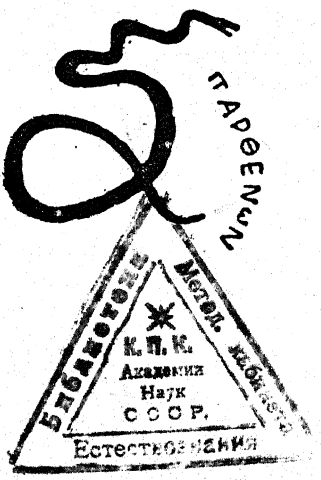
1057
B705

ЧТО ТАКОЕ
ИДЕАЛИЗМ

339

А. Л. ВОЛЫНСКОГО

424



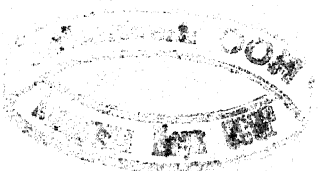
«ПАРѲЕНОН»
САНКТПЕТЕРБУРГ
1922

1к

ДЕОВ. 1953

PV
176
4/10

МАРКИ ИЗДАТЕЛЬСТВА
и рисунок обложки работы
ХУДОЖНИКА Н. А. ТЫРСЫ



157
38

Печатано в 26-й Госуд. тип. в количестве 1500 экземпляров.
РЦ.—1103. ПЕТЕРБУРГ. МАЙ 1922. ЗАК. 593.

„О Р А Н Т А“

Предлагаемая на нижеследующих страницах работа была напечатана впервые двадцать лет тому назад, в ноябре месяце 1902 года, предисловием к собранию критических статей на разные литературные и художественно-философские темы. Я пересмотрел работу внимательно, внес в нее небольшие стилистические исправления, но все существенное оставил без переделки. Основные точки зрения, проводимые в теоретическом этюде, остались для меня незыблемыми и неизменными, а последние страницы небольшого очерка, написанные с оттенком мечтательной лирики, я прочел даже с чувством некоторого удовлетворения. Да простится мне это личное признание. Пишу настоящие вступительные строки без себялюбивого оборота на собственный свой литераторский труд. Но имеет же право автор сказать, что посмотрев в перспективу прошлого, взвесив думы и чувства молодых годов, он нашел себя в пережитой фазе почти таким же, каким он ощущает себя в настоящую минуту. Кое-что выступает—правда—теперь куда острее и рельефнее, чем два десятка лет тому назад,—грубые ошибки в построении социальной жизни, катастрофические промахи в оценке философских идей,—но метод отношения и подхода к основным проблемам духа должен остаться таким же, каким он был с самого начала. С первых же этапов литературно-критической деятельности я отстаивал метод идеалистический, находя применение его к темам не только искусства, но и самой жизни, абсолютно необходимым в интересах культуры и органически развивающейся общественности. На этой точке зрения я стою сейчас еще тверже, еще решительнее, чем прежде, несмотря на материалистическую революцию наших дней. В сфере идей не случилось пока ничего нового. Метафизическое понимание мира не только не потрясено в своих основах, но получило возможность, применяя свои мерила к явлениям текущей жизни, к прин-

ципам гражданской борьбы и раскатам неутихающей военной бури, особенно глубоко проникнуться пафосом иных, моральных настроений. История, несомненно, выводит нас на дорогу чистых исканий Бога и света.

В немецком издании моей книги обложка ее украшена репродукцией Оранты из абсиды Киево-Софийского собора. Символическая Богоматерь, предстательница земли перед трибуналом Всевышнего, с простертыми вверх руками, возносит к небу молитву о спасении человечества от маразма гниения на скорбном пути его истории. Какая досада, что, при условиях современной русской жизни, нельзя было и в издании «Парфенона» воспроизвести это чудо мозаического искусства древних веков! Оранта была бы так уместна на заглавном листе моей книги, которую только отсутствие чистоты и святости помешало мне превратить в псалом души, обращенный к солнцу завтрашнего дня.

А. Волынский

В образе ходит человек,
в подобии живет.

I

Уже на самых первых ступенях своего исторического развития человек смутно различал два коренных начала своей личности: то, которое он назвал своим телом, и то, которое он назвал своей душой. Ощущая свое единство и наглядно познавая себя только с внешней стороны, со стороны своей телесности, он уже улавливал и логически признавал в себе какую-то невидимую стихию, которая живет в нем и даже управляет его телом. Это есть первое, примитивное разделение личности в своем собственном сознании, противопоставление тела и души—с каким-то невольным признанием главенства души. На этой почве возникали различные философские системы. Примитивный спиритуализм опрокидывался временно примитивным материализмом, который, не отрицая души, как явления внутреннего опыта, тем не менее считал ее величиною, производною от тела, от материи. При более зрелом философском самопознании человек стал постигать некоторую условность этого разделения: ему стало ясно непрерывное взаимодействие материального и душевного начала, их взаимозависимость и теснейшее единение между ними. Наивный дуализм старой догматической философии был превзойден—если не в жизни, с ее непреоборимыми оптическими обманами, то, по крайней мере, в науке, которая в этом вопросе почти сливается с философией. Человеческому разуму открылись новые перспективы во взглядах на душу и тело, на телесно-душевного человека, ибо сквозь чистый кристалл новой, критической теории познания стало видно, что и тело, и душа суть какие-то таинственные силы, какие-то две таинственности, которые, в своей непостигаемой для ума глубине, не могут быть оторваны друг от друга и раздвояются только в нашем эмпирическом представлении.

С этого момента начинается более глубокое самопознание человека. Кроме двух начал, образующих в своем неразрывном соединении человеческую личность, человеческую индивидуальность, человек открывает в себе третий элемент своего существа, имеющий свои особенные черты, несвойственные телесно-душевной личности, постоянно борющийся с ней и даже как-бы нару-

шающий ее интересы. В процессе внутреннего психологического самоизучения человек замечает, что какая-то большая, невидимая, неуловимая сила постоянно подкапывается под многие из самых естественных личных влечений его, отравляет многие из его личных, эгоистических наслаждений, проливает какие-то тревожные тени на его житейское благополучие, шепчет ему укоры за поступки, вытекшие как бы из самой его человеческой природы, терзает его под именем совести. Это какой-то демон,—то, что назвал своим демоном Сократ. Но это демон, разрушительный демон только по отношению к личному себялюбивому началу в человеке, потому что он оборачивается то белым, то пламенным ангелом по отношению к огромному человеческому миру, потому что, сдерживая личность в ее корыстных движениях, он раздувает всякую искру в ее бескорыстных, благостных, добрых стремлениях. Разрушая земные радости, этот демон-ангел открывает возможность иных утех.

Человеческая речь давно уже дала отдельное наименование этому третьему началу человеческой организации: в отличие от души, она назвала его духом, и тонкое, как волосок, разграничение между этими двумя понятиями имеется почти во всех языках культурного мира. Разграничивающая их мысль, возникающая почти бессознательно, полна глубокого содержания и играет какими-то неуловимыми, мерцающими красками двух коренных внутренних стихий. Различие между этими основными понятиями проходит через все великие религии древнего и более нового мира, через Браманизм и Буддизм, через Ветхий и Новый Завет, через Александрийскую философию, через гностические учения раннего христианства, при чем, в противоположность душе, имеющей личный индивидуальный характер, какую-то мягкую, трогательную зыбкость, дух имеет характер сверхличный, мировой, метафизический, мощный и неразрушимый. Во всех нематериалистических философиях, которые в своих логических утверждениях особенно осторожны и даже медлительны по сравнению с непосредственным буйственным разбегом религиозного красноречия, также выступает понятие духа и также противопоставляется душе. Кантовское учение о разуме, который является источником идей, в противоположность уму души—рассудку, который обращен к эмпирическому обиходу, воплощает в новейшей идеалистической философии то же великое и тонкое раз'единение. В человеке обозначается двойственность его натуры, два коренных начала его существа—метафизическое и эмпирическое, бесконечное и конечное, универсальное и личное. Вместе с тем обозначается и разлад внутри человека, борьба двух противоположных тяготений, непрерывная внутренняя диалектика, из которой рождаются новые волны личных, более тонких настроений, какие-то самоограничения и новые двигательные импульсы. На этой борьбе, осветив-

шейся особенно ярко сознательной мыслью, держится вся идейная полемика современности, в которой уже чувствуется рождение завтрашнего дня. Искусственно суженное религиозное миросозерцание—односторонний спиритуализм, с догматически, почти суеверно-окрашенным понятием Голгофы, нашло себе реакцию в пламенных защитниках личного, плотского начала. Одни из них стоят на святошески-буржуазной точке зрения, проповедуют, в противоположность Голгофе, только Вифлеем, даже не загадочно-поэтический Вифлеем Палестины, а какой-то мещанский российский Вифлеем, с его животною семейственностью. Другие, великие европейцы, как Бодлэр, Ницше, раздувают идею личного начала до какого-то сатанизма. Обе эти системы мышления—догматический спиритуализм, уводивший людей прочь от жизни, на какую-то искусственную, выдуманную Голгофу преднамеренного, бездеятельного аскетизма, и культ личного начала, с его анархическим размахом,—односторонни и неверны. При всей двойственности своей природы человек может жить только в единстве, в слиянии двух таинственных и таинственно сочетающихся сторон своего бытия, в творении жизни и в предчувствиях всеразрушающей и всеобновляющей смерти. В самом деле, на какую прелесть обрушились те, которые не захотели считаться с законами плотской жизни, презрели их и выбросили из своего духовного кругозора. Можно ли игнорировать живой инстинкт человеческой природы, толкающей ее к продолжению самой себя в будущем, в потомстве, в бесконечности материальной жизни, к осуществлению каких-то еще не выраженных, не расцветших возможностей? Куда деваться человеку со своими страстями, которые бьют ключем из первоначальной глубины его личности—из его воли, из его стремления все переделать для себя в какое-то блаженство, в какое-то упоение, все отливать для себя в какие-то драгоценные формы, захватывать жизнь в свои руки, господствовать над нею? Что делать человеку с его горячей кровью, которая заставляет его смотреть на весь мир, на весь океан его красочных явлений, именно сквозь свое волевое начало, жадно рвущееся к все новым и новым воплощениям?

Это волевое начало, которое является как бы корнем личности и из своего глубокого мрака рвется к свету в обоих ростках своих—теле и душе, по самому существу своему, должно быть признано началом эгоистическим. В своих телесных проявлениях воля непрестанно стремится к удовлетворению своих ненасытных аппетитов: ей подавай и полную свободу в разгуле страсти и великих приобретательских и властительных инстинктов, и неприкосновенное семейное логовище, куда никому нельзя войти, но откуда она сама беспрепятственно может выходить на кровавую охоту. Как странно и как несправедливо сложился этот мир плотских отношений между людьми, в котором всего ярче выступает

волевая сила человека! Тут вечная измена и вечная боязнь измены. Тут слова и наслаждения любви и бешенная ревность, которая, при малейшем подозрении, при первых тенях, пробежавших по лицу женщины, не пощадит не только воображаемого похитителя, но и ее самое—ту, которую она охраняла от всякого чужого прикосновения. Какое буйствование о наслаждениях, о своих наслаждениях, и какое беспощадное отрицание права на наслаждение у других! Победа остается за сильными в своем личном начале, за красивыми и за теми, которые отличаются наименьшей чуткостью к более тонким и высоким правдам жизни. Борьба за существование совершается по грубым и жестоким механическим законам. Таковы проявления воли в ее телесном ростке. Это шумное, откровенное буйствование о жизни.

Но эгоистические свойства воли проявляются с такою же силою, хотя и по иному,—гораздо тоньше, гораздо коварнее—и в душевном ее ростке. О, этот душевный, психологический человек всех эпох и в особенности великой современной эпохи! Как он мягок и благороден, как он привлекателен в своей мягкости и в своем благородстве по сравнению с примитивным телесным человеком, в котором ревут дикие звери плоти! Но как он эгоистичен именно в своей душевности, которая, решив подавить тело ради возвышения какой-то внутренней правды, вознаграждает себя за свои лишения вечною сосредоточенностью на самой себе, вечным хождением вокруг своего «я», вечным копаньем в своих полуумерщвленных побуждениях. Воля плетет тут свою тончайшую нить, свою паутину, которая оплетает тысячью сложных ощущений всякое восприятие, всякий двигательный импульс. Сознание своей утонченности, своей неприкосновенности к пошлому разгулу страстей, дает душевному, психологическому человеку какое-то самомнение, какое-то чувство превосходства над банальным человечеством. Он отрезал себя от людей огульным осуждением их и требует и ждет всеобщего внимания и всеобщего обожания. Он брезгливо ходит среди явлений жизни, он переходит через нее, как нарядная женщина через улицу, осторожно ступая на носки и приподняв платье. Он прав в своей брезгливости, в своем отрицании банального и пошлого, но он еще бессилен переделать жизнь, не только чужую, но и свою собственную, сообразно с тем, что он считает красотой, и эта жизнь, более грубая и более сильная, чем он, часто налетает на него, как шквал, гнет или ломает его. При своем, иногда бессознательном, самомнении, он сознает свое бессилие и томится этим бессилием. Он терзается какими-то неудовлетворенными притязаниями, предчувствием того, что светлая, победная волна истории, с ее непрекращающимся творчеством, обойдет его, перехлестнет через его голову и сделает его своею жертвою. Тут, в этом страшно содержательном и значительном, но и страшно слабом душевном человеке,

заложены все зерна, из которых вырастут святыни предстоящей эволюции. Как он страдает, выстрадывая будущего, более цельного и здорового, человека! Ночи его полны галлюцинаций, в которых говорит и его подавленное телесное существо, и его еще не раскрывшееся, но уже народившееся, уже пульсирующее духовное существо. Это тоже буйствование о жизни, об эгоистических наслаждениях и отрадах, но буйствование не шумное, а тихое, осложненное какими-то добрыми настроениями, постоянно смягчаемое таинственным шопотом духа.

В этом пункте нужно вести анализ как можно осторожнее, потому что наука не имеет еще здесь никаких готовых формулировок, и анализирующему себя человеку приходится только собирать и накоплять едва уловимые материалы для будущих обобщений. Самоуверенный эмпиризм, попросту отбрасывая всю эту метафизику внутреннего бытия человеческого, впадает этим в какое-то научное ретроградство, ибо чем иным может жить и развиваться философская наука, если не пристальным анализом тех разнообразных идейно-содержательных явлений, которые встают для сознания на подвижном фоне наших внутренних туманов? Будущая наука, руководимая критическим идеализмом, полнее захватит все эти явления в свой кругозор, точнее разберется в них, и, быть может, установит для них более ясные классификации и наименования. Я же хочу говорить только о том, что ощущается всеми нами, людьми современной эпохи, что уже выяснилось для человеческой мысли в религиозном и художественном творчестве всех времен, а теперь стало пробивать себе дорогу с особенной неудержимой энергией и пафосом—сразу, у всех европейских народов, у всех наиболее чутких и талантливых писателей данного исторического момента, и что звучит как бы живым оркестром под управлением какого-то невидимого вдохновенного дирижера. Все живет теперь мыслью о духе, о божестве, о последних тайнах и правдах жизни, и минутами кажется, что придет кто-то сильный и мощный, какой-то новый гений, и даст простой и научно-понятный для всех синтез всему, что разработано, прочувствовано и продумано всеми нами. Он оформит брожения наших душ и умов, рассеет наши туманы и откроет перед нами перспективы новых научно-философских и религиозных исканий.

