцы искусства. Тем строже мы судии преемников, которым не суждено отплыть на первом, и самом мучительном, костре. Мы и от них требуем стораний тем ярче, чем задумчивей в нас память о ранних и дерзких и чем стремительней разносится площадной гам подделок.

Прежде бездарности просто не имели отношения к искусству. При трудолюбии они недурно «воспроизводили действительность». К этому можно было отнестись благодушно. Труднее стерпеть теперь, когда модничают, лезут из собственных рам, не обладая ничем, кроме посредственных зрительных

органов, передающих самые неважные цвета и линии.

Рядом с этим особенно радует «Новое общество». Здесь вспоминается стих нашего поэта: «И тот, кто любит, любит в первый раз». Эти художники — любят. И за их любовь, еще святую, хочется простить им их недостатки, хочется видеть лишь то лучшее, что было в их замыслах и мечтах.

Мурашко написал большой триптих «В сумерках». Картина знакома ощутившим тайны большого города, блистательного беспутства. Искра надежды всегда теплится в самом сердце безнадежного ужаса. На главном полотне фигура рыжей парижанки в черном газе, с собачкой на розовых пальцах руки, с чувственным оскалом зубов; но на утомленных веках бродит пугливая заря. Другая — пришла в город из Пиренеи и, может быть, больше подруг заставила согнуться человека с усталой спиной, с белой рукой, одного из «безликих» вечернего ресторана. Полный тайного смысла портрет болезненной девочки в гробовом глазете — тоже работа Мурашко.

Несколько темпер Кандинского. «На берегу» — у бездонной воды: белое облако над горой, над омутом. «Поэты», «Всадники», — но один поэт, один всадник. В красном камзоле, на зеленой опушке, на облачном фоне — это поэт. Всадник проскачет — рядом промчится тень. Будут ли другие? В «Тишине сумерек» Фокина — вечернее небо, поросль, тихая вода, костер с прямой струйкой дыма, мальчик кричащий. Хорош портрет Н. Б. Поленовой — Кустодиева; возбуждают любопытство «Амазонки» Кардовского.

Но орнаменты Щусева для трапезной Киево-Печерской лавры — не смелы и не религиозны. Карикатуры Зальцмана мало смешны и несколько вымучены. Милы вышивки и некоторые акварели («В детской», «Старушка», «Цветы») Линдемана. Интересен «Оркестр» Билита. Из розовых мраморов Аронсона хороши «Sagesse»[174] и «Etude d'enfant».[175]

Есть, конечно, «Свадебный поезд времен тишайшего царя», из числа поездов, встречающихся на всех выставках, есть «Бабочка», есть «На лыжах», есть «Уборка хлеба» и, увы,

даже «Типы баб», но о явно плохом и неинтересном этот раз мы не будем говорить.

Обстановка выставки носит печать прежних выставок «Мира искусства». Все любовно обдуманно — драпировки, мебель, майолики, художественные издания, цветы.

Январь 1904

<Заявление, помещенное в журнале «Золотое руно»>

Редакция «Золотого руна» поручила мне сложное и ответственное дело — критические обзоры текущей литературы. Для того чтобы успеть отметить своевременно все ценное, я намереваюсь объединить в каждом из первых очерков максимум того, что мне представляется возможным объединить. Так, я думаю, можно говорить о современном реализме, охватывая большой круг очень разнообразных писателей. Точно так же можно собрать много литературных фактов в главах о новой драме, о лирике, о критике, о религиозно-философском движении наших дней. Задача моя облегчается тем, что я буду иметь в ви-

ду по преимуществу художественную литературу, согласно с существом журнала.

Первый очерк в ближайшем номере «Золотого руна» я посвящу реалистической беллетристике последних месяцев. Исчерпав объединяющие очерки возможно скорее, я постараюсь давать ежемесячные отчеты о выдающихся литературных явлениях со всею возможной полнотой.

Апрель 1907

Александр Блок.

Письмо в редакцию <журнала «Весы»>

М. г., г. редактор!

Прошу вас поместить в вашем уважаемом журнале нижеследующее: в No «Mercure de France» от 16 июля этого года г. Семенов приводит какую-то тенденциозную схему, в которой современные русские поэты-символисты рассажены в клетки «декадентства», «неохристианской мистики» и «мистического анархизма». Не говоря о том, что автор схемы выказал яркую ненависть к поэтам, разделив

близких и соединив далеких, о том, что вся схема, по моему мнению, совершенно произвольна, и о том, что к поэтам причислены Философов и Бердяев, — я считаю своим долгом заявить: высоко ценя творчество Вячеслава Иванова и Сергея Городецкого, с которыми я попал в одну клетку, я никогда не имел и не имею ничего общего с «мистическим анархизмом», о чем свидетельствуют мои стихи и проза.

Примите и пр.

Александр Блок.

26 августа 1907

Письмо в редакцию <газеты «Свободные мысли»>

М. г., г. редактор.
Прошу вас напечатать следующее мое заявление. Несмотря на то, что я не принимаю более участия в литературных вечерах, мое имя иногда печатается на афишах без моего согласия. Покорнейше прошу гг. устроителей более не делать этого.

Примите и пр.

Александр Блок.
Январь 1908

<О Льве Толстом>

Толстой живет среди нас. Нам трудно оценить и понять это как следует. Сознание, что чудесное было рядом с нами, всегда приходит слишком поздно.