Я же хочу сказать только то, что где-то, в какой-то своей глубине, человек ощутил свое соприкосновение с какою-то безмерностью, с каким-то бесконечным миром, непохожим на наш видимый, во всем ограниченный и тесный мир, сдавленный и несовершенный даже в лучших своих кристаллизациях. И это свое ощущение, темное и волнующее ощущение соприкасающейся с ним безмерности и беспредельности, он называет символическим именем—Бог. Это ощущение всего мира в обнимающем его сверхмировом начале. Я говорю о сверхмировом начале, потому что на

поле нашего условного внутреннего опыта, с его обобщениями и умственными формулировками, необыкновенно отчетливо выступает контраст между законами видимого, чувственного мира, и теми законами, которые мы извлекаем из ощущений этого безмерного невидимого мира. Если законы чувственного мира мы называем механическими, то законы сверхчувственного мира мы должны назвать идеальными. Два мира, идеальный и реальный, касаются друг друга, при чем идеальный мир постоянно пронизывает реальный мир в процессе его исторического совершенствования, вторгается в него, систематически ломает и разрушает его, творит в нем нечто новое и неуклонно ведет его к своим, неизвестным нам, целям. В нашем личном существе мы находим целую полосу, целую сферу внутреннего света, выходящего из сверхчувственного мира, несущего с собою какие-то смятения по отношению к нашему эгоистическому, плотскому, телесно-душевному «я». Этот внутренний свет открывает перед нами все несовершенства, все безобразия нашей телесно-душевной жизни, намечает для нее новые цели и новые пути. Этот-то внутренний свет, эту светящуюся внутри нас сферу человеческая речь и назвала духом, в отличие от души, всецело принадлежащей, при всех своих тонкостях, чувственному миру. Духом мы называем то высшее разумение наше, которое проходит в нас из беспредельного, сверхчувственного, божеского мира, через точку нашего касания с этим миром, через наше ощущение его. Вот что мы называем духом человеческим. Он есть высшее, сверхличное, безличное начало в нашей ограниченной личности, он универсален и идеален, потому что таков мир, из которого он идет.

Если сделать еще один шаг и внимательно всмотреться в то, как это безличное начало в человеке действует на его личное начало, на его телесно-душевную индивидуальность, то мы увидим следующее. Внутреннее соприкосновение человека с сверхчувственным миром видоизменяет самое мышление человека: из эмпирического оно делается идейным. Оно входит в высшие обобщения и конкретным, реальным образам предметов начинает противополагать какое-то идеальное подобие их. Так как видимый, чувственный мир есть не более, как явление сверхчувственного, то ощущение этого сверхчувственного мира проливает свой мистический свет на все реально-существующее и позволяет нам созерцать его с какой-то высоты и как бы в преображенном виде. Видеть вещи сквозь дух, в божестве, в метафизическом отвлечении, это и значит видеть все реальное в сопоставлении с идеальным, образ мира в контрасте с его идеальным подобием. В этих созерцаниях мира рядом с его идеальным подобием легко усматриваются два различных, но одинаково важных момента, которые завершаются высшим экстазным синтезом. Сначала человек видит глубокий разлад между реальным образом и его идеальным по-

добием, и этот разлад кажется ему непобедимо трагическим. Реальный мир представляется ему застывшим в своем уродстве, а идеальный мир—каким-то бесплодно дразнящим миражем духа, мечтою, навеки оторванною от живой действительности. Это очень важный, по-истине критический момент в разумении жизни—это отрицание существующего мира, которое может сбиться на мертвящий пессимизм, но которое в деятельных натурах достигает своей настоящей цели, превращаясь в творческий пафос пересоздания всего существующего. Мало-по-малу человек убеждается в том, что мир не есть какая-то застывшая карикатурная маска своего божественного, идеального подобия, а живая, подвижная стихия, неутомимо стремящаяся к нему, к полному слиянию с ним. В самом себе человек начинает замечать постоянное активное воздействие своего духа на свой телесно-душевный образ. Он видит себя в непрерывном процессе одухотворения, в котором как бы засыпают его старые инстинкты и нарождаются новые. Его собственный дух играет на струнах его души, на его нервах, как некая невидимая рука, перебирающая плектроном струны лиры. Как мифологический фракийский певец Орфей зачаровывал своей музыкой диких зверей, так дух зачаровывает и диких зверей нашей телесности, и коварных змей человеческой психологии. И это укрощение низших инстинктов ветхого человека как бы расчищает поле для восприятий новой, более тонкой и светлой жизни. Таким образом человек на самом себе убеждается, что мир, в его отталкивающем реальном образе, не закостенел во зле, не обречен на погибель. Он идет куда-то,—и божество ведет его, как огненный столп в пустыне. На бесконечном пути человеческой истории, человеческого прогресса перед людьми постоянно шествуют, как пламенные видения, как галлюцинации их духовной фантазии, их идеалы, идеальные подобия действительности. Ради них-то человек постоянно стремится разрушить обветшавшие формы жизни, стряхнуть с себя прах истории. Тут-то начинается синтетический момент внутреннего духовного процесса—новое, более отрадное восприятие мира. Реальное как бы растворяется в его одухотворенном созерцании, становится прозрачным, как бы уже претворяется в идеальное, и, в этом новом своем виде, в котором сглажены все шероховатости, все живое, все, соприкасающееся с нами, наполняет нас отрадными надеждами и видится в своем приближении к идеальному. Безнадежно-ветхое кажется уже погибшим, а возрождающееся уже возрожденным. Это галлюцинации высшего безумия и высшего разумения, которым были подвержены все великие люди мира, все великодушные мечтатели человечества и к которым, сознательно или бессознательно, тяготеет всякая живая душа. Это и есть момент экстазного синтеза, в котором великое отри-

цание превращается в великий пафос утверждения новых основ личного и общественного существования.

Сделаем еще шаг на этом пути духовно-психологического самонаблюдения и самоанализа. На разных ступенях своего личного развития человек постоянно улавливает или, вернее говоря, постигает сквозь мутное, но постепенно светлеющее стекло своего высшего разума свое собственное идеальное подобие, свой собственный облик в идеальном преображении. Потом, достигнув известной духовной зрелости, известной степени критического самопознания, он оборачивается на весь пройденный им путь и замечает, что по мере того, как он подвигался в своем развитии, он менял свои идеалы, если не в принципе, не в существе, то в степени их глубины, высоты и утонченности. Для вечно критикующего духа, для которого все прошлое, не только личное, но и историческое, есть только материал для будущего, для нового творчества, не может быть никаких постоянных, застывших, канонизированных подобий. Сам человек вечно меняется, трансформируется—как бы в погоне за своими идеальными подобиями, а они все убегают от него, дальше, выше, улыбаясь ему с поднимающихся к небу ступеней. И он вновь идет за ними, делает новые усилия, чтобы догнать их. Но, спрашивается, что собственно означают эти все новые и новые шаги человека на пути его личной эволюции? Каков кругозор ее, каковы живые, жизненные выражения ее? Это личное совершенствование человека, это влияние на человека носящегося перед ним его идеального подобия, это воздействие духа на душу и тело, перерабатывает весь кругозор человека не только в области его теоретического созерцания, но и в области его практической деятельности. Какая вульгарность мышления сказывается в столь распространенном мнении, будто стремление к духовному совершенствованию является эгоистическим аристократизмом — аристократизмом в самом узком смысле этого слова! Что значат эти слова об эгоистическом характере духовного саморазвития, если оно неизбежно выражается в изменении всех отношений человека к людям и миру, если дух, укрощая именно эгоистические инстинкты человеческой личности, этим самым раскрывает человеку глаза на все, находящееся за пределами его личности? Может быть, это ошибочное представление о бессилии и узости нравственных тенденций возникло из наблюдений над современными психологическими людьми, которые еще не вознеслись над своей телесно-душевной личностью и которые в своих моралистических колебаниях и сомнениях, действительно, вечно возятся с самими собою и бессильно томятся в узком кругу своих более или менее утонченных эгоистических интересов. Не слыша в себе, как следует, голоса собственного духа, этого звучного голоса, который призывает к высшим самоотвержениям, они и в нравственных своих

стремлениях постоянно сбиваются на догматическую мораль, либо официально-христианского, либо условно-общественного характера. Они робки, они бессильны, эти психологические люди, с невнятным шопотом своих бескрылых мечтаний, они, действительно, часто являются какими-то белоручками в жизни, которых не может захватить прогрессивная волна переживаемого момента. Но истинное пробуждение духа заканчивает собою эти кошмары бесплодных психологических разладов, дает новый рост человеку, как бы заставляет его разбить и сбросить с себя тесную скорлупу своей телесно-душевной индивидуальности, перешагнуть за пределы своего эгоистического «я». В самой пучине исторических действований из старых людей рождаются новые люди, новые ратоборцы прогресса. Из ветхого человека, с его измученным телом и бессильной душой, выходит новый человек с новым телом и новой душой,—с новой плотью. Пройдя через всю его индивидуальность, во всех ее разветвлениях, дух как бы переплавляет ее, изгоняя из нее все шлаки, и создает нового цельного человека, с зрением, открытым на все стороны, с способностью к плодотворному труду. Кончены трагические разлады между личным и духовным элементом, кончена трагическая полоса личного совершенствования и начинается новая полоса, озаренная высшим, светлым пафосом. Личная трагедия переходит в какую-то лирику, в какое-то песнопение, проникнутое радостным под'емом, и этот под'ем относится уже не только к личному будущему, но и к будущему всего человечества. Так шли на свои муки первые герои христианской идеи, уже победив в себе всякий разлад,—шли с победным пением, почти не чувствуя своих страданий, проявляя при этом такую выносливость плоти, которая должна была казаться сверхестественным чудом для всех, неприкосновенных к жизни их духа людей. В действительности это было только чудом человеческого одухотворения, чудом новой идеальной цельности. Эти люди, иногда самые средние люди, не отличавшиеся никакими особенными дарованиями, достигли полноты своего личного развития и вошли в тот пафос, который, как уже сказано, является завершительным моментом в эволюции всякого отдельного человека и целых народов. Этот радостный пафос духовного обновления, «преобразующий по своему подобию низшие существа, сообщающий им огонь и очищающий жар, есть некоторый пламень, стремительность ко всему божественному». Так определяет этот пафос один из великих мыслителей мира, Дионисий Ареопагит, сумевший претворить в себе пафос языческого мира в пафос новой христианской идеологии. Таков же пафос всякого нового исторического под'ема, пафос передовых представителей человечества, которые, пламенея стремительностью в своей идее, мужественно восходят на свои исторические Голгофы. Таков пафос Джиордано Бруно, Галилея, Савонаролы, отлучаемого от ортодоксальной си-

нагоги Спинозы. Все они мыслили мир в постигнутых ими идеальных подобиях и все так или иначе расплатились за свои убеждения, за свои верования благополучием своей личности. Можно бы даже сказать, что в этом их мученичестве, которое только по типу, но не по содержанию, похоже на мученичество первых христиан, есть высший самостоятельный элемент, хотя и подготовленный всем прошедшим историческим процессом, но выразившийся в них со всею силою прогрессивного новаторства. Всякая новая эпоха требует своего подвига, создает своих героев, свои Голгофы, и я решаюсь даже сказать, что каждая новая Голгофа в истории представляет шаг вперед по сравнению с предыдущей. Идеалы прошедшего каждый раз оказываются так или иначе превзойденными, и хотя убежденные мученики настоящего представляются нам как-будто меньшими по сравнению с предыдущими и особенно с прославленными мучениками отдаленных эпох, но в действительности они не меньше, не менее значительны, чем прежние. Тут, в несправедливостях нашего приговора, играет роль тот внутренний оптический обман, который как бы увеличивает перед нами размеры фигур, встающих в туманах отдаления и потерявших для нас реальные черты своей эпохи. Кромѣ того, значение прошедших героев уже ясно нам,—оно стало очевидным в перспективах истории, а настоящее—разве мы видим, куда оно идет через свои Голгофы? Может быть, эти Голгофы не столь торжественны, не всенародны. Муки часто скрыты от глаз, часто мы даже не знаем имен своих героев, но разве можно сомневаться в том, что в этой тишине и серости, через эти скромные, бледные Голгофы современности проходят новые токи жизни, обновляющие историю веяния духа? Тот, кто прошел через свою личную внутреннюю трагедию и достиг новой цельности в своем пафосе, раскрыл перед собою новые истины и всем существом своим полюбил эти истины, тот неизбежно оказывается в оппозиции не только к прошедшему, но и к той современности, которая еще вся держится на прошедшем. Он оказывается оторванным от массы, одиноким. Люди видят, что он не похож на них, и не могут ни уважить, ни простить этого различия. Со всех сторон ощущает он колючки жизни, и скорбит, и чувствует горечь. Но дух его не угашается в этих страданиях и в этой борьбе, а разгорается все ярче и ярче и буйствует о своем божестве. В своем одиночестве он барабанит отбой всему ветхому, всему прошедшему и вдохновенно призывает будущее. И мало-по-малу в нем растворяется горечь, которую он чувствовал в своем разладе с людьми. Он видит этих людей в свете их будущих преображений и, внутренне примиряясь с ними, входит в какое-то безоблачное ликование. В этом ликующем буйствовании о своей идее, о своем божестве, он будет жить до тех пор, пока его не захватит новая волна духовных трансформаций, в которых ему, быть может,

суждено пройти через новые разлады, которые окончатся новыми лирическими под'емами. Пафосы истории так же бесконечны и так же разнообразны, как и те идеальные подобия людей, которые ведут их к все большему и большему совершенству.

Итак, если обобщить все сказанное, человек представится нам состоящим из двух коренных и, по некоторым признакам, как бы противоположных стихий: телесно-душевного «я», с его личными стремлениями, и духа, с его безличною, метафизической природою. В анализе человеческого существа мы постоянно наталкиваемся на эту внутреннюю антиномию и диалектику, на явления, которые противоречат друг другу по своим особенностям и борятся друг с другом. Но устанавливая такую классификацию в интересах научной методологии, не следует забывать, что и эта классификация и эти термины—тело, душа и дух—имеют только условное значение, потому что человек неразделен в своем единстве, и нет такого телесно-душевного существа, которое не имело бы в себе, хоть бы в зачаточном виде, побегов духовной жизни. На разных ступенях своего развития человек представляет собою только разные степени идеального одухотворения. Человек метафизичен в целом, и телесно-душевная стадия его развития, при которой особенно резко выступает его ограниченность, знаменует только то, что он еще не раскрыл для самого себя и для мира своей настоящей природы. Центр его сознания ошибочно помещен им в эмпирическом мире и потому совпадает с его личной, эгоистической волею. Но это же сознание его, под импульсом нового развития, естественно передвигается в сферу духа, сначала неуверенно, с известными колебаниями,—это и создает внутреннюю диалектику человека,—пока, наконец, оно не укрепляется в этой сфере окончательно. Тогда для человека выясняется его настоящая природа—метафизическая и идеальная. Бессознательно-идеальное становится сознательно идеальным. Человек овладевает самим собою во всем своем об'еме. Тогда он делает решительный шаг в своей логике, мышление его приобретает постоянный критерий для суждения о реальном, совпадающий с его наиболее глубокими самоощущениями и ощущениями. Мышление становится идеалистическим, верным идеальной природе человека. Мыслить вещи, явления мира, все эмпирическое, внутри и вне нас, в идеях высшего разума, мирового духа, божества, в идеальных подобиях всего реально существующего—это и значит мыслить идеалистически. Только такое мышление цельно, верно и достоверно, только такое мышление имеет под собою неразрушимый научный фундамент. Это же мышление, освещающее идеальные инстинкты человека, вносящее свет туда, где все до сих пор было окутано мраком, казалось таинственным, загадочным, какою-то недоступною разуму мистерией, является живым двигателем его преобра-

женной воли. Личная воля становится только орудием высшей стихии, и человек, освободившийся от затраты сил на свои прежние противоречия и раздвоения, входит в новую сферу действований—тоже идеалистических, т. е. проникнутых стремлением во что бы то ни стало осуществить свое собственное идеальное подобие и содействовать осуществлению идеальных подобий жизни вообще. Так высветляется, в процессе своего духовного развития, весь человек—в своем двуедином существе, которое требует от него не только теоретического, но и практического труда, не только безвольных созерцаний и мечтаний, но и живого творчества на путях истории. Он выходит на эти пути—светлый и, по новому, сильный.

II

Теперь мы перенесем анализ из области, так сказать, анатомии человеческого существа, в различных его разрезах и его целом, в область его живого и сложного функционирования. Опять мы здесь встречается с классификацией, столь же, если еще не более, условной, как классификация различных сторон человеческой природы, но уже с давних пор установившейся.

Вся человеческая деятельность может быть разделена на теоретическую и практическую, при чем практическая деятельность выражается в художественном творчестве и социальной работе, а теоретическая проявляется в мышлении научном, философском и религиозном. Условность этой последней классификации не подлежит никакому сомнению. Мышление живого человека соприкасается одновременно со всеми принципами, со всеми областями внешней и внутренней жизни. Только человеческая ограниченность заставляет людей выделять, как предмет своего мышления, своих интересов, какую-нибудь одну сторону того или другого явления, которое само по себе, в своей природе, никогда не бывает оторванным ни от чувственного мира, в его целом, ни от основ этого чувственного мира, т. е. мира сверхчувственного. Но такова уже природа человеческого сознания, что оно не может обнять сразу не только всего мира, но и никакой частности мира со всех ее сторон, в ее бесконечно-разнообразных соотношениях с тем, что было, есть и будет. Жизнь несется перед человеком в каком-то ослепительном вихре, в тысяче скрещивающихся, разбегающихся и убегающих в бесконечность линий, и без искусственной фиксации то одних, то других ее явлений, то одних, то других ее свойств, почти невозможно сделать плодотворною свою умственную работу. Вот почему мышление человека идет сначала путем эмпирическим, начинаясь с наиболее конкретных явлений и лишь постепенно переходя к явлениям более сложным, на первый взгляд неуловимым или загадочным. Человек изучает опыт-

ным методом сначала разные виды тел, включая и человеческое тело. Потом, обратившись к внутреннему наблюдению, он анализирует свою душу и соотношения человеческих душ в жизни. Иначе говоря, переходя от одной дисциплины к другой, человек изучает телесно-душевный мир, как макрокозм и микрокозм, в раздельности и слитности его души и тела, в его статике и динамике, в его картине и в его процессе. Эту область своей работы он называет наукою. Наукою, в общепринятом смысле слова, называется изучение телесно-душевного мира посредством наблюдения и эксперимента.

Но уже с самых древних времен человеческий дух не довольствовался изучением телесно-душевного мира и его законов. С наивной смелостью он бросался разгадывать самый смысл мирового устройства, происхождение и назначение человеческого существа, первоосновы и цели исторических и космических процессов. Какая-то светлая, тревожная сила выбивалась наружу в неуверенных гаданиях человеческого разума, разливая целыми потоками сбивчивые, иногда мутные идеи высшего порядка. И еще раньше, чем окрепло и оформилось научное мышление человека по строгим законам рациональной логики, возникла философия, рациональное и иррациональное искание высших правил, сверхмировой истины, освещающей все мировые истины. Так выяснялся горизонт человеческого духа, длина его радиуса и его центр. Человек постепенно открывал источник своих высших исканий и стремлений, убеждался, что он находится в нем самом, в его духе, и устанавливал принципы изучения этого духа, то, что называется философией, с ее подразделениями—гносеологией, метафизикой и этикой. Вот что такое философия в общепринятом смысле этого слова. Это анализ человеческого духа и тех истин, которые рождаются в нем, иногда независимо от опытного знания, и которые мы называем идеями. Это мышление человеческого ума о духе и о мире сквозь метафизические идеи духа.

Мышление религиозное является настоящим цельным мышлением о человеке и мире. Оно имеет как бы два направления: линии его бегут вверх и вниз, от человека к божеству и от божества к человеку. С одной стороны, оно созерцает воплощение метафизического начала в явлениях жизни, с другой стороны—разрешение всего чувственного мира в мире сверхчувственном. При этом оно всегда исходит из непосредственного ощущения божества, из того ощущения, которое оно называет верою и которое обусловливает весь его характер. Оно всегда раскалено и, при некотором отсутствии логического самообладания, постоянно ударяется в поэзию, в поэтическое творчество, в символы, догматы—эти художественные кристаллы чувства и мысли. Оно играет умилительными, светлыми красками рождения, воплощения, и трагическими красками смерти, перевоплощения, или во-

рождения в духе, которое Ориген называет первым воскресеньем. Эти два горизонта, противоположных друг другу, как восток и запад, как восход и закат, имеются во всех культурных религиях—в браманизме, буддизме, иудействе, в античной греко-римской религии, в христианстве. Повсюду есть свой Вифлеем и своя Голгофа, своя книга Бытия и свой Апокалипсис. Но центр тяжести религии всегда лежит в Голгофе—в моменте высшего одухотворения, которое связано с готовностью отдать все свое личное существо божеству и его земному миру ради обновления этого мира, ради новых идейных воплощений в нем. С этой именно точки зрения религиозное мышление озирает всю жизнь. Оно растворяет все в божестве, и само разрешается в каких-то экстазах—не реально-воплотительных, а символически-идеальных. Это последние парения фантазии, насквозь проникшейся идеями духа, это грезы человека о новом небе и о новой земле. Можно сказать, что без апокалипсического пророчества Даниила иудейская религия не имела бы своего последнего выражения, своего последнего страстного крика, как не имело бы его христианство, если бы в нем не было безумно-божественной книги Иоанна Богослова. Тут именно, в этих грезах о новом небе и о новой земле, вся сила, вся прелесть религии, как концепции одухотворенного мышления, которое на самый Вифлеем смотрит только как на зерно, выращивающее из себя Голгофу. Отсюда и самый взгляд религии на плоть, который будто бы просто отрицает ее, но, в действительности, смотрит на нее, как на орудие духа. Вот почему не телесно-душевное рождение человека, а рождение в нем нового, духовного человека является предметом истинно-религиозного анализа, который направляется идеей высшего героизма. Телесно-душевный человек, оставаясь верным своей ограниченной природе, своему личному началу, бессознательно для себя идет под гору, от одного падения к другому, и только пробуждающийся в нем дух, совесть, удерживает его от окончательного разрушения и погибели. Религия призывает человека к полному возрождению в духе, и вот почему ее Фавор, ее Голгофа, ее евхаристия являются ее неизбежными, ее главными элементами, тою идейной бурею, которую она вносит в земной мир, всегда склонный к застою, к окостенению в своих столь несовершенных исторических формах. Для истинно-религиозного мышления вся жизнь является каким-то страстотерпческим богослужением, и тайною всех тайн жизни должна быть признана именно евхаристия, т. е. идея вольного распинания личного «я» во имя духа, опьянения божеством, метафизикой, небесной правдой, сходящей в трезвенный мир житейских отношений через кровь Голгофы. Тут и пафос, и святость религии, озаряющей своим незакатным светом темную пещеру Вифлеема. Вычеркнуть из религии этот элемент страстотерпчества, этот преображающий

взгляд на плоть со страшной духовной высоты, свести все тайны и всю прелесть жизни к неустанному деторождению и теплому семейному благополучию, как это делают, например, некоторые современные проповедники религии на страницах газет, значит опошлить религию, значит лить холодную мутную воду мещанства и буржуазности в пылающий горн духовного пафоса и духовного творчества. Это значит свести буйствующего Христа Апокалипсиса, с его огненными глазами, смертоносно-обновляющим словом и ногами из расплавленной меди, сжигающими на своем пути все обветшавшие устои жизни,—свести этого буйствующего Христа к чему-то мелко-лойальному и, по существу своему, антирелигиозному. С вершины евангельской Голгофы, озаряющей пещеру Вифлеема, открываются и социально-утопические перспективы, схваченные в галлюцинациях заточения Иоанном Богословом.

Именно учение о Голгофе вносит в религию мистический и идеалистический элемент. Иначе говоря, только созерцая мир сквозь призму божества, добытого непосредственным ощущением и постигнутого в идеях критикующего разума, мы видим все явления жизни и в отчетливой их конкретности, и в тончайших соприкосновениях с тайными двигателями, лежащими за гранью чувственного мира. При таком созерцании все эмпирическое выступает как бы на мистическом фоне. Под мистическим фоном жизни я и разумею именно сверхчувственный мир, этот несомненно реально существующий мир, непосредственно воспринимаемый нашим духом, но утверждаемый также нашей научной логикой. В нашем обычном профанном мышлении мы обыкновенно разделяем эти два мира—чувственный и сверхчувственный, эмпирический и мистический, но в действительности они неразрывно слиты между собою, и рельефно вычертить для себя контуры какого-нибудь явления, сделать его предметом для истинно глубокого анализа можно только в том случае, если мы рассматриваем его в перспективе безграничного, идеального, мистического, если мы видим в нем как бы живую подвижную плоть сверхчувственной силы. Но чем сильнее мистическое ощущение человека, тем строже должен быть над ним контроль нашего разума, потому что иначе все расплывется в нем, потеряет свой земной образ, как бы оторвется от той дивной механики природы, по законам которой все живет и развивается в своей эмпирической оболочке. Этот дивный мир, с его непреложными принципами, с его математическою закономерностью, с его расчлененным, как бой часов, чередованием космических и исторических моментов, этот дивный мир не должен замутиться нашим бесформенным мистическим чувством: все, что есть в нас осмысливающего и расчленяющего, все стороны нашего духа, нашего разума, нашего рассудка, все, все должно неустанно бдеть в нас, чтобы наша фантазия не превратила его в беспорядочный, беспринципный хаос. В незыблемых

законах природы, установленных нашим разумом, гораздо больше таинственности и больше прямого отношения к мистике жизни, к нашим религиозным ощущениям, чем в фантастических построениях разнузданного суеверия, с его жаждой внешне-чудесного и неожиданно-ослепительного. Это разнузданное мистическое чувство, столь охотно прилепляющееся к готовым традициям, оказывается в раздоре с стройною красотою видимого мира, который именно красотою форм своих, своим контрастом с безграничностью и бесформенностью сверхчувственного мира постоянно возбуждает в человеке наиболее тонкие и глубокие мистические настроения, представляющие собою ничто иное, как эмоциональную волну нашего мышления. Вот почему можно сказать, что мистицизм, истинный, прирожденный человеку мистицизм, не смеет отрываться от идеализма, т. е. от критической системы мышления, захватывающей и эмпирическую, и сверх-эмпирическую сторону нашего бытия. Оторвавшись от идеализма, от науки, от той беспощадной критики, которая сама по себе является как бы логическою Голгофою для наших инстинктивных, естественных пристрастий, мистицизм вырождается в какое-то святошество, которое, разбрызгивая многознаменательные слова, в сущности так легко сливается со всякою безмятежною жизненною пошлостью. Мистическое чувство, которое, при крепком союзе с критической философией и наукой, является прогрессивным двигателем жизни, в своем изолированном виде становится щитом для всех истинных мерзавцев жизни, для бесчисленных любителей побарствовать именем Бога. И надо сказать, что жизнь, которая так охотно увольняет себя от всякой связи с божеством, всего чаще эксплоатирует традиции этого тиховейного, антинаучного мистицизма, всего чаще играет и блистает его ценностями. Отсюда и дурная слава мистицизма перед людьми, уважающими науку свободного познания, с ее точными формулировками и ничем не стесненными выводами.