Надо всегда помнить, что сама жизнь гения есть непрестанное излучение света на современников. Этот свет остерегает от опасностей и близоруких: мы сами не понимаем, что, несмотря на страшные уклонения жизни от истинного пути, мы минуем счастливо самые глубокие пропасти; что этим счастьем, которое всегда твердит нам: еще не поздно, — мы обязаны, может быть, только недремлющему и незаходящему солнцу Толстого.

Интеллигенции надо торопиться понимать Толстого в юности, пока наследственная болезнь призрачных «дел» и праздной иронии не успела ослабить духовных и телесных сил.

18 сентября 1908

<Ответ на анкету «Над чем работают писатели?»>

Я работаю над поэмой; не буду рассказывать сюжета, так как это мешает исполнению. Кроме того, редактирую новое издание своих стихов, последний, третий, том которого выйдет из печати в январе.

Декабрь 1911

<Ответ на анкету о лучших литературных произведениях 1913 года>

Важнейшими литературными произведениями этого года я считаю два романа: «Петербург» Андрея Белого и «Туннель» Бернгарда Келлермана. А. Белый говорит о судьбах России, Келлерман — о судьбах Америки и Европы; А. Белого вдохновляет близкое прошлое, Келлермана — близкое будущее; у писателей этих, принадлежащих к различным расам, нет ни одной общей точки зрения, ни одного общего приема: даже недостатки их, по-

ражающие — у А. Белого, совершенно различны. Тем не менее оба произведения, отмеченные печатью необычайной значительности, говорят о величии нашего времени.

19 декабря 1913

Следует ли авторам отвечать Критике?

<Ответ на анкету>

Может ли писатель отвечать своему критику? — Признаюсь, что я не вижу в этом вопросе никакой принципиальной остроты. Это — бытовой вопрос, ему не будет места в будущем, как не было места в старину. Он продиктован современной оторопью, неестественной растерянностью, которая охватила нашу современность с 1905 года, в частности — и литературу.

Если любишь жизнь, не можешь не любить и этот больной пульс ее; разве можно в *эти* годы не быть в лихорадке? — Но и любя, надо знать, что это — лихорадка, что лихорадка должна пройти.

Писать, значит — пребывать в особом мире, значит поститься и трудиться. Писать трудно и должно быть трудно. Создание художественного произведения есть совершенно особый вид труда, и если он затрачен в меру силы художника, он дает художнику и совершенно *особое удовлетворение* — сам по себе, независимо от всего. Значительно произведение или нет, судить не художнику; но, если особый, только ему одному свойственный, труд затрачен, — художник имеет право полагать, что произведение говорит само за себя.

Критика, в большинстве случаев, умеет сказать мало соответствующего о произведении: ведь нельзя требовать от людей, чтобы и они побывали в мире художника, прошли вместе с ним трудный путь творчества; особенно от людей, которые так торопливы, как критики. Если же художник видит или знает, что его критик тоже затратил соответствующий труд на рецензию, что и он причастен к тому миру, то он может, пожалуй, вступить с ним в переговоры; разумеется, если это будет способствовать уяснению смысла произведе-

ния. А впрочем...

Я вспоминаю Флобера, который может служить образцом поведения для всякого художника. Флобер был дружен с критиком Сент-Бевом, значит, мог думать, что Сент-Бев причастен к его миру. Когда вышел в свет роман «Саламбо», Сент-Бев написал враждебную рецензию. Флобер ответил большим письмом; это целая статья, самостоятельный труд; и, однако, письмо не было предназначено для печати; публика узнала о его существовании из переписки Флобера, которая была опубликована, когда ни автора, ни критика уже не было в живых, а роман «Саламбо» стал известен всему миру.

Нам, читателям, стыдно не знать «Саламбо»; но письмо автора романа к его критику мы все-таки имеем право не читать.

Лучше писателю воздержаться. Лучше не вмешивать свое самолюбие в дело своей жизни. Пусть произведение говорит само за себя.

4 декабря 1915

<Заявление в редакции «Биржевых вестей» и «Театральной Газеты»>

Ал. Блок просит сообщить, что стихотворение его «Не подходите к ней с вопросами» инсценировано для экрана без его ведома и разрешения.

— Любя кинематограф, — говорит Ал. Блок, скорее домашней любовью, я не могу не порицать многих действий кинематографистов, главным образом в области обкрадывания писателей. С этим надо серьезно бороться.

1915

Письмо в редакцию <газеты «Биржевые ведомости»>

М. г., г. редактор!

Мы, нижеподписавшиеся, считаем своим долгом выразить искреннее возмущение по поводу тех выражений, которые допустил профессор В. Н. Сперанский в беседе с сотрудником «Биржевых ведомостей». В утреннем номере от 16-го января напечатано буквально следующее: «Горький — живой труп, и гальванизировать его бесполезно». Не желая оспаривать по существу более чем странное, с нашей точки зрения, мнение проф. Сперанского об авторе недавно написанной книги «Детство», мы хотим, однако, подчеркнуть, что выражения, в которые это мнение облечено, неприличны с точки зрения литературной и оскорбительны с точки зрения человеческой.

Поликсена Соловьева (Allegro),

З. К. Гиппиус,

Д.В. Философов,

Александр Блок.

16 января 1916

К избирателям

Казалось бы, выборы гласных в городскую думу — дело маленькое, не имеющее связи с организацией нашей победы над врагом.

На самом деле это — не так.

Обновленческая партия имеет такое же отношение к хозяйству столицы, какое прогрессивный блок — к общегосударственному хозяйству.

Такова связь общая. А вот ближайшая.