Вся эта динамика человеческого мышления, с ее подразделением на науку, философию и религию, является изучением мировой жизни с различных точек зрения. Наиболее раздробленным оно оказывается в науке, философия дает ему об'единяющие схемы, в религии оно скрепляется чувством, цельным и организующим. Это один идеалистический процесс, восходящий от эмпирических фактов к предельным идеям человеческого разума. Это одно цельное философствование, никогда не распадавшееся на свои искусственные части в процессе истории, хотя различно окрашенные эпохи постоянно выдвигали то одну, то другую сторону этого процесса, ударяясь иногда в опасную односторонность, временно отрешаясь то от эмпирической, то от идейной своей стороны. Такою односторонностью отличалась, например, средневековая схоластика с ее запутанными и беспочвенными умствова-

ниями на тему величайших идей духа. Такой же односторонний характер имел и естественно-научный материализм, желавший заниматься только эмпирикой, хотя и вдававшийся в произвольную догматику. Теперь этот материализм, с его более прогрессивными оттенками в области позитивизма, на всех пунктах смывается новою умственною волною, которая должна принести с собою более плодотворные научные методы и дать высший синтез научной и религиозно-философской разработке вопросов жизни и духа. Это истинно-патетический момент в эволюции человеческой культуры, который сливает в одном настроении все европейские народы, в их германских, романских и славянских типах. И хотя Россия в этом отношении значительно отстала от постоянных научно-философских триумфов Европы и часто является как бы нищенствующим пешеходом на том пути, по которому несутся вскачь бодрые всадники и победные колесницы европейского мира, нельзя не видеть и не предчувствовать, что именно в идеалистическом движении она сыграет важную роль. При отсутствии стародавних культурных наслоений, русский человек может во многом оказаться в наиболее выгодном положении: его восприятие отличается примитивною свежестью, и эта свежесть восприятия, при которой для наблюдающего глаза не пропадает в явлениях, так сказать, роса живой поэзии, может создать лишние импульсы для неожиданно новых и чрезвычайно содержательных обобщений. Как это ни странно сказать, но молодая русская наука и даже отдельные проявления еще более молодой русской философии,—когда подходишь к ним без предубеждения,—начинают возбуждать к себе какое-то особенное доверие. Тут нет гигантского логического размаха Гегеля и гигантского психологического размаха Ницше, но мысль человеческая, намечающая новую линию истории, проходит здесь как бы через самый центр человеческого сердца, и все загорается здесь какими-то живыми дрожащими огнями. С ровных, людных, культурных дорог Европы мы попадаем в русские леса, об'ятые ночною тьмою, еще полные сказочными видениями, озаряемые только теплым светом ярко-пылающих костров. Сколько здесь невежества, сколько здесь суеверных страхов, щемящих и волнующих ощущений, но все это хорошо: все это благодатный материал для нового и живого философствования, все эти сказочные видения могут превратиться при свете разума, в новые, свежие, драгоценные идеи. В России, которая не имеет ни своего Конта, ни своего Спенсера,—хотя имеет на своих культурных верхах многочисленных имитаторов того и другого,—наука, философия и религия находятся еще в какой-то органической, интимной связи между собою. Здесь все ярче звучит та идеалистическая нота, которая является связующей силою для широкого и разностороннего процесса человеческого мышления.

III

В искусстве, как элементарном, так и развернувшемся, два начала человеческого существа—реальное и идеальное—выступают с особенной наглядностью. Творческий процесс художника захватывает оба эти начала или, вернее сказать, сам он, этот творческий процесс, заключается в переработке элементов реальной жизни, внутренней и внешней, в нечто художественно цельное по указаниям духа, по закону идеальных подобий. Нельзя себе представить такого художественного процесса, в основу которого не были бы положены те или другие жизненные впечатления, те или другие внешние или психологические материалы. Но искусство не есть искусство, если эти впечатления и эти материалы не прошли через светлую среду отвлеченного разумения жизни, с его парениями, с его бегущими ввысь идеями, с его духовными предчувствиями и прозрениями. В одних искусствах более выступает реальная выпуклость, в других—духовное углубление, но и самый реалистический образ, если внимательно присмотреться к нему и ощутить его рождение в душе художника и его назначение, оказывается как бы плывущим в каком-то светящемся тумане. Словно вырванный из жизни, он плывет в иную жизнь—в ту жизнь, куда стремится душа самого художника. Таков закон всех искусств, отбрасывающих все случайное, все реализовавшееся до степени чрезмерного уплотнения и омертвения, все, в чем окончательно погасло его идеальное подобие, способность преображения и возрождения. В самой жизни много такого, что не может развиваться, что как бы засоряет волну исторического процесса, что само по себе бездейственно и бессодержательно. Все это должно отпасть в искусстве, которое имеет дело только с действующими силами жизни, с видимыми и невидимыми рычагами истории—независимо от того, являются ли они положительными или отрицательными силами для данного момента. Искусство должно быть признано выражением или, вернее сказать, откровением развивающегося духа жизни, и в нем еще ярче, чем в самой жизни, обозначаются великие контрасты эмпирического и мистического мира. Каковы законы жизни, таковы и законы искусства. Но искусство, как создание человека, особенно заботится о том, чтобы как можно нагляднее и ощутительнее выдвинуть и подчеркнуть эти контрасты возможного и существующего. А высшее искусство, пройдя через одухотворенный анализ жизненных несовершенств и самой конструкции двойственного человеческого существа, достигает каких-то фантастических синтезов, создает образы, в которых уже горят и золотятся, как на вершине горы, лучи восходящего идеального солнца.

Таков путь развития всех пластических и непластических искусств: от эмпирического к идеальному, от реальных, телесно-

душевных образов окружающего мира к пламенеющим подобиям действительности в их новых, свежих, изящных воплощениях. Такова живопись и скульптура, таковы же архитектура и музыка, в которых идеальный элемент творчества почти поглощает входящие в них конкретные материалы, такова литература с ее постоянными и вечно борющимися двумя течениями—реалистическим и идеалистическим, с ее вечным хотением, сознательным или бессознательным, ломать и пересоздавать самую жизнь, обновлять ее светом своих идейных стремлений. Даже в реалистической струе литературы постоянно чувствуется идеальный импульс творчества—какой-то беспощадный бунт против существующего во имя невидимого будущего. В области живописи мировая культура особенно резко подчеркнула две различные тенденции всякого искусства: его тяготение к внешнему правдоподобию, к реальной изобразительности, которая собственно и называется чисто живописным элементом этого искусства, и его тяготение к передаче идеальной сущности всякого явления, его идеального подобия, его *иконографического* подобия. Иконографическое подобие и есть идеальное подобие предмета. По самому происхождению своему слово иконография значит изображение в подобиях, в идеальных подобиях. Каждый человек, каждый предмет, каждое явление мира может быть представлено как бы в иконе. Для этого, как говорится в «Царских и соборных определениях о живописцах и о честных иконах», надо писать все видимое «по образу и по подобию, по существу», т. е. в гармонии идеального и реального облика предмета, с подчинением реальных черт идеальным. Схватывается метафизическое существо предмета—его дух, его божественная глубина, определяется та ступень, на которой он стоит в своем под'еме к небу, к возможному совершенству, и в то же время улавливается его телесно-душевная индивидуальность, так сказать, его рисунок, воплощение идеального духа в реальном образе. Это слияние индивидуальных черт предмета с его идеальным подобием, это художественное подчинение мира явлений миру идей и создает икону. Человек является в ней как бы преображенным, новым, одухотворенным существом, вышедшим из своей телесно-душевной ветхости, как бы облекшимся новою, более тонкою и светлою плотью. Можно сказать, что при постоянной текучести, изменчивости всего живого, при неустойчивости всех реальных форм мира, при полной зависимости нашего личного начала от разных случайных воздействий окружающей среды, в широком и узком смысле этого слова, только такое, иконографическое изображение передает неизменную вечную правду нашего двуединого существа. Увидеть человека, так сказать, в его иконографическом портрете и значит увидеть его настоящий облик, таким, каков он есть, таким, каким он ощущает и знает самого себя, ибо знает человека и ощущает его

только тот, кто постигает его в его идеальных возможностях. Вот почему фотография, фиксирующая только один момент текучего человеческого облика, так мало удовлетворяет нас, и чем больше и глубже мы сроднились с каким-нибудь человеком, чем больше мы любим его, чем больше мы молимся на него, тем менее дают нам его фотографические снимки, тем более нуждаемся мы именно в его иконографическом изображении. И чем тоньше, возвышеннее и многознаменательнее образ какого-нибудь лица, тем менее он может быть передан в фотографии, тем ощутительнее для нас потребность, так сказать, в его иконе. Вот почему такая фигура, как фигура Христа, при своей страшной высоте и духовной значительности, должна была бы обратиться в тему для вдохновенной иконографии даже в том случае, если бы художники могли иметь дело с подлинными чертами этой исторической личности, могли иметь перед глазами ее реальный облик. Этот облик, схваченный в реалистической живописи, не передавал бы настоящего Христа, ибо чисто реалистическое письмо не достаточно углубляется в метафизическую сущность явления.

На эту тему мы имеем превосходную легенду в материалах из путешествия по христианскому востоку Порфирия Успенского, этого истинного колосса учености и критической прозорливости в области древних культур. Вероника, говорится в легенде, просит некоего мастера, Луку, написать ей лик Христа. Лука дает ей это обещание, но предупреждает, что сможет изобразить его таким, каким увидит его в день написания портрета. Успенский подчеркивает при этом изменчивость внешнего облика Христа, и надо сказать, что эта изменчивость, эта текучесть, эта зыбкость телесно-душевной индивидуальности, подмеченная относительно Христа, относится к каждому человеку, к каждому явлению мира, к мельчайшей пылинке космического и исторического водоворота. Легенда о Веронике и портрете Христа—древняя, седая легенда, но в ней сквозит свободная правда всех веков, которую нельзя заковать ни в какую догму. Итак, Лука написал портрет Христа. «Лик готов, Лука радуется и думает: мне удалось». Но вот художник и заказчица идут на площадь, чтобы отыскать Христа и сличить его с портретом. Какое разочарование! Ничего общего между написанным портретом и живым, настоящим Христом—точно художник, написавший портрет, никогда и не видал оригинала. «Оба удивляются. Вероника плачет. Лука утешает ее обещанием написать другой лик». Художник еще внимательнее всматривается в черты Христа, с еще большим рвением старается передать их своею кистью. Но работа удается еще менее. «Он пытается в третий раз, но опять напрасно». Очевидно, в его художественной работе, при всем его желании быть верным реальной правде, не вдаваться ни в какие измышления и фантазии, чего-то не хватает—не хватает чего-то значительного, без чего

весь его художественный труд не может дать надлежащего результата. Легенда, окруженная догматическим дымом, не раскрывает психологической стороны этого явления, но дает тонкий поэтический намек на смысл его. Видя тщетные усилия добросовестного художника, Христос говорит ему и заказчице: «Лука! Ты и добрая жена Вероника оба вы мне по сердцу. Но если я не помогу, то исскуство твое тщетно. Лицо мое видит и знает только тот, кто послал меня». Вот изумительное откровение в области искусства, откровение старой легенды, для понимания которой нужна вся философская мудрость древних и новых времен! Чтобы уловить те черты лица, которые неразрывно связаны с духовным обликом человека, чтобы зафиксировать нечто, об'единяющее эти изменчивые черты, эти убегающие, расплывающиеся внешние подробности, нужно проникнуть в метафизическую сущность человека, посмотреть на него изнутри и даже как бы с того берега, увидеть его в его идеальном подобии. Вот какой смысл имеют слова легенды: «Лицо мое видит и знает только тот, кто послал меня». Подойти к серьезной художественной работе можно только через те настроения, через те состояния духа, которые на время как бы приобщают художника к мировой сущности, с ее творческим процессом, к тому началу, которое, по каким-то недоступным нам законам, постоянно выявляет из себя живой, вечно движущийся мир. Нужно стать на минуту как бы богом, посылающим человека в жизнь с определенным, высшим назначением. Какой высоты достигает в эту минуту человеческий талант! Он вливает струю своего творчества, своих гениальных интуиций в мистическую струю безграничного божественного творчества, и струя его личного вдохновения не только не затеривается в океане этого мирового процесса, но идет в нем, как прозрачный свежий гольфстрем, не смешиваясь с водами океана. Эти воды то кажутся неподвижными, то разыгрываются дикими бурными валами. Но покой и бури личного человеческого творчества следуют своим законам. Создания художника тоже являются как бы посланными в мир—посланными от его духа, и имеют те черты, тот телесно-душевный облик, который воплощает этот дух, символизирует его. Художник легенды имел перед собою внешний образ Христа, но не охватывал его духа, не мог быть пославшим его богом и потому не мог передать его с той высшей художественной правдивостью, в которой отчетливое восприятие мира и творческий экстаз, сливаясь вместе, дают живое и в то же время идеальное создание.

Таков философский смысл первой половины легенды. Но и ее более известная вторая половина заключает в себе новые глубокомысленные намеки. «Иди домой,—говорит Христос Веронике,—взяв убрус свой, и приготовь мне кое-что снедное. Я сегодня буду у тебя». Через некоторое время Христос приходит к ней, спра-

шивает воды и умывается. «Затем берет полотно, которое подала ему Вероника, чтобы утереться. Он прижимает его к своему лицу и на нем отпечатлевается лик его». Оставим в стороне трогательно-чудесные элементы этой легенды, но обратим внимание на одну весьма содержательную ее деталь. Перед тем, как отподобить свое лицо на полотне, он умывает его. Он омывает его от всякого праха. Так и художник, чтобы сделать икону человека, т. е. отподобить его духовную сущность в реальных чертах, должен очистить его облик от всего случайного, от налета будничной пыли, от праха прозаических сторон жизни. Он проясняет и преображает для себя его лицо, и только при такой работе, работе духа, работе сознательного или бессознательного критического анализа, искусство его приобретает великий, почти религозный смысл и становится тем, чем оно должно быть: перевоплощением мира в его иконографических подобиях, вдохновенною иконографией, в которой ничто не пренебрежено, в которой не позабыта ни одна реальная черта, но все представлено как бы на новой земле и под новым небом.

Если под этим углом зрения посмотреть на всю историю европейской живописи, то мы увидим, что она разбивается на две могучих и совершенно различных струи. С одной стороны, великое и совершенное в своих реальных формах искусство итальянского Ренессанса,—искусство, типичное в известной эпохе для целой Европы,—с другой стороны, так называемая восточная византийская иконография, с изумительными мозаиками Равенны, Константинополя, Рима, Сицилии, Синая, с особым отделом ее на Афоне, с поблекшею, но все еще вдохновенною живописью гениального Панселина, с дивными миниатюрами Россанского Евангелия, греческих Четьи-Миней Василия II, Симеона Метафраста и проч., наконец, с поразительным вариантом греко-византийского творчества в области русской иконописи. Обе эти струи в своем историческом развитии дошли до последних вершин своего художественного выражения, и сопоставление их окончательно выясняет нам, чем может и чем должно быть настоящее идеалистическое искусство.

В самом деле, какое великое разнообразие, какую красоту форм, какую полноту красок представляет собою итальянское искусство эпохи возрождения! Стоишь перед этими полотнами старинных музеев и церквей, и чувствуешь себя во власти какого-то обольстительного демона, который раскинул перед глазами целый мир образов, целую симфонию тонов. На долгое время ощущаешь себя захваченным мощью этого искусства, зачарованным его прелестью. Но, мало-по-малу, вникая, так сказать, в идеологию этого искусства, начинаешь понимать, что в этой идеологии есть какая-то условность, почти фальшь, почти аффектация, ибо религиозные натуры самых ранних эпох Ренессанса стремятся к

своем творчестве к античным формам и приемам, а насквозь языческие натуры позднейшего времени пишут и лепят чуждых их темпераменту и художественному мировоззрению Христов, богоматерей и святых. При этом самая форма этого искусства, со своим изумительным совершенством, дает какое-то самостоятельное впечатление, которое как бы уводит нас прочь от содержания, от предмета картины. Вспомним хотя бы Иоанна Крестителя в чисто кудесническом искусстве Леонардо-да-Винчи. Художник говорит вам, что перед вами Иоанн Креститель, и дает ему в руки крест, а между тем мы видим, что этот обольстительный красавец с сладострастною улыбкою на устах, с пышными женственными плечами и поднятым кверху острым белым пальцем на темном фоне картины, представляет собою целый мир идей и настроений, может быть, в своем роде великолепных, исторически значительных, но совершенно чуждых таинственной идеологии евангельских легенд, из которой художник зачем-то схватил свою тему. И чем могущественнее тут колдовство художника, чем больше гипноза в его линиях и красках, тем глубже тот разлад, который охватывает нас при созерцании и изучении этой картины, как и тысячи подобных ей картин, вышедших из под кисти наиболее знаменитых мастеров ренессанса. Вспомним Тициана, вспомним Христа из «Страшного Суда» Микель-Анджело, вспомним сладостное письмо Рафаэля. Посмотрите на его замечательное «Преображение»: что за странный Христос! Несмотря на совершенство форм, в этом Христе есть что-то слащавое, что-то истерическое, и, при изображении телесного полета, какое отсутствие духовного преображения и духовного полета! Посмотрите даже на его «Сикстинскую Мадонну»—это чудо гармонического изобразительного искусства. Перед нами женщина, типичная женщина, с какой-то музыкой в своей телесно-душевной организации, легкая, бесшумно ступающая по облакам, сосредоточенная в своих материнских настроениях. И однако это не богоматерь, т. е. не женщина в своем последнем просветлении, в той красоте, которая входит в какие-то высшие символизации жизни, в художественно-ощутительные касания к последним правдам духа. Я хочу сказать, что Рафаэлевская мадонна не есть икона. А между тем, религиозная живопись, не восходящая на высоту иконографии, не может дать той полноты впечатлений, того уносящего ввысь очарования, которого ждешь от такого рода искусства. Это религозное творчество только по теме, но не по исполнению, и, как всякое искусство, в котором исполнение не стоит на высоте своей темы, не захватывает ее в самой глубине, оно не может быть совершенным. «Сикстинская Мадонна»—это прекрасное видение из чувственного мира, но не из мира духовного. Это прелестная душа в прелестном теле, женщина, нежно и осторожно несущая своего ребенка, это одна из матерей, всецело

поглощенных, может быть, ослепленных своим материнством, любовью к своим детям, но это не материнство в широком религиозно-философском освещении. Она не видит себя частицею безмерного мира, ум ее не открыт для высшей мудрости, она даже немножко ограничена. Она царственна—по земному царственна, как человек, который в своем наивном самообмане считает себя центром мира и свое личное дело единственно интересным делом в мире. Это не материнство в высшем смысле этого слова, не то мудрое материнство, через которое проходит в мир само божество, метафизический принцип жизни. Перед нами, так сказать, физическая мать своего ребенка, которая, при всей уверенности, что ее ребенок—величайшее существо мира, сама ничего не может дать ему, потому что она почти ничего не имеет от тех идей, которые превращают жизнь отдельных людей, как и весь процесс истории, в таинственное богоявление.

А между тем, великая иконография византийского типа дает нам целую серию художественных богоматерей, в которых идея женственного начала, материнства, углублена до своих последних тайн, поднята до своих высших духовных просветлений. Какая-нибудь «Одигитрия» ранних времен христианской иконографии, при всех своих живописных несовершенствах, дает, если можно так выразиться, какой-то двигательный восторг. Она идет куда-то с высшим духовным самообладанием, сосредоточенная своими мыслями не на самом ребенке, а как бы на его мировом назначении. Это новая спартанка христианского мира, с преображенной душою и преображенным телом, это мать активная, а не пассивная, и через нее, через такую мать, мощную и патетическую, как бы льется действенный процесс истории. Она идет, и мы идем за нею, за тем духом, который ведет ее на подвиг, на жертву. Другой тип иконографической богоматери—это, так называемая, «Ширшая Небес». Это женщина с ребенком на коленях, тоже царственная, но по другому царственная, чем у Рафаэля. В ее спокойной позе чувствуется настоящая духовная мощь, настоящая мудрость. Ее дух не замкнут в ее личном материнстве—он обнимает собою весь мир, и небо, и землю. Она шире самого неба, потому что она не только вмещает в себе настоящее, но и благодатные семена будущего, будущих исторических произрастений. И опять-таки: какая страшная сила метафизического размаха в творческом замысле, несмотря на скудость изобразительных средств! Наконец, еще один тип византийской богоматери, прославляемой обыкновенно в алтарных абсидах—«Оранта». Это женщина, стоящая с поднятыми к небу руками, воплощающая собою весь земной мир, то, что в традиционной иконографии называется земною церковью. Она представлена здесь без ребенка, в молитвенном экстазе, в своем предстательстве перед божеством за все человечество. И всетаки это женщина, женщина

каждой своей чертой, мать бесчисленных детей—не только в своей собственной жизни, но и в будущих временах, женщина преображенная, одухотворенная, та новая женщина, которую страстно ждет современный, новый человек, утомленный зрелищем ограниченного эгоистического материнства. Перед такою, иконографическою богоматерью, перед «Орантою», бледнеют все дивные живописные богоматери и раннего, и позднего Ренессанса. Это бесконечно глубокий символ, это истинно светлый замысел, хотя византийское искусство редко поднималось до живописно-художественных воплощений своих великих идей. Здесь—высшая идея богоматери, не развернутая, как следует, в чертах чувственного мира,—там, у мастеров Ренессанса, у Рафаэля—гений художественного исполнения без этих религозно-философских полетов, без этой идейной глубины и ширины. Кажется, сам Рафаэль, этот типично-душевный человек эпохи Ренессанса, бессознательно чувствовал, что его мадонна не выражает какой-то важной стороны религиозной идеи и невольно подчеркнул контраст между нею и ее ребенком. Этот ребенок, особенно в своем серьезном и скорбном взгляде, действительно, заключает в себе элемент высшего творчества, хотя тоже в тонах телесно-душевной человечности. Это прелестный, умный ребенок, но и в его существе не хватает духовно-организующего элемента, чего-то крепкого, неразложимого. какого-то луча из иного, истинно-религиозного мира вдохновения. Сравните этого ребенка с маленьким Христом, так называемым, «Недреманным Оком» Панселина—на западной стене Протатского Собора на Афоне. Перед этим ребенком стоишь очарованный высшим духовным очарованием. Панселин, художник XVI века, уже внес в византийские схемы какие-то смягчающие ноты, гамму телесно-душевных тонов—как раз то, чего недостает гениальному в своих замыслах, но сухому и мертвенному в исполнении византийскому искусству, и его живопись или, вернее, школа его живописи на Афоне представляет прогрессивный шаг в иконографии. Она бесподобно глубока в своей духовности, цельна в своих настроениях и, часто разрывая связь с традиционными подлинниками, нащупывает верные пути к тому истинно-идеалистическому искусству, в котором сквозь живую плоть человека просвечивает его высокое идеальное подобие—в метафизическом смысле этого слова. Какую прелесть форм и идей представляет собою этот дремлющий с открытыми глазами ребенок! Он подпер свою головку с большим лбом и волнистыми волосами, и зрителю кажется, что он не перестает думать, тревожиться о людях, мысленно творить их будущее и во сне. Во всей его фигуре, прикрытой античными складками, чувствуется мощь, еще не развернувшаяся сила. Он «почиет, аки лев»,—и в самом деле кажется, что это молодой львенок, но львенок духа, а не плоти. Из такого львенка мог вырости тот

Христос-Пантократор, тот духовный царь мира, какого мы постоянно находим в византийской иконографии.

Я не хочу сказать, что эта византийская иконография является последним, законченным выражением идеалистической живописи. Я хочу только сказать, что метафизический принцип этого искусства—изображение мира в его идеальных подобиях, созерцание мира в свете его божественной сущности, представляет собою новый путь художественного творчества, тот именно путь, на котором творчество может раскрыться всего шире и всего глубже. На этом пути возникали великолепные концепции разных сторон христианской идеологии, и концепции эти до сих пор живут в своих несовершенных, бескровных и бездушных формах, как в каких-то запечатанных ларцах. Какое великое философское обобщение представляет собою, например, византийский «Иоанн Креститель» по сравнению даже с самыми глубокомысленными «Крестителями» итальянского Ренессанса! Это грубый, суровый по форме человек, вдохновенно стремящийся к обновлению, к новому миру. Это какой-то нигилист по отношению к старому миру, конвульсивно отталкивающий от себя все его красоты и смиренно благоговеющий перед провозвестником нового слова. Какая глубина и какая правда в постижении великих исторических переворотов, которые всегда проходят в мир через людей нищих и способных ко всяческому самоограничению, чуждых праздничным нарядам и лживой суете! Какая великая разрушительно-обновительная концепция заключена в византийском изображении «Тайной Вечери», в так называемом, литургическом переводе ее. При полном отсутствии исторической правды, какой идейный огонь в изображении этого первого причастия евхаристическим хлебом и вином: оно является здесь символом жизни, ее истории, ее богоявлений, ее трагедий, в которых кровь чистых и высоких служит искупительною жертвою наших личных и исторических падений. С реалистической точки зрения, здесь все наивно, почти нелепо, но что значат по сравнению с таким замыслом, с этою силою священнодейственного настроения, светские концепции «Тайной Вечери»—хотя бы лучшей из них: «Тайной Вечери» Леонардо-да-Винчи. Христос Леонардо-да-Винчи—пассивен, бессилен в своей душевности, Христос в византийских «Вечерях» воплощает собою деятельный религиозный пафос обновляющегося человечества. Сильный духом, возобладавший над своим телесно-душевным естеством, он ведет людей, через свою Голгофу, в новый мир, к новым экстазам и новым правдам. Затем, какую великую идею представляет собою византийская икона «Сошествие в ад», соответствующая в светской живописи «Воскресению» Христа. Живопись хотела подойти к этой фантастической теме реалистическим путем, и можно сказать с уверенностью, что в мире нет удовлетворительной картины на эту тему.

Византийская икона воплощает это фантастическое предание в фантастических образах, имеющих глубокий философский смысл. Эта икона встречается во множестве афонских церквей, среди мозаик церкви св. Луки на поэтическом склоне Геликона, в полуразрушенной церкви Дафни в окрестностях Афин и во многих других древних церквах. Христос в момент своего воскресения спустился в ад и попирает ногами дьявола и разрушенные врата ада. Он протягивает руку Адаму и Еве, за которыми иногда виднеются Давид и Соломон. Такова концепция этой иконы: идея воскресения Христа представлена здесь с метафизической стороны, как победа духа над злым началом мира и как возрождение, в лице Адама и Евы, всего падшего человечества. Насколько такая религиозно-философская икона выше и глубокомысленнее всех этих шаблонных изображений воскресения, с вылетающим из гробницы Христом! Вообще нужно сказать, что там, где начинается творческая работа, особенно сложная в идейном отношении и особенно фантастическая с образной стороны, там живопись, не поднявшаяся до иконографии, оказывается бессильною. Следуя своим узко-реалистическим законам, она не может дать тех поэтических символизаций, передать того пророческого бреда с его идейными предчувствиями, без которых нет религии. Византийская иконография полна этого пророческого бреда, этих обновляющих идей. Вот почему мы находим в ней разработку целого ряда тем, которые постоянно обходит реалистическая живопись. Таковы, например, иконографические изображения «Сошествия Св. Духа», «Страшного Суда» и огромный отдел так называемой апокалипсической иконографии, насквозь символичной, насквозь фантастичной. Может быть, только у живописцев раннего Ренессанса, например, у фра Беато Анджелико или у представителей Сиенской школы, как Дуччио, Сано ди Пиетро, Матео да Сиена, мы находим иконографические тенденции, а потому и художественно поэтическую разработку подобных тем. Фра Беато Анджелико, несмотря на слабый рисунок, иногда прямо бесподобен. Его Христос в «Страшном Суде» Орвиетского собора, с некоторыми византийскими чертами, с поднятой прогвожденной рукой и строгим скорбным лицом, может соперничать, по своей идейной содержательности, с некоторыми из лучших византийских изображений. Он отличается от византийского Христа тем, что, при своей духовности, при своей сосредоточенной строгости, он и мягок, душевен. «Страшный Суд» того же фра Беато Анджелико в Флорентинской Академии может быть назван дивною иконою воскресения из мертвых. Обличительная сторона этой иконы, для которой требовалась огромная сила духовного гнева, слаба. Но зато как чудесно изображение воскресающих праведников! Выходя из отверзающихся могил, они обнимаются с ангелами и, направляясь к сияющим, лучезарным райским воротам по

зеленой цветущей траве, свиваются в радостные хороводы. А наверху Христос окружен целой гирляндой ликующих ангелов с прелестными детскими лицами, которые так характерны для этого серафического иконографа итальянского искусства. Можно смело сказать, что «Страшный Суд» Микель-Анджело, при бесконечном превосходстве в органической мощи и чисто умственном экстазе, дает гораздо меньше иконографическое, идейное впечатление, чем эта трогательная небесная идиллия фра Беато Анджелико: у Микель-Анджело слишком много художественных напластований, чуждых христианской идеологии, и нет цельности настроения, без которой именно такого рода картина превращается в какой-то мучительный хаос. Но настоящая икона «Страшного Суда»,— настоящая по широкой разработке этой темы, по значительности своих символических намеков,—имеется только в византийском искусстве, и в этом отношении ничто не может сравниться с бесподобною мозаикою на острове Торчелло, близ Венеции. Это глубокомысленный философский трактат, как бы еще не распечатанный и как следует не прочитанный культурным человечеством, но хранящий в себе сокровища великих и свежих идей. То же надо сказать и обо всей апокалипсической живописи, которая дошла до нас только в немногих мозаиках и редкостных миниатюрах византийского типа, хотя и не чисто византийского происхождения. Она вся полна великих художественных тем, самых тонких предощущений новых форм жизни, новых форм исторического творчества. Эти материалы, чрезвычайно значительные для будущего искусства, остаются пока вне главного потока европейского художественного творчества.