Из отчета о деятельности городских попечительств, составленного Л. Я. Гуревич, следует ясно, что трудная работа налаживалась только там, где работали прогрессивные, обновленческие элементы. В остальных случаях дело шло крайне вяло.

Если теперь восторжествуют стародумцы, мы вверим огромный бюджет столицы, уже равный приблизительно бюджету, например, целой Швейцарии, — людям непросвещенным, темным и косным. Мы не можем учесть того вреда, который произойдет от этого. В частности, мы можем опасаться за судьбы се-

мейств запасных и ратников, которые требуют теперь все больших забот.

Мы твердо знаем, что весь расчет стародумцев покоится только на косности и лени избирателей. Страна просыпается не по дням, а по часам, но косности и лени все еще много. Все еще действуют кое-где разлагающие яды, которые расточались в течение десятков лет нововременцами всякого рода. Секрет их деятельности заключался не столько в каких-нибудь программах, которые они меняли, в зависимости от выгод, сколько в умелой пропаганде всякого воздержания от действия, в замалчивании вопиющих фактов.

Мы должны помнить, что чем больше ставится обывателям препятствий, чем более ограничено число их высоким цензом, — тем большая ответственность лежит на тех сравнительно немногих, кто может использовать свое избирательное право.

Мы все еще «ленивы и нелюбопытны» — по слову Пушкина, но как легко в данном случае победить свою лень!

Стоит только в назначенный день пойти к урне и опустить в нее свой бюллетень.

Не может быть сомнения в том, что в эту трудную минуту большинство бюллетеней будет содержать в себе имя из числа предложенных обновленческим комитетом. Пусть только все, кто может, используют свое право, твердо помня, что это — уже не маленькое дело, что это непосредственно связано и с обороной страны и со всяческим ее расцветом в будущем.

Февраль 1916

Приложения

Заметки и наброски

<Заметки о Владимире Соловьеве>

В передней перед панихидой (глаза). На площадке лестницы, когда выносили гроб и тетя Саша повисла на нем. За гробом на улице впереди меня, с непокрытой головой, ушедшей в поднятые плечи, и серая сталь волос на потертом буром воротнике шубы. Замечание Адама Феликсовича Кублицкого-Пиоттух.[176]

В то время в средних петербургских кругах особенно ненавидели Вл. Соловьева. О нем распространяли мелкие и наивные сплетни.

Потом — рассказы о пророчестве об Антихристе в Городской думе; лицо и проникновенный голос; однако известный публицист считал остроумным упасть со стула.

Потом скоро — смерть. Потом — потоки дружеских воспоминаний, где рассказывались все исключительно чудные и странные поступки. Эти воспоминания мелькают в журналах и до сих пор. Особенно — о хохоте.

Большую часть говорят, что хохот был странный, иногда — обидный, добродушный, акающий, почти мальчишеский; одна известная писательница, впрочем, говорила мне обратное: что хохот был страшный, что виден был огромный черный рот (хохотал, зияя черным ртом).

Все непохожее на обыкновенное всегда странно и обидно, а в лучшем случае — отвратительно и страшно. Непохожих принято уничтожать.

Осень 1910 <?>

<Начало статьи>

В 1908–1909 годах главной темой петербургских религиозно-философских собраний был вопрос об «интеллигенции и народе». Были шумные споры, доходившие до крика; были веские возражения с «классовой» точки зрения, наряду с глумлением, ехидством и истерическими выпадами; была борьба логик, самолюбий, «дворянские покаяния» и «разночинская» самоуверенность, случаи образцового непонимания друг друга и, обратно, какое-то сверхпонимание, с полунамека или во-

все без слов. Во всяком случае, было празднично и бодро, старые и маститые писатели услышали в этой теме свое заветное и старинное и ответили юным молодыми словами; верую, что иные слова старых были тогда моложе и вечнее иных слов юных, что за ними таились опыт и пытка десятилетий и что слова были белы, как седины самих говорящих, и бескорыстны, как они.

Прошло несколько месяцев, и вопрос, как всегда бывает, сошел с очереди, пафос умер, как думали многие. В этом году, однако, мы слышим те самые ноты из уст К. И. Чуковского (см. его фельетон в субботнем № «Речи» — «Мы и они»).

Тот самый пафос, растерянность, отчаянье в голосе, — точно не прошло с тех пор целых три года... Итак, «интеллигенция и народ», вопрос, самая постановка которого в том виде, как она делается, не только «не научна», но и «безграмотна» (тогда приходилось слышать немало таких возражений), оказывается вечным лейтмотивом, одним из главных лейтмотивов той торжественной музыкальной драмы, которая фантастичнее и гениальнее мно-

гих сочиненных драм и имя которой — русская жизнь. Лейтмотив только замирает, уступает на время место другим или теряется в музыкальном хаосе, но с течением времени неудержимо вновь и вновь возникает...

Октябрь 1911

Ибсен и Стриндберг (Набросок)

На Ибсена-художника мы смотрим снизу вверх, — не оттого ли иногда хочется посмотреть сверху вниз на Ибсена-человека. Стриндбергу мы всегда смотрим прямо в лицо, как равному, как человек — человеку; разумеется, впрочем, в его глаза можно глядеть лишь человеческими глазами, иначе — как бы мужественная улыбка снисхождения не заиграла на его лице.

Голова Ибсена — голова небывалой птицы над фьордами или — снежный ком, обломок скатившейся лавины. Голова Стриндберга — голова человека, голова *мужчины*, у него жесткие усы, и глубокие мужественные морщины избороздили его лицо.