Таково византийское искусство в своем принципе—в своем стремлении изображать мир в его метафизических подобиях. Но, как я уже сказал, искусство это далеко не совершенно с разных других сторон, тоже имеющих принципиальное значение, не позволивших ему сделаться благодатною силою жизни. В него перешло то мертвящее начало, которое было в породившей его Византии, представлявшей из себя как бы сплав христианской идеологии и греко-римского обожания всякой земной силы и мощи. Это юриспруденция императорского Рима, перенесенная в область религиозно-метафизических идей. Это система неподвижных и непреклонных канонов, которые, по слову Зонары, имеют такую же державную власть, как и законы гражданского строя. Византийское государство, с его пышными церемониалами и внушительными для толпы аллегорическими парадами, хотело властвовать над людьми, держаться по отношению к ним на страшной высоте, пользуясь при этом орудиями и античного и христианского мира. Но при всей силе своего напряжения Византия стояла далеко от жизни, от ее реальных требований и идеальных течений, и самое христианство, боголюбивое, вольнолюбивое и, в

своем первоисточнике, высоко возносящееся над разными тривиальностями истории, над склонностью человека пресмыкаться перед разными земными идолами, она превратила в какое-то суровое полицейское законодательство, особенно авторитетное и потому особенно опасное по отношению к интересам духа. Византия была прямым продолжением самодержавного Рима, и христианская идея растворилась в ней до полной неузнаваемости, постоянно поглощалась идеями земной державности, идеями обожествления земной власти. Эта державность, эта властительность прошла насквозь и через все византийское искусство, заковав в неподвижную броню плывущие, легкие образы евангельских притч и легенд. Образ Христа, спасающего мир веянием своей правды и своей жертвы, уступил здесь место Христу-Пантократору, сурово и непримиримо глядящему на смиренную толпу молящихся с церковных куполов. Он всегда царь, не только небесный, но и земной царь, повелительный даже в своем благославляющем перстосложении, превративший в символ власти даже свой крест—как, например, в иконе «Воскресения», где он шестиконечным крестом, как царским ключем, отверзает двери ада. Все в этом искусстве проникнуто державностью, авторитетностью, все смотрит на мир гипнотизирующим взглядом медузы, словно стремясь остановить бунтующие процессы жизни. Это замкнутый в себе, изолированный мир героев в иерейских облачениях, каких-то аристократов-жрецов, которые сносятся с миром только через символику богослужения, через великолепную пластику кафолических таинств, околдовывающих наивную и восторженную душу человека. Словно новые авгуры, они воспитаны в системе условных мистических знаков и, понимая друг друга, не хотят быть понятыми толпой. Эта величественная византийская иконография, в которую, вопреки державным тенденциям жизненного строя, перелилась струя широких философских замыслов, можно сказать, полна мертвящих условностей. Развернутые ею идеальные подобия человечества заражены духом державности, застыли в каком-то напряжении, которое мешало и мешает им войти оплодотворяющей силою в живую работу европейского творчества. Эта иконография не хотела сливаться с жизнью, пренебрегала ею и потому не приобрела телесно-душевных элементов, которые образуют живую ткань истории и живую плоть всякого искусства. Это—духовная, но бездушная иконография. При всех своих высоких идейных качествах, она оставляет человека неудовлетворенным, не взывает к жизненному действованию, а создает какую-то пассивность. Она говорит: «не угашайте духа!»,—но, игнорируя тело и душу, не считаясь с современностью, превращает самую жизнь духа в какую-то абстракцию, вынимает его из явлений бурно мятущейся истории и, таким образом, угнетает живого человека, его душу, а через нее и его дух. Иконография, которая в своем

идеалистическом принципе могла бы сделаться обновляющим началом не только художественного творчества, но и самой жизни, осталась до сих пор какою-то оцепеневшею хранительницею своих идейных тайн, и только будущая новая эволюция искусства, разрушив ее немую твердыню, извлечет на свободу эти ее живительные тайны,—ее высокие и глубокие правды.

Если подвести итог всему сказанному относительно живописи, то закон ее развития представится в следующем виде. Она начинается, как и всякое искусство, с разных эмпиризмов, в которых, впрочем, уже заложены элементы ее будущего идеалистического развития. Она идет по пути все большего и большего уразумения сущности вещей, сущности мира. Из эмпирической она делается идеалистической, как бы проникается иконографическими подобиями изображаемых вещей. Но, как мы уже видели, именно на этом пути ей угрожает опасность удариться в схемы, в шаблоны. Чтобы иконография не выродилась в систему мертвых аллегорий, не потеряла своего художественного смысла, не дошла до полного разрыва с жизнью, с миром живых форм, она должна следовать возрождающему принципу всякого живого искусства—иначе говоря, она должна насыщаться конкретными впечатлениями и самые свои высокие подобия воплощать в телесно-душевных образах, выхваченных из современного потока. Этим только путем она и достигнет своей настоящей цели: представить в духовном преображении весь мир, выразить священный смысл мировых явлений, показать во всем окружающем те черты и силы, из которых вырабатываются обновительные элементы истории. Иконография византийская помещала всю святость в небольшой группе канонизированных идей и лиц, отрванных от профанного мира, от «светских» интересов жизни. Иконография, о которой я говорю, обожествляет весь мир, не делая различия между духовным и профанным, между иконою и картиною, потому что она просветляет все свои восприятия—реальные, живые, видоизменяющиеся, и хочет быть синтезом реалистической живописи и иконографии в узком смысле слова. Избегая рутины, она постоянно всматривается в процессы и формы жизни, не навязывая им ничего предвзятого, старается уловить все, еще не подмеченное, все новое, всю эту непрерывную трансформацию тела и души, через которую проходит всякое духовное движение. Но она отбрасывает при этом то, что есть прах, то, что случайно и не имеет в себе никакой действенной силы. Это идеалистическое искусство всегда конкретно, всегда близко к действительности. Его подобия не схематичны, а индивидуальны. Отправляясь от своих непосредственных восприятий, оно в каждом предмете старается выявить то, что есть идеального в нем самом и что определяет его самостоятельное место на лестнице явлений, поднимающихся к небу,—к конечным целям истории. Это свободное, всегда прогрессивное искус-

ство, потому что, сливаясь с жизнью, оно никогда не подчиняется ее временной державности, а ведет ее за собой, указывает ей путь вперед. Это искусство не хочет быть аллегорией, не хочет быть и самодовлеющею реалистическою живописью, оно хочет быть символизацией высших религиозно-философских идей в наглядных, простых, ощутимых формах развивающейся действительности.

Таковы и стремления современной живописи, с ее смелым новаторством, импрессионизмом, декадентством в их различных оттенках. Эта современная живопись рвется к обновлению, старается по новому комбинировать реальные и идеальные стороны творческого процесса, но, не находя в окружающей среде подходящих моделей для своей работы, невольно ударяется в капризный суб'ективизм. Болезненность современной эпохи, все эти психологические конвульсии человека нашего времени, в котором еще не возобладала духовная сила и который живет под вечным криком бунтующего духа, не имея еще, в своем естестве, чем ответить ему, все эти нервные надрывы, все эти чувственные кошмары полуподавленной плоти—все это придало современному художественному новаторству характер какого-то отчаянного дерзновения, отпугивающего толпу. Но все это—свято, все это идет и ведет к правде, потому что сквозь цветные туманы современного суб'ективизма видятся уже какие-то новые синтезы, обновленные формы творчества. Копаясь в своих кошмарах, художник рано или поздно уловит в себе свет своего духа, голос своего божества и, обновившись в собственном индивидуальном существе, внесет новую идейную струю в свое искусство, а через него и в окружающую жизнь. Это конвульсии нарождающегося художественного идеализма.

IV

Человеческое слово является самым органическим созданием человека между всеми его другими созданиями и потому оно неизбежно должно отражать в себе коренные черты его существа. Человеческая речь и индивидуальна, и сверх'индивидуальна, духовна, т. е. с необычайною наглядностью передает телесно-душевные движения и стремления человека к высшим обобщениям и идеям. Можно даже сказать, что, при всей своей красочности, меняющейся соответственно эпохам, народам и отдельным личностям, она всегда стремится вширь и вверх. По самому своему назначению, она является как бы средством наибольшего раскрытия человека, наибольшего приобщениня его к вселенским интересам, выведения его из узких границ его индивидуального, замкнутого в себе существования. Вот почему и литература, которая представляет собою организацию самой речи по высшим законам духа, имеет в себе оба начала всякой речи—т. е. телесно-душев-

ное и духовное, но при этом всегда подчиняет первое второму и потому дает всегда какой-то под'ем к высшим правдам, намечает какую-то светлую линию, убегающую вверх, в даль грядущих веков.

Художественная литература,—один из видов литературы,—может быть названа изображением двух коренных начал человека, в их борьбе, в их контрасте, в их взаимодействии. И чем она значительнее, глубже, тоньше, тем больше она вырисовывает мечтательные перспективы высшего человеческого синтеза,—примирения телесно-душевного человека с духовным или, вернее, обновления человеческой личности в ее духовно-божеской стихии. В этом отношении литература представляет параллель живописному искусству: в ней, так же как и в живописи, комбинируются реально-изобразительные и идеальные элементы, непосредственные чувственные восприятия и метафизические подобия жизни, и только этою комбинациею, наиболее прочувствованною, внутренно пережитою самим художником, создается истинно вдохновенное, так сказать, богодухновенное произведение искусства. В ней, так же как и в живописи, постоянно борются между собою реалистические и идеалистические течения—склонность писать жизнь, как она есть, что называется, «без романтических прикрас», и стремление стушевать ее грубые стороны под покровом сердечной или философской мечты. Но ультра-реалистические тенденции литературы оказываются обыкновенно и грубыми, и несостоятельными, потому что человеку не дано схватить жизнь, как она есть, простым глазом, одним только внешним восприятием, внешним наблюдением ее эмпиризмов. Предоставленное самому себе, чувственное восприятие неизбежно вдается в капризный суб'ективизм, в разные оптические обманы, извращающие настоящую действительность. Чтобы уловить эту действительность в ее подлинной правде, именно так, как она есть в системе мировых явлений, нужен пронизывающий свет глубокого внутреннего разумения, без которого нет и не может быть никакого искусства. С другой стороны, при художественном изображении жизни вовсе не требуется сантиментального затушевывания ее шероховатостей, ее оскорбляющих грубостей. Настоящий художественный идеализм свободен от всякой институтской наивности и брезгливой щепетильности и опасливости романтически приподнятых натур. Он смело идет навстречу всякой реальности, чтобы прозреть ее сущность и правдиво изобразить ее в связи или в сопоставлении с этою идеальной ее сущностью. Он отбрасывает только то, что не имеет уже никакой цены, никакой действенной силы в процессе жизни. Художественный идеализм стремится все одухотворить, все представить в его истинном значении, раскрыть смысл жизни, который никогда не может быть мелким или плоским. Вот почему можно сказать, что если идеали-

стическая живопись тяготеет к иконографии—в обновленном значении этого понятия и этого слова, то художественная литература может и должна стать некоторым новым божественным словом, в котором даны все правды, земные и небесные, все противоречия человеческой истории, все трагические разлады ее с их лирическими разрешениями. Она вся устремлена к этим разрешениям, к этим последним аккордам человеческого развития, которые звучат в ней, как призывный колокол. В этом ее нравственный пафос, в этом ее художественная высота.

Это стремление литературы стать божественным словом—углубиться до тех основ жизни, которые можно назвать религиозными, обновиться в своих художественных приемах и создать нового человека, с новым телом и новою душою, особенно ярко бросается в глаза при изучении современной литературы. Все, что есть в ней живого, захвачено—сознательно или бессознательно—этой идеей. Дух нового времени, с его задачами, требует своих работников, своих носителей. И современные художники являются пионерами нового исторического движения. Захваченные духовным брожением, они под ветхими пластами отживающего телесно-душевного человека мучительно отыскивают те элементы и силы, тоже телесно-душевные, которые отвечали бы запросам духа. Можно сказать, вся задача нового искусства заключается в том, чтобы изобразить такого человека, в котором обе эти силы—духовная и телесно-душевная—были бы приведены в возможную гармонию, были бы соединены в художественной цельности, примиряющей контрасты обоих начал, разрешающей их неизбежные временные диссонансы. Отсюда эти метания декадентства в поисках за новыми ощущениями, новыми телесно-душевными красками, за всем тем, что может дать представление о новой человеческой личности, показать эту личность в ее живом конкретном воплощении. В самом деле, пока не родились новые ощущения, пока не началась в человеке свободная игра этих ощущений, пока не развернулась в нем новая чувственность, до тех пор мы не можем представить себе, чем будет этот новый человек, в каких формах выразится примирение его личного начала с его безличным, сверхличным духом. Вот почему нельзя не признать за декадентством, с его революционным отпадением от норм старой плоти, от старых богов и старых святынь, великого прообразовательного значения. Оно ищет нового человека под веянием нового духа. Человек, старый человек, надоел самому себе и захотел получить самого себя в новом самоощущении. Отсюда это сознательное разнуздание своего личного начала, эта потребность сбросить, отшвырнуть от себя ржавые цепи всякой лойяльности, всякого морализма. Пусть личное начало, в своем разбеге, расшевелит самые тайные свои инстинкты, вскроет свою внутреннюю бездну, которая есть в человеке, дана ему свыше и которая еще

не всеми своими силами участвовала в жизни, в историческом действовании. Человек почувствовал в себе движения своего духа, взывающего к чему-то необ'ятному, и подумал, ошибочно подумал, что эта необ'ятность дана ему в его личном, телесно-душевном начале. Отсюда вся эта современная демониакальность, эта истерика в призывах Антихриста, этот разлив ядовитых элементов эротического извращения—все эти угары, припадки удушья. Под низким потолком индивидуализма, т. е. идеи самодовлеющего человеческого я, самое стремление к неограниченности должно было принять характер чего-то болезненного, чего-то искусственного. Личность никогда не может выйти из пределов ограниченного, как бы она ни напрягалась, как бы она ни исступлялась. Но, ошибаясь в своих теоретических посылках, в своем стремлении во что бы то ни стало оторваться от принципа идеализма и найти самостоятельную мистическую бездну в личном начале, декадентство все же стояло на верном историческом пути, потому-что, повторяю, новая волна истории начнется только тогда, когда обновится душевно-телесный человек, когда он обновится в своих ощущениях, в своих представлениях, во всей своей чувственной сфере. Этого нового человека и искало декадентство. Оно впадало в ошибки и в этом отношении, оно не только раскапывало новые ощущения, но и выдумывало себе разные не существующие настроения и ощущения, иногда отбивалось от всякой непосредственности живой души, впадало в рассудочность и делало в ней какие-то мучительные зигзаги. Но тем не менее, постоянно подходя своими поэтическими интуициями к краю внутренней бездны, оно невольно сталкивалось с тою сверхличною правдою, которую оно хотело попирать. Эта правда, правда духа, правда светлая и обновляющая, всегда бдит именно на краях головокружительных бездн, чтобы спасти человека от химер его загордевшего я, разбудить его от тех кошмаров, при которых он падает в несуществующую беспредельность своего личного начала, и указать ему другую беспредельность. В своих исканиях, в своем самоанализе, декадентство встречается с ощущением божества, и отсюда в нем неизбежная измена самому себе, поворот к идеализму.

Во главе современного искусства должен быть поставлен колосс декадентства—Ницше. Это большая сила в новейшей литературе, может быть, самая большая сила в ней. Уже один стиль его чего стоит! Он и блестит, как молния, взвивается к небу орлом в мощных размахах, и по змеиному извивается в неожиданных сочетаниях слов, передающих капризные, неровные, неверные чувствования современного человека. Из хаоса его образов все время звучит какой-то напев. Какая сила смелых, метких выражений, несущихся в каком-то вихре, подобно пестрым осенним листьям, подхваченным порывом ветра! Иногда он шумит, как буря, как ливень. Такой именно стиль, единственный в своем

роде, и должен был явиться вместе с таким писателем, как Ницше. Великий человек, сделавшийся вершиною современной исторической волны,—столь же зыбкий, столь же пенистый, как гребень волны. Его сочинения, прочитанные теперь целым миром и, может быть, нигде не читаемые с таким увлечением, как в России, полны расплавленной психологии, в которой только моментами ощущается что-то твердое, цельное и неизменное. В одном из его ненапечатанных писем к доктору Рею, доверенных мне их теперешним собственником, Ницше, между прочим, говорит о себе следующие характерные слова: «я с восхищением смотрю на ту прекрасную логическую броню, в которую заковано изложение ваших мыслей. Да, мне это недоступно. Если я что-нибудь умею, то только вздыхать и петь, но доказывать, так доказывать, чтобы у читателя просветлело в голове,—это ваше искусство, и в этом искусстве в сто раз больше силы, чем в моем». Изумительное самопонимание, беспощадная самооценка, такая правда, до которой не поднялся в оценке Ницше ни один европейский критик. В самом деле, какими противоречиями кипят его писания! Это пляска новой апокалипсической звезды на туманном небе переходной исторической эпохи. Образ пляшущей звезды—образ, который я беру из «Заратустры». Если бы Ницше дорос до своего сверхчеловека, до той гармонии и цельности, о которой он так страстно грезил сквозь бред своих постоянных болезней, если бы его мятежный, вакхический дух облекся в новое естество, в новое телесно-душевное я, самая его логика стала бы стройною, приобрела бы железную силу. Ему не пришлось бы завидовать бесконечно менее даровитому Рею, этому молодому Спинозе, как его раз назвали. В самом деле, что такое вся философия Ницше, как не пламенная мечта о сверхчеловеке, о новом человеке? В поисках за этим новым человеком, он постоянно впадал в ту ошибку, о которой я говорил выше, как о типичной логической ошибке декадентства: он искал его в направлении ультра-индивидуализма. Но самое это искание, это судорожное отвращение ко всему старому, изжитому, к старому телу и старой душе, к устоям всякой жизненной правоверности, делает его настоящим пророком новой истории. В этом отношении необыкновенно характерны некоторые признания его из неопубликованной интимной переписки. Вот что он писал, между прочим, одной близкой ему женщине: «я ощущаю в вас каждое движение высшей души, и я ничего так не люблю в вас, как эти именно движения ее. Я готов отречься от всякой интимности и близости, если только я могу быть уверенным в неизменности нашего союза на почве, недоступной для ординарных душ». Какой светлый луч бросают эти слова на стремления Ницше к новому человеку! В нем самом постоянно чувствуются движения этой высшей души: сквозь процессы разложения старого естества улав-

ливается образование, медленный рост новой души. Это разложение старого человека совершается у него с ужасными муками. Он всегда болен, не физически только, но и душевно. Он болезненно впечатлителен ко всему музыкальному, к природе, которая представляет как бы здоровый контраст к его больному «я» и питает собою его мечту о будущем здоровом человеке. Он страстно любит то, именно то, чего в нем нет: то, в чем нет разлада, что по античному цельно и мощно, и в этом отношении напоминает нашего Достоевского, человека глубоких разладов, с его великой любовью к цельному гармоническому Пушкину, и, быть может, еще больше, еще несомненнее—другого великого декадента, предтечу германского декадентства: Генриха Гейне. Вот тоже человек, постоянно больной и тоскующий, переполненный смутными новыми ощущениями в сфере чувственности, где и должен прежде всего обозначиться всякий личный перелом, человек великого таланта и великого разлада, человек, любивший то, чего в нем не было,—цельную, здоровую, так сказать, честную красоту эллинского мира. Ницше, отправляясь в своих рассуждениях от своей психологии, от своих ощущений, ищет нового человека именно по контрасту с самим собою. Чувствуя силу своего таланта, своей гениальности и, в этом отношении, дойдя даже под конец жизни до какой-то мании величия, он однако в принципе осуждает, отвергает собственную свою натуру, мудрствует над движениями собственного сердца, не только не признает самого себя прообразом нового человека, но с сумасшедшим упорством строит идеал человеческого обновления в полном противоречии к своему естеству. Что за обаятельная фигура при всех ее несовершенствах, при всей ее болезненности! Это какая-то искупительная жертва современности перед лицом будущего, перед лицом сверхчеловека. В жизни Ницше был мягок, деликатен, жалостлив. Переписка его, опубликованная и неопубликованная, часть которой я имел возможность прочесть, полна лиризма, какого-то скорбного напева, который щемит душу читателей. «Дайте мне,—пишет он,—чистое небо. Я ничего так не хочу по отношению ко всему на свете,—как чистого, светлого неба». В другом месте, в письме к той же близкой ему женщине, мы находим следующее трогательное признание. «Вчера в послеобеденное время я был счастлив. Небо было голубое, воздух мягок и чист. Я поехал в Розенталь, куда меня привлекла музыка Кармен. Там просидел я три часа, выпил вторую рюмку коньяку за этот год—в воспоминание о первой рюмке (как это было не вкусно на этот раз!) и думал, невинно и злобно, не схожу ли я немножко сума. В конце-концов, я сказал себе: нет. Затем началась музыка Кармен, и в течение получаса я ходил со слезами на глазах и с бьющимся сердцем». В немногих намеках, проникнутых тем тонким сочетанием юмора и меланхолии, которое так свойственно

его писательскому таланту, перед нами намечается целая романтическая повесть, отрывок из жизни этого великого человека. Тут и легкое опьянение своими собственными чувствами и воспоминаниями, и увлечение бравурно-вакхическим напевом Кармен, тут и сознание вечного одиночества, и мучительная игра нежнейших ощущений, невинных и злобных, бередящих какие-то глубокие раны и внезапно вызывающих в уме пророческую мысль о сумасшествии. Невинное слово о сумасшествии сказалось как-то случайно и тут же было отброшено, но в живой непосредственной речи истинно-талантливого человека ничто не говорится даром, все имеет органический смысл. И как все это вместе,—это легкое опьянение, эта тоска, этот юмор, обращенный на самого себя—как все это своевременно и, можно сказать, поучительно именно на фоне музыки—и какой музыки: музыки Кармен! Этот великий аристократ, единственный в целом мире по тонкости своей музыкально-вакхической организации, Ницше, этот последний отголосок трагического напева благородной Греции, с современной мягкой, нежной душою,—Ницше, великий Ницше, увлекающийся музыкой Бизэ! Тут чувствуется какая-то ошибка в его современных вкусах и влечениях, ошибка роковая для всех его дальнейших философских построений и имеющая большое историческое значение даже как ошибка. Он подходил к правде и отбивался от правды. Он болел, но в горячечном бреду болезни вспыхивали в его духе молнии светлых, здоровых мыслей. Он доходил до проповеди грубой силы, как истинный фанатик убеждений, готов был видеть воплощение своей мечты даже в Бисмарке, боролся с идеалистическою мистикою и тут же, на страницах «Заратустры», с его натуралистическим заревом, прославлял людей, готовых умереть ради высшей правды, прославлял «великих ненавистников» жизни, потому что они являются в то же время и «великими почитателями» иного мира, «стрелами», несущимися к «другому берегу». А что такое этот «другой берег», как не новая земля под новым небом Апокалипсиса, что такое этот сверхчеловек, как не новый человек, цельный в своем благородстве, возрожденный в духе? На другом берегу стоит новый человек с новым божеством и новой красотою.

Другой колосс современной литературы—северный богатырь Ибсен. Он тоже ищет нового человека, ищет какого-то «третьего царства», царства идеальной духовной красоты, которое еще недоступно современному человеку. Этого современного человека, во всех противоречиях его телесно-душевного естества, он знает насквозь. Как истинно-великий ум, он понял процессы разложения этого современного человека, всю его аффектацию в культе красоты, все его бессилие в вопросах высшего порядка. Как правдиво осветил он Гедду Габлер—эту современную жрицу красоты, лишенную иных, высших, тонких нервов. Сначала кажется,

что это любезный ему образ его фантазии: она может представиться кому-нибудь обаятельной в своей злости, в своей беспощадности, в своей неудовлетворенности жизнью. Но художник сам дал ключ к верному истолкованию этой фигуры, сказав однажды, при постановке «Гедды Габлер», что это—женщина в шестом месяце беременности и что это состояние только подчеркивает непривлекательные экстравагантности ее натуры. Только финал ее жизни—ее самоубийство,—примиряет нас с нею. Она ощутила пустоту своей бездушной эстетики и, навеки искалеченная ею, лишенная элементов для духовного возрождения, сходит с жизненного пути. Так понять и осветить женщину, типичную для декадентской эпохи, так мудро обесславить ее эстетическую притязательность, ее демонизм, мог только художник, глядящий в идеальное небо будущих времен. Как и Ницше, он ненавидит все слабое, условное, безвольное. «Воля делает человека свободным, цельным»,—говорит Бранд.—«Она утоляет жажду вечной правды. Она радостно и бодро должна идти навстречу всем страшным испытаниям жизни. На крестном древе умереть еще не подвиг, главное—желать крестной смерти, желать при несказанных муках тела и смущениях души. Вот в чем главный залог спасения». Конечно, Ибсен говорит здесь не о смерти ради смерти, а о крестной жизни ради нового светлого утра. Как и Ницше, Ибсен ненавидит толпу, в ее полу-добре и полу-зле, в ее трусливой стадности. Часто он подходит к проповеди полной независимости и одиночества, часто он говорит об аристократизме характера, воли, духа, и его «третье царство» представляется ему царством высших, новых людей, царством аристократов. Но вот что значит характер художественного таланта, который незаметно дает направление и самой логике писателя. При широком размахе ненависти и злобы по отношению ко всему плоскому, безвольному, житейскому, Ибсен никогда не проявляет в своем мировоззрении той анархической идеи, которая горит в мировоззрении Ницше. Он хотел бы, чтобы человек, расшатанный в своей психологии, овладел своею волею, но эта воля не так свободна для него, как для Ницше, не анархична, не оторвана от мистического мира, а должна быть орудием высшего предназначения, «скрижалью, на которой Бог начертит свое слово», как говорит Бранд. Высшая мудрость для Ибсена—не в разбеге индивидуального начала, а в развитии духовности в человеке. Он постоянно взывает к революции духа. Такой смысл имеет его «Враг народа», его «Строитель Сольнес», эпилог его художественной работы—драма «Когда мы, мертвые, воскреснем». Он взывает к оздоровлению людей, к сплочению их воли по высшим идеальным законам. В своем искусстве он является настоящим драматургом: из его вещей льется в жизнь струя освежающего умственного пафоса, и в этом отношении он единственный человек в современной литературе. Герои его знают

все муки психологических разладов, но он сам, Ибсен, кажется почти несовременным человеком: он целен, по-северному ярок, он больше похож на статую, чем на человека. Он пронизывает своим взглядом все движения современной души, но он все-таки больше мыслитель, чем психолог. Отсюда эти страшные раккурсы изображаемых им фигур и положений, недостаток красочных тонов в художественной картине, порою какая-то жесткость, угловатость, сухость драматического действия и диалога. Его мысль постоянно дочерчивается символикой,—то сказочными, то натуралистическими образами, обвеянными холодным воздухом снежных горных вершин, фиордов и безбрежного моря. Призраки, какие-то фантастические башни, пожары, таинственные скитальцы, приходящие с гор или уходящие умирать в горы—вот его поэтический спектр, в котором есть что-то и сильное и холодное, что-то пугающее воображение и привлекательное для духа. Большой талант, единственный в своем роде по стройности мировоззрения, идеалист в основе всех своих художественных построений, провозвестник идеалистического искусства в драме, сам возрожденный в духе, но без декадентски-прогрессивного процесса в своем естестве, а потому и без полноты художественного обаяния. Он мощен, но не обладает волшебством общепонятных, общечеловеческих красок, он великолепен в своей логике, но часто бессилен в своей изобразительности. Он только предтеча будущего искусства.

Французская литература внесла в новое движение искусства свою особенную струю. Бодлэр, Верлэн, Метерлинк, еще целая масса больших и малых талантов, каковы Вилье де Лиль Адан, Гюисманс, Малармэ, являются выразителями новых идей в литературе и, главное, что особенно характерно для романской рассы,—новых восприятий, ощущений, новых эмоций. Это яркая эмоциональная волна в общеевропейском литературном потоке. Особняком от этого литературного движения, сосредоточившегося в определенной группе, но и особняком от того натуралистического движения, из которого он вышел, стоит гениальный Мопассан. В области художественной новеллы это величайший в мире талант. Он идет в своем изображении как бы по тайным тропинкам человеческой телесности и душевности, в их соприкосновениях, в их переходах друг к другу, и на этих путях он видит то, чего никто не видит. Каждая страница его вещей горит какими-то личными настроениями самого автора. Изображаемые им чувственно-психологические явления жизни как бы поджигаются этими его настроениями и сгорают на наших глазах. Их натуральные краски и формы точно обнимаются пламенем и дымом, которые взвиваются к небу и оставляют на земле только пепел и золу. Читатель улавливает, куда стремится творчество художника, видит его самого возносящимся над самыми обольстительными соблаз-

нами жизни и чувствует себя вовлеченным в тот разрушительный процесс, который, безмолвно осуждая треволнения старого естества, расчищает место для нового исторического человека. В этом смысле Мопассан значит для новейшей литературы гораздо больше, чем многие из ее непосредственных деятелей: своим талантом, в котором не было никакой искусственности, никакой рассудочности, который умел оживотворять все, что попадало под его острый взгляд, он сделал популярною тоску неудовлетворенности, эту щемящую боль человека, которому хочется вырваться из под власти своих ограниченных пяти чувств. Художник как бы имел в себе задатки каких-то иных чувств, плывущих над этой арифметикой человеческих восприятий, имел в себе какие-то высшие духовные настроения, стремление к чему-то новому, небывалому, невозможному на земле, и эти чувства, эти настроения, эти стремления он переливал в читательские массы. Эти читательские массы, при всей своей косности, при всех грубых недоразумениях в восприятиях его великого чувственного искусства, бессознательно приобщались к декадентски-прогрессивным движениям его личности, которая в этой многознаменательной точке соприкасалась с таким чуждым толпе, экзотическим декадентством, как декадентство Бодлэра. Он сам улавливал некоторое родство своих исканий с писаниями Бодлэра и его учеников, и ничье искусство, как именно искусство Мопассана, не подготавливало в такой степени обновленного отношения к ним.