Рукопожатие Ибсена, вероятно, легкий нажим львиной лапы, белой, бескровной руки,

которая вечно держит одно перо и вечно вписывает на скрижали одним пером повесть жизни. Рукопожатие Стриндберга, вероятно, рукопожатие рабочего или атлета; едва ли есть какая-либо мягкость в его руке, которая, ломая перья, постоянно сменяет их новыми и потом берет тигель и покрывается ссадинами и болячками — в возмездие за добывание золота алхимическим путем?

Государство, которому Ибсен и Стриндберг не принесли никакой пользы, выражаясь мягко, могло бы рассуждать так: шея Ибсена слишком нежна для веревки, зато шея Стриндберга выдержит всякую веревку (а не наоборот). В этом нет ни смешного, ни нереального.

Оккультных наук, теософии, алхимии, мистики, таинственного — боятся только от природы усталые, вырожденные умы (средний ученый) или односторонние, грубые умы. Так же, как декаденты боятся науки, позитивных методов мышления.

Стриндберг — пример ума сильного, не боящегося противоречий[177]. Лаборатория Стриндберга веселая, но сам-то он — печаль-

ный, «несчастный» (Вельзунг).

Относительно наследия многих писателей, даже великих, бывают досады. Например, Толстой оставил много скучного. Наследие Стриндберга, при всей громадности, веселое, не угнетает.

Март 1912

Из первых редакций

Народ и интеллигенция

На обороте последнего листка рукописи имеется следующая карандашная запись — конспект вступительного слова, произнесенного Блоком, по-видимому, при вторичном чтении доклада — 12 декабря 1908 года в Литературном обществе:

Мне хотелось бы читать этот доклад не с тем чувством, с каким читают в театрах, даже не с тем, с каким приступают к чтению публичной лекции. Мне хотелось бы, чтобы главное внимание было обращено на *содержание* тех *вопросов*[^] какие я ставлю, ближайшим образом на отношения интеллигенции и народа, интеллигенции и России, а не на *форму*

моего изложения, не на те эстетические особенности стиля, без которых я не могу, хоть иной раз и хотел бы, обойтись и за которые я извиняюсь заранее перед искренностью и непосредственностью того восприятия моих слов, которую я хотел бы найти в сегодняшней аудитории.

На отдельном листке, приложенном к черновой рукописи доклада, имеется следующая запись:

Нам, интеллигентам, уже нужно торопиться, может быть, вопросов *теории* и быть уже не может, сама практика насущна и страшна (с такой мыслью я вступил в религиозно-философское общество 29 октября 1908 года).

Ноябрь 1908

Немые свидетели
<Строки, исключенные Блоком из
черновой рукописи> [178]

Не это ли чувствовал Байрон, когда писал из Италии Муррею: «Помните, что я ничего не понимаю в живописи и ненавижу картину, если она не напоминает мне о чем-нибудь виденном мною или же о том, что я счи-

таю возможным увидеть; вот почему я плюю на всех святых и на сюжеты половины тех нелепостей, которые я вижу в церквах и дворцах... Я еще не видывал картины или статуи, которая хоть на версту приближалась бы к моему представлению или ожиданию; но я видывал много гор, морей, рек, ландшафтов и двух-трех женщин, которые были настолько же выше его, не говоря уже о лошадях, льве в Море и тигре в Экстерской бирже» (III, 651).

В «любви к живописи» Рескина нельзя сомневаться. Однако же и этот соплеменник Байрона через пятьдесят лет усомнился в том, что любимая его статуя флорентийской Иларии превосходила красотой и нежностью оригинал. Это — английская жизненность, нам незнакомая, а в самой глубине — может быть, и враждебная.

Действительно — задумчивая Мэри с кипсека, безумная Каролина, даже буржуазная венецианка Марианна Сеготи, даже обольстительная леди Анна, несчастная супруга Байрона, кстати сделавшая и его надолго несчастным, — живые женщины XIX века — страстные и капризные, тысячи раз делавшие

его смешным и страстным, доставившие ему тысячи пыток, но, может быть, навсегда удержавшие его от последнего (о, Г. И.!) нисхождения под землю, в остановившееся синее пламя ада; может быть, вся трагедия великолепного лорда, который уже носил на себе печать преисподней — хромоту, заключалась в том, что он, ослепленный карнавалом жизни (как карнавалом Венеции начала века), не последовал за красным капюшоном Данта и за горбом Буонаротти туда, куда звал его Рок (гениальный Дух).

Да, Байрон «плюнул на святых». В его «итальянских авантюрах» было что-то отдаленно напоминающее английского туриста, не равнодушного ни к чему осязаемому при помощи пяти элементарных чувств и вполне беспечного к тому, чего не видно и не слышно, но чем одним трагична Италия: к подземному шороху истории...

10 октября 1909

Памяти Врубеля
<Первая редакция>

В этот страшный год «смертей и болезней» мы хороним еще одного художника, гениального художника, Врубеля.

Я никогда не встречал Михаила Александровича Врубеля и почти не слышал о нем рассказов. И жизнь его, и болезнь, и смерть почти закрыты от меня — почти так же закрыты, как от будущих поколений. Как для них, так и для меня — все, чем жил Врубель здесь, только сказка. Да и то немного, что я слышал о нем как о человеке, похоже на сказку гораздо более, чем на жизнь обыкновенного смертного, — и о творчестве Врубеля уже при жизни его сложилась легенда.

Говорят, он переписывал голову Демона до сорока раз, и однажды кто-то, случайно пришедший к нему, увидел голову неслыханной красоты. Потом он уничтожил ее, переписал опять — и то, что мы видим теперь в Третьяковской галлерее — только слабая память о том, что было создано.

Я знаю одно: перед тем, что Врубель и ему подобные приоткрывают перед человечеством раз в столетие, — я умею лишь трепетать. Тех миров, которые видели они, мы не

видим, и это заставляет нас произнести бедное, невыразительное слово: «гениальность». Да, гениальность — но что это? О чем, о чем — так можно промечтать и промучиться все дни и все ночи — и все дни и все ночи будет налетать глухой ветер из тех миров, доносить до нас обрывки каких-то шопотов и каких-то слов на незнакомом языке, — а мы так и не услышим главного. Может быть, гениален только тот, кому удалось слышать сквозь этот ветер целую фразу, из отдельных звуков сложить слово «Вечность». Но такая дерзость не проходит даром. Уже скучные песни земли не могут тогда заменить звуков небес. Нить жизни Врубеля мы потеряли не тогда, когда он сошел с ума, но гораздо раньше, когда он создавал мечту всей своей жизни — Демона.

Небывалый закат озолотил небывалые сиенно-лиловые горы. Это только наше название тех преобладающих трех цветов, которые слепили Врубеля всю жизнь и которым нет еще названия. Эти цвета — лишь обозначенье, символ того, что таит в себе житель гор: «и зло наскучило ему». Вся громада этой мысли

Врубеля-Лермонтова — заключена лишь в трех цветах. У самого Демона уже нет тела — но *было* когда-то чудовищно-прекрасное тело. Осталась только глубина печальных очей. «Он был похож на вечер ясный — ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет». И у Врубеля день еще светит на вершинах, но снизу ползет синий мрак ночи. Конечно, ночь побеждает, конечно, сине-лиловые миры рушатся и затопляют окрестность. В этой борьбе золота и синевы совершается обычное — побеждает то, что темнее; так было и есть в искусстве, пока искусство *одно*. Но у Врубеля уже брежит иное, как у всех гениев, ибо они не только художники, но уже и пророки. Врубель потрясет нас, ибо в его творчестве мы видим, как синяя ночь медлит и колеблется побеждать, предчувствуя, быть может, свое грядущее поражение. Недаром учителем Врубеля был золотой Джиованни Беллини. Один во всей вселенной, непонимаемый и гонимый, он вызывает самого Демона, чтобы заклинать ночь ясностью дивного лика, павлиньим блеском крыльев, своею божественной скукой перед синими чарами ночного зла. (Я говорю образ-

но, но то, что я хочу сказать о Врубеле, кажется, еще и не может быть сказано логично, слов еще нет, слова будут.)

Художник-заклинатель и падший ангел — страшно быть с ними: страшно и увидеть миры этих небывалых гор и залечь в этих горах. Но *только оттуда* измеряются времена и сроки; иных средств, кроме искусства, мы еще не имеем. Художники — как вестники древних трагедий — приходят оттуда к нам в размеренную жизнь — с печатью безумия и рока на лице. Врубель пришел с безумным, но блаженным лицом, с вестью о том, что в лиловую мировую ночь вкраплено золото ясно-го вечера. Его и лермонтовский Демон — и есть символ наших времен: «ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет». Печальный ангел — ясный вечер остается с нами — заклинать ночь. Художник обезумел, его застигла ночь искусства, потом ночь смерти, потому что скучные песни земли не могли уж заменить звуков небес; но ведь он написал однажды голлову небывалой красоты — может быть, ту, которая не удалась Леонардо в «Тайной вечере».

Да, он должен быть в том раю, о котором
он пел:

*Он пел о блаженстве безгрешных
духов
Под кущами райских садов,
О боге великом он пел — и хвала
Его непритворна была.*

Апрель 1910

Примечания

«Отвращение к жизни» (лат.).

[^^^]

Вяч. Иванов. Эллинская религия страдающего бога. — «Новый путь», 1904, январь, стр. 133.

[^^^]

«ВЕСЫ», 1904, № 3.

[^^^]

4

«Уйдите, непосвященные» (лат.).

[^^^]

5

Конечно, я говорю не о религиозном и не о философском символизме, но о развязном термине вольнопрактикующей критики.

[^^^]

6

Я думаю, что и во всей русской поэзии очень заметно стремление к разрыву с отвлеченным и к союзу с конкретным, воплощенным. Освежительнее духов запах живого цветка.

[^^^]

И.П.Сахаров. Сказания русского народа, т. 1,
кн. 2, - «Очерки семейной жизни». Изд. 3-е,
СПб., 1841, стр. I-IV

[^^^]

По-видимому, Блок имеет в виду работу А. Н. Веселовского «Из введения в историческую поэтику» («Журнал министерства народного просвещения», 1894, май, стр. 22).

[^^^]

Блок опирается здесь на работу А. Н. Веселовского «Разыскания в области русского духовного стиха» (статья XI — «Дуалистические поверия о мироздании». СПб., 1889, стр. 1.)

[^^^]

Из работы Е. В. Аничкова «Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян», ч. 1 («От обряда к песне»). СПб., 1903, стр. 119-120

[^^^]

А. Н. Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу, т. 1. М., 1865, стр. 273–274.

[^^^]

А. А. Потебня. Малорусская народная песня по списку XVI века. Воронеж, 1877, стр. 23–24.

[^^^]

Из работы Е. В. Аничкова «Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян», ч. 1 («От обряда к песне»). СПб., 1903, стр. 119.

[^^^]

Там же, стр. 38-39

[^^^]

А. А. Потебня. Малорусская народная песня по списку XVI века. Воронеж, 1877, стр.21

[^^^]

Блок имеет в виду статью А. Н. Веселовского «Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля» («Журнал министерства народного просвещения», 1898, март, стр. 51–54).

[^^^]

По-видимому, речь идет о работе А. Н. Веселовского «Три главы из исторической поэтики» — гл. «От певца к поэту», разд. II («Журнал министерства народного просвещения», 1899, май, стр.15–16).

[^^^]

Л. Майков. Великорусские заклинания. СПб.,
1869, стр. 4.

[^^^]

П. Ефименко. Сборник малороссийских заклинаний. М., 1874, стр. VI

[^^^]

Блок ошибся: цитированные слова, близкие по мысли В. С. Соловьеву, принадлежат В. Брюсову (см. Предисловие к книге «Tertia vigilia». М., 1900)

[^^^]

Неточная цитата из стих. Ф. И. Тютчева
«Silentium!»

[^^^]

Из работы Е. В. Аничкова «Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян», ч. II («От обряда к песне»). СПб., 1905, стр. 309. Аничков цитирует Ф. Ницше из книги «Веселая наука» (М., 1861, стр. 168–169)

[^^^]

«Любовное заклинание из следственного дела 1769 года» («Летописи русской литературы и древности 1859–1860 гг.», т. III. М., 1861 стр. 92–93).

[^^^]

А. Н. Веселовский Разыскания в области русского духовного стиха, статья VI — «Духовные сюжеты в литературе и народной поэзии румын». СПб., 1883, стр. 47.

[^^^]

И. Д. Мансветов. Византийский материал для сказания о 12-ти трясовицах. М., 1881.

[^^^]

Блок почти дословно передает текст А. Н. Веселовского («Разыскания в области русского духовного стиха». СПб., 1889, стр. 325).

[^^^]

А. Н. Веселовский Разыскания в области русского духовного стиха, статья III- «Алатырь в местных преданиях Палестины и легенды о Граале». СПб., 1881, стр. 25.

[^^^]

Статья Андрея Белого в «Весах», 1905 г.

[^^^]

источник (нем.)

[^^^]

«вечно женственной» (нем.)

[^^^]

мещанской улице (нем.)

[^^^]

Четверть часа (нем.)

[^^^]

«Мелкие сочинения» (лат.)

[^^^]

Всё течет (греч.)

[^^^]

Имеется в виду роман Ф. Сологуба «Тяжелые сны»

[^^^]

«Мелкий бес»

[^^^]

Кроме разбросанных по разным изданиям, собраны в отдельной книге, под заглавием: «Книга сказок». Книгоизд-во «Гриф». Москва, 1905.

[^^^]

Книга масок (фр.)

[^^^]

Последний, решающий довод (лат.)

[^^^]

Своего «восхищения великим скандинавским поэтом» (фр.)

[^^^]

Неоправданная гордость, род грустного и болезненного безумия (фр.)

[^^^]

Метерлинк «Двойной сад», глава «Современная драма» (фр.)

[^^^]

Маленькие драмы (фр.)

[^^^]

За неимением фельетонов цитирую по брошюре В.Ф. Боцяновского об Андрееве

[^^^]

Почтовые открытки (фр.)

[^^^]

Дверь замка (фр.)

[^^^]

Мне жаль, что Д.В. Философов в статье своей «Тоже тенденция» (см. предыдущий № «Золотого руна») не понял меня. Я готов отнести это на счет недоговоренности моей мысли и неточности выражений. Не только выше для меня «звание человека», чем звание поэта, но источником доброй половины моих тем служит *ненависть к лирике*, родной и близкой для меня стихии. О, если бы она оставалась по-прежнему в уединенной области творческих сновидений художника! Хорошо говорить Философову, что он, подойдя к лирикам, не только не оглох, но даже «подбодрился и повеселел». Верно, он много знает. Но я то знаю твердо, что к современной лирике подходит много незнающих — и просят хлеба, и получают камень (ведь лирикой проникнута вся современная литература). Принимают отравленное питье за здоровое и прохладное.

[^^^]

«Речь», № 35.

[^^^]

величина, не заслуживающая внимания (фр.)

[^^^]

Воспоминание (греч.)

[^^^]

Перебивание голеней (лат.)

[^^^]

Уже когда эта статья была набрана, появилось в газете «Речь» возражение Л. Галичу Д. С. Мережковского. В первом публичном собрании религиозно-философского общества был прочитан и мой доклад «Россия и интеллигенция», совершенно не согласный с мнением г. Галича. Кстати, прения в этом заседании были внезапно запрещены, так что ни я и никто так и не получили ответа на вопросы, поставленные в докладах г. Баронова и моем.

[^^^]

Д. Мережковский. Предисловие к книге «Le Tsar et la Revolution, par D. Merejkowsky, Z. Hippus. D. Philosophoff. Paris, 1907».

[^^^]

Кстати, об этом в другом письме Соловьева к Страхову (того же 1884 года) есть такое место: «Сегодня... у Афанасия Афанасьевича (Фета) виделся с Л. Н. Толстым, который, ссылаясь на одного немца, *а также и на основании собственных соображений доказывал, что земля не вращается вокруг солнца...*» И далее Соловьев, конечно, острит: «Я в принципе ничего против этого не имею, но относительно оснований сомневаюсь и советовал ему обратиться к Бредихину (астроному), а также написать Вам, но он возражал, что Вы слишком влюблены в науку и будете спорить. Я также думаю, что хотя Вы в него влюблены не менее, чем в науку, но все-таки не окажетесь таким доверчивым, как тот мещанин, которому о различных научных открытиях верный человек из Таганрога писал». Остроты остротами, — а как же Пуанкаре?

[^^^]

Народ героев (ит.)

[^^^]

М. Горький и В. Мейер. Землетрясение в Калабрии и Сицилии. Изд. «Знание», СПб., 1909 г.

[^^^]

«Вечерних курьеров» (ит.)

[^^^]

Добрый вечер (ит.)

[^^^]

На основании предшествующего опыта (лат.)

[^^^]

Се человек! (лат.)

[^^^]

Царица Царей (греч.)

[^^^]

воспоминания (греч.)

[^^^]

«Радуйся, благодатная» (лат.)

[^^^]

Л. Гроссман. Основатель новой критики. —
«Русская мысль», 1914, XI.

[^^^]

В дальнейшем изложении я стараюсь держаться первоисточников, то есть свидетельств самого Григорьева и людей, ему близких: Погодина, Фета, Страхова и др. Потому оговариваю, что не все чужие выражения ставлю в кавычки, «чтоб множество не накопилось их».

[^^^]

«Время», 1862, XI.

[^^^]

Барсуков. Жизнь и труды Погодина.

[^^^]

«Время», 1862, XI.

[^^^]

Москва и Петербург, заметки зеваки А. Три-
смегистова. — «Московский городской ли-
сток», 1847, N 88.

[^^^]

Влад. Княжнин. О нашем современнике А.А. Григорьеве. — «Любовь к трем апельсинам — журнал доктора Дапертутто», 1914, N 4–5.

[^^^]

«Репертуар и Пантеон» 1844 года, т. VIII, стр. 738 и ел. Статья без подписи, но озаглавлена: «Заметки петербургского зеваки».

[^^^]

Воспоминания А. Я. Головачевой-Панаевой. —
«Русские писатели и артисты». СПб., 1890, стр.
111.

[^^^]

Александр Гумбольдт.

[^^^]

Сам Григорьев думал, что он «равнодушен к красотам природы». За ним это повторили другие. Правда, он понимал природу как-то лихорадочно и торопливо; говорил с ней на своем языке, на ее языке говорить не умел; так уж был он мало «стихиен» и такое было «человеческое» время.

[^^^]

Полночь, глубокочитимая полночь (нем.)

[^^^]

См. статьи Григорьева: «Последний фазис любви» и «Любовь в XIX веке» («Репертуар и Пантеон», 1846, XVI).

[^^^]

До Погодина дошли «неблагоприятные слухи», и зарницы его стали уже поблескивать вдали; пришлось писать оправдательные письма — и Григорьеву и приятелю его Межевичу — за него.

[^^^]

Ал. С. («Репертуар и Пантеон», 1846, XV, 102).

[^^^]

Остепенением своим Григорьев не упустил похвастаться Погодину (Барсуков. Жизнь и труды Погодина). Должно быть, оно ему стоило не дешево.

[^^^]

«Время», 1862, XI.

[^^^]

Барсуков. Жизнь и труды Погодина.

[^^^]

Сочинения А. Григорьева. I, 55–56; вот образчик стиля! «Нравственный идеал», «протест» «нравственное полномочие», «поколику»... Какая глубокая мысль и какие убогие суконные слова!

[^^^]

К «Ниве» приложен.

[^^^]

В.В. Розанов. К 50-летию кончины Ап. А. Григорьева. — «Новое время», 26.IX.1914 (N 13844).

[^^^]

Д.В. Григорович. Воспоминания. — «Русская мысль», 1893,11,56–83.

[^^^]

С.А. Венгеров. Молодая редакция «Москвитянина» («Вестник Европы», 1886, II).

[^^^]

Н.Н. Страхов. Воспоминания.

[^^^]

Он уж стал редактором «Москвитянина».

[^^^]

Осенью 1857 года уехал за границу с Трубецкими.

[^^^]

«Время», 1862, XI.

[^^^]

«Письма к Е.С. Щротопоповой), впоследствии Б(ородиной), сообщил Н.Н. Страхов». — «Эпоха», 1865, II; письма к М. П.Погодину — Барсуков. Жизнь и труды Погодина, том XV.

[^^^]

полусвет (фр.)

[^^^]

первые плоды (фр.)

[^^^]

реабилитация плоти (фр.)

[^^^]

Обновление «Москвитянина».

[^^^]

Отдельные черты взяты из «Воспоминаний» В.С. Серовой («Русская мысль», 1912–1913, и СПб., 1914), А.П. Милюкова («А. Григорьев и Л. Мей». — «Исторический вестник», 1883,1), П.Д. Боборыкина («Голос минувшего», 1913, 3), Н.Н. Страхова и др.

[^^^]

П. Юдин. К биографии А. Григорьева. — «Исторический вестник», 1894, XII.

[^^^]

Н.Н. Страхов. Воспоминания о А.А. Григорьеве. С примечанием Ф.М. Достоевского. — «Эпоха», 1864, IX, стр. 1-55.

[^^^]

В подлиннике — несколько имен, а слово «пройдут» принадлежит редактору, у Григорьева — несколько крепких ругательств.

[^^^]

Так Григорьев называл «либералов» вообще.

[^^^]

Я хотел бы, чтобы читатель сравнил мысли из этих писем Григорьева с мыслями из замечательных книг В.В. Розанова — «Уединенное» (СПб., 1912) и «Опавшие листья» (СПб., 1913).

[^^^]

Журнал «Якорь», 1863 года, под управлением Григорьева не выдержал и года.

[^^^]

Хотела дешево купить его сочинения?

[^^^]

«Иди и молись» (нем.)

[^^^]

Боборыкин «Голос минувшего», 1913, N 3.

[^^^]

Глава первая, VI.

[^^^]

Фет. Ранние годы моей жизни, стр. 152.

[^^^]

Я.П. Полонский. Студенческие воспоминания. — «Нива», 1898 (Литературное приложение, N 12).

[^^^]

«Краткий послужной список».

[^^^]

Например, г. Спиридонов полагает, что это «произведения более чем слабые» («Современник», 1914, октябрь.)

[^^^]

«Прекрасная Венеция» (ит.)

[^^^]

без любви (ит.)

[^^^]

без любви блуждать по морю (ит.)

[^^^]

В середине моего жизненного пути (ит.)

[^^^]

«Разговор с Ив. Ив.» — «Сын отечества», 1862.

[^^^]

«Не тронь моих кругов» (лат.)

[^^^]

разделяй и властвуй (лат.)

[^^^]

веселой науке (ит.)

[^^^]

возвратился в свою землю, откуда пришел
(лат.)

[^^^]

При громе оружия музы молчат (лат.)

[^^^]

Ожерелъе (лат.).

[^^^]

Не разумно любить (лат.).

[^^^]

«Третья стража» (лат.).

[^^^]

«Для немногих» (нем.).

[^^^]

«Граду и миру» (лат.).

[^^^]

Свободный стих (франц.).

[^^^]

«Моя привычная мечта» (франц.).

[^^^]

«Помни о жизни» (лат.).

[^^^]

«Скука жизни» (франц.).

[^^^]

«Ради почета» (лат.).

[^^^]

«Божественное в жизни никогда не являлось мне без сопровождения печали» (нем.).

[^^^]

«Нового искусства» (франц.).

[^^^]

Без пиджака (франц.).

[^^^]

«Вальс в масках» (франц.).

[^^^]

«Изнанка» (франц.).

[^^^]

Парадном (франц.).

[^^^]

«Умение жить» (франц.).

[^^^]

Смысл существования (франц.).

[^^^]

«Книге масок» (франц.).

[^^^]

Мелкие сочинения (лат.).

[^^^]

«Парадиз Альберти и последние тречентисты» (штшл.).

[^^^]

Введение к Гомеру (лат.).

[^^^]

«Дружбе — влюбленности» (франц.).

[^^^]

«Следов моего отца» (франц.).

[^^^]

«Женственности» (яем.).

[^^^]

«Позвольте мне подарить вам эти часы, но часы показывают время, время есть жизнь; вместе с этими часами я предлагаю вам мою жизнь целиком. Принимаете вы ее?»
(франц.).

[^^^]

«Высокой, но также и глубокой германской прекрасной Женственности» (нем.).

[^^^]

«Бури и натиска» (нем.).

[^^^]

Вечной Женственности (нем.).

[^^^]

Письменные упражнения в переводах на латинский и древнегреческий языки без подготовки (лат.).

[^^^]

«НОВЬ», 1885, т. V, № 20. Тогда еще этот журнал
был литературным.

[^^^]

«Чистая идея, бесконечность, вдохновляет меня и притягивает» (франц.).

[^^^]

Возвратился в свою землю, откуда пришел; и дух вернулся к Богу, который создал его (лат.).

[^^^]

«Это — я» (лат.).

[^^^]

«Россия и вселенская церковь» (франц.).

[^^^]

Себастьян Шарль Леконт. Кровь Медузы. Париж, 1906. «Меркюр де Франс», второе издание (франц.).

[^^^]

Свободным стихом (франц.).

[^^^]

Возвышаясь над зубцами темных террас, роковая, неподвижная, знающая только, что она — Дочь Лебеда и сестра Диоскуров, Елена... (франц.).

[^^^]

«Свадьба Амазонки» (франц.).

[^^^]

«Вызов» (франц.).

[^^^]

«Цирцея» (франц.).

[^^^]

«Третья стража» (лат.).

[^^^]

«Сплин» («Когда небо низко и тяжело...»)
(франц.).

[^^^]

«Чувствительная беседа» (франц.).

[^^^]

Печали (лат.).

[^^^]

«Все остальное — литература» (франц.).

[^^^]

«Небо над крышей такое синее, такое спокойное» (франц.).

[^^^]

Катарсис (греч.).

[^^^]

Латинская транскрипция греческого слова
«kuklos» — круг.

[^^^]

Небрежно (франц. nonchalant).

[^^^]

Будничная, прозаическая (франц.).

[^^^]

Икра (нем. Kaviar).

[^^^]

«Да, мой отец» (польск.).

[^^^]

«Мудрость» (франц.).

[^^^]

«Этюд ребенка» (франц.).

[^^^]

Над строкой Блоком написано: «Зинаида Николаевна» <Гиппиус>.

[^^^]

Противоречие — понятие, созданное слабыми умами, которые боятся богатства, предпочитают нищету.

[^^^]

Место этого отрывка — между первым и вторым абзацами статьи

[^^^]