Бодлэр и Верлэн дают нам чистое песнопение на почве декадентских чувств. Поэтический талант Бодлэра—первоклассный, страшно жгучий, соединяющий ясный, строгий ум с бешенством чувствований. Это человек, так глубоко познавший зло во всех его разновидностях, что своим ясным умом он уже постигает его тщету. В стихах своих, в «Цветах Зла», которые являются его наиболее ранними произведениями—потом Бодлэр уже не писал стихов—он с каким-то отчаянием ищет нового в области самых тайных движений человеческого естества, и впервые резко намечает линию декадентства. Он перебирает струны человеческой организации и все извлекаемые оттуда звуки разбивает в диссонансы. Он прослеживает нервы человеческой души до последних темных бездн, в которых шевелятся разные атавизмы, разные извращения, те стихии, на которые человек опирается в своем демонизме. Он раскопал всего человека, подкопался под разные его условные святыни и даже дерзновенно брызнул кипящим отрицанием в лицо некоторым свободно-поклоняемым и несомненным его святыням. В более зрелые годы жизни Бодлэр, все испытавший,—до гашиша, до опиума, не говоря уже об алкоголе,—пробовал уже восстанавливать некоторые нормы жизни, без которых все становится неустойчивым, неверным, распадается, как иллюзия. Но здесь Бодлэр уже не так

силен, не так стихийно увлекателен, хотя именно в этих его писаниях всего лучше отразился его личный облик, самое его лицо—с огромным, умным лбом, горящими волчьими глазами, широким чувственным ртом, сложенным в гримасу презрения и отрицания. Это какой-то католический священник по уму, с римским декадентством времени Петрония в душе.

Поэзия Верлэна, в противоположность яркой, чеканной поэзии Бодлэра, вся состоит из нежных звуков и полутонов. Он схватывает в душе те оттенки, в которых сливаются краски смежных областей чувственности, давая этим новое ощущение, вырисовывая новую психологическую правду, правду человеческого единства. Если припомнить личный характер этого поэта—нищего, бродяги, пьяницы, сладострастного любителя всяких темных притонов, если припомнить его внутреннюю развинченность при экстазах мягкой непосредственной души,—то станет совершенно понятным этот хаос впечатлений и ощущений, переходящих в новую музыкальную мелодию. Вот беспредельно свободный поэт современности, всецело предающийся вибрациям своего естества, не подвластный ни гипнозу общественного мнения, ни дисциплине ума. Его поэзия—бред вакхической жизни, зачарованные сны нежного фантазера, который мыслит и чувствует, так сказать, наперекор грубой действительности, извлекая из нее только импульсы для своих настроений, для своего искусства. Первая встречная кокотка грязного парижского переулка представляется ему мадонною, перед которою он готов выплакать все слезы своего больного сердца. Иногда он ударяется в богохульство и вдруг, надорвав душу этим богохульством, бросается в об'ятия католическому культу. Можно сказать, что именно нежная, по современному нежная, сторона его организации лишает его резкой цельности в направлении языческого индивидуализма. Талантливый критик Реми де Гурмон справедливо назвал его «сатиром, прислушивающимся к звону церковных колоколов». Среди разгулов своего естества, Верлэн прислушивается к голосу своего духа.

Метерлинк представляет собою литературное явление из новейшей полосы декадентски-обновительного искусства. Поэт, драматург и мыслитель, он пишет в красках чистейшего идеализма. В стихах его много вычурных образов. В драмах его, особенно в драмах его раннего периода, много туманной символики, сквозь которую проглядывает талантливый, но еще несложившийся художник. Видно, что Метерлинк идет куда-то, чего-то ищет, кое-что уже нащупал, но в то же время ясно, что он еще не овладел тою материею, в которую он мог бы воплотить свои настроения, свои идеи. У него была счастливая мысль показать человеческое существование на фоне необ'ятного, вечно темного для разума, на фоне мистической стихии, так сказать, сопоставить маленького и слабого человека с безымянной мета-

физическою правдою. Но выполнение этой мысли, даже в лучших его вещах, не имеет настоящей силы. Все это хорошо только как тема, как намек на что-то важное и нужное для современного искусства. В многочисленных статьях того же периода он с большею свободою, без этих аксессуаров несовершенного художественного творчества, раскрывает перед нами те же идеи, и статьи эти производят подкупающее впечатление. Голос идеализма звучит здесь тихо, нежно и осторожно. Это настоящая поэзия в полуагитаторской публицистике. Можно сказать, что эта тиховейная речь самая сильная сторона его таланта, и напрасно Метерлинк хотел бы, так сказать, переменить тембр своего голоса, крикнуть громкое слово, поставить перед зрителями яркую, скульптурно-сильную фигуру, выдвинуть по-ибсеновски большую волевую силу, которая могла бы переделать жизнь в идеях новой красоты: все это—не в его средствах. В этом отношении его «Монна Ванна», в короткое время обошедшая сцены современных театров, является характерным уклонением с его истинного пути, насилием над собственным талантом, какою-то недостойною серьезного человека уступкою массовому спросу на итальянский Ренессанс, спросу, кстати сказать, уже идущему на убыль. Тут все рассчитано на громкую декламацию, на театральные эффекты, которые Метерлинк сам отрицал в своей прекрасной статье «Трагедия обыденной жизни». Но одновременно с этой кричащей драмой вышла в свет новая книга его «Погребенный Храм», где в некоторых статьях попрежнему тихо поются благородные напевы идеализма, шевелятся и стелются в мягком блеске полумечтательные афоризмы и выдвигаются те внутренние стихии человека, которые спасают его, вопреки его рациональным силам, и выводят его на новые пути.

Нужно еще упомянуть в этом движении гениального безумца Эдгара Поэ, которого переводил еще Бодлэр, но который стал особенно понятен в последнее время. Это полубог современного декадентства, который, благодаря новым переводам, становится популярным и в России. Его переводит отчасти Мережковский и, главным образом, Бальмонт. Эдгар Поэ внес в искусство яркую иррациональную волну. До некоторой степени в pendant к Метерлинку, из англоамериканской литературы сочится бледная чистая струйка философствующего моралиста Эмерсона, который кое-чем напоминает Карлейля. Деятельными работниками в современном искусстве являются итальянский писатель Габриэль д'Аннунцио и немецкий драматург Гауптман. Эти деятели, в особенности Гауптман, окружены целыми плеядами других новых работников, может быть, не менее талантливых, как, например, Лилиенкрон, Демель, Шлаф, Шницлер и друг. Но я говорю о тех, имена которых, так сказать, уже живы для России и дают материал для более или менее решительной характеристики. Габриэль

д'Аннунцио—поэтически-литературный талант совершенно законченного типа. Это итальянец до мозга костей, с жаром в крови, с сладострастной фантазией. Несмотря на декадентскую развинченность души и нервов, художник заливает свои произведения одним сплошным настроением, раскаленною лавою страсти. Его романы изображают всегда движения воли, но больной воли, а потому и страсть, которая есть не что иное, как отражение воли в эмоциональной сфере, имеет у него патологический колорит. К этим свойствам его таланта, столь типичного для Италии, в особенности для современной Италии, которая хотела бы возродиться на неизрасходованных остатках латинского Ренессанса, нужно прибавить черты, связанные с личностью д'Аннунцио—аффектацию на почве литературного новаторства, самоупоение и позерство. Это маниак своего обаяния, не только поэтического, но и чисто мужского, маниак своего успеха, своей славы, с которою он сумел рекламно связать имя Дузе, этой благородной представительницы новейшего сценического искусства. При всех этих отталкивающих недостатках, д'Аннунцио настоящий талант, настоящий поэт, и все, что он пишет, полно тончайших оттенков, в которых переливаются, по естественному преемству дарований, нежные краски Рафаэля и ядовитые дурманы из школы Верроккио и Леонардо-да-Винчи. Среди разных банальных своих современников и соотечественников, каков, например, прославленный Роветта, д'Аннунцио является настоящею живою силою.

Наконец, Гауптман—этот немецкий Чехов в современной литературе. Он мягок, нежен и скорбен, у него есть ноты, надрывающие душу. В произведениях его слышится тот звон совести, тот звон тонкого и благородного духа, которому посвящена у него целая пьеса «Потонувший Колокол». В современной борьбе демонизма и идеализма Гауптман принял сторону идеализма, что особенно ярко выразилось в «Михаиле Крамере». На сцене Московского художественного театра, при игре Станиславского, пьеса эта прошла, несмотря на все колоритные немецкие особенности, как родное произведение, как произведение русского творчества. Другие вещи Гауптмана, как «Одинокие люди», «Ганнеле», «Извощик Геншель», «Праздник примирения», тоже пользуются в России популярностью именно потому, что и в них, как и повсюду, Гауптман показывает тот разлад телесно-душевного человека с его духом, который разрешается и должен разрешаться в истинно-художественном творчестве в направлении идеализма. У него есть тоже тоска по новом человеке, по новой социальной правде, грезы и мечтания, которые рвутся к «другому берегу». Он не так ярок как д'Аннунцио, не так мудр, как Метерлинк, не так колоссально могуч, как Ибсен, но он прекрасен

в своем благородстве и плодотворен для современного момента. Это любимец не одной только Германии, но и всего мира.

Таковы наиболее видные явления современной европейской литературы. Конечно, нельзя и думать о том, чтобы в кратком обследовании вопросов современного идеализма дать более или менее полный очерк того, что в ней делается. Я не останавливался на целом ряде имен, знаменательных для данного момента. Мне важно было только наметить на уже знакомых русскому обществу литературных явлениях некоторые черты идеалистического брожения в жизни Европы. Обобщая все изложенное, мы приходим к следующему заключению. Вся эта новейшая литература свидетельствует о том, что старый телесно-душевный человек находится в процессе распадения, разложения, что он тяготится самим собою, своим естеством, что он смотрит в иное будущее и что именно через свое декадентское разложение он уже намечает некоторые пути к этому новому будущему. Этот декадентский процесс оказался неизбежным на европейской почве: европейский человек прошел через бесчисленные фазы культурности, через целые вереницы сменяющихся форм гражданской жизни и политических идей, ища в них облегчения недугам своего телесно-душевного существования. Он прошел через все эти фазы не умом только, а всем своим составом, он прошел через тяжкие бури революций, изведал и прелесть, и пошлость парламентских битв, с их захватывающими прениями и с грубыми скандалами в критические моменты. Чего только не знает и не испытал этот современный европеец, почти согбенный под бременем своего исторического прошлого, своей культурности! Он вытерпел весь гнет такой суетно-эгоистической и жестокой монархии, как французская, добился, во Франции, республики с всеобщим голосованием, и дождался, наконец, такого ужасающего торжества милитаризма, какое развернулось перед глазами всего мира в позорной истории с Дрейфусом. Один светски-образованный и редкостно-просвещенный монах, о. Ксенофонт, говорил мне, в бытность мою на турецком Афоне: «одной этой истории с Дрейфусом достаточно, чтобы отшатнуться от всей Франции». Такое ошеломляющее, отталкивающее впечатление произвела на него, в безмолвной келье Пантелеймонского монастыря, эта исступленная травля еврейского офицера ради интересов республиканской военщины. Через какие мечты о свободном государстве прошел современный европеец и до каких кошмаров он дожил! Он стучался головой об стены, иногда прошибал эти стены, достукивался до временных социальных правд, с истинно-человеческою верою в свою человеческую, социальную победу. И он достучался, наконец, до пессимизма, до ощущения своего человеческого бессилия. Теперь он начинает постигать, что одна только политическая ломка, без экономической, еще не приносит спасения, а для коренной переделки экономического

строя нужны уже какие-то новые факторы, новые духовные силы. В этот момент он останавливается на перепутьи старых и новых дорог и чувствует, что спасения надо искать не только в комбинации внешних сил, но и в обновлении своего внутреннего мира. При этом одни придают значение в этом обновительном процессе чисто личному моменту, как декаденты с оттенком, так называемого, эготизма. Другие смотрят дальше—через обновительный процесс личности в человеческое общество, в человеческое море, в те неясные перспективы будущего, в которые всегда глядели великие идеалисты мира. О, эта Европа, эта страшно умная и бесконечно исстрадавшаяся Европа! Ее фабрики и заводы грохочут, выбрасывая целые тучи меновых ценностей, ее центральные железнодорожные станции в одну минуту рассылают во все стороны десятки безумно летящих поездов, ее усовершенствованные типографии раскидывают по свету миллиарды печатных листов. Шумят ее парламенты и ураганы звуков разносятся из ее театров, концертных зал и кафе-шантанов. Все живет, все движется, все наслаждается и терзается, об'ятое угаром и тоскою. Какой ужас жизни среди ослепительной поэзии жизни! Эти неустанные в борьбе и мышлении европейцы, дорогие своим темпераментом всякому живому человеку, всякому, кто не заснул среди восточного покоя, уже кричат о том, что крик надоел им, что им нужна тишина, что им нужна какая-то новая высшая правда. И кто знает пути истории? Быть может, они найдут эту правду, найдут свое спасение, свою свободу в духовном обновлении своего существа, своего телесно-душевного естества. О, эта святая в своих культурных страданиях, в самых своих заблуждениях и грехах Европа!

V

Русская литература тоже занята исканием нового человека, новой красоты. Но по своему характеру она заметно отличается от европейской. Она менее сложна, она не захватывает таких разнообразных культурных течений, но в своих наиболее ярких представителях она всегда стремилась стать настоящим божественным словом,—начиная от Ломоносова и Державина и кончая нашими днями. На всем своем протяжении русская литература искала Бога. Ее еще не коснулись томления современной души, она еще цвела первою юностью, а в центре ее уже стоял религиозный вопрос, в широком и притом свободном истолковании. В этом отношении Пушкин должен быть назван прообразом всей современной литературы, в котором слились и реальное содержание, и идеальные стремления русской жизни. Можно сказать, что вся дальнейшая русская литература, в ее высших представителях, создалась по образу и подобию Пушкинского творчества. Но Пушкин весь гармоничен и целен, тогда как последовавшее за ним

искусство стало уже раздваиваться в своих реальных и идеальных элементах. Гоголь первый раз'единил эти два мира, мир человеческой пошлости и мир человеческих святынь, и решительно противопоставил их друг другу. Это, может быть, самый трагический человек в русской литературе, сильный в своей гениальности, но, как это ни странно сказать, обаятельный лишь в своей юмористической живописи, в реальной стороне своего творчества, и лишенный притягательности, по крайней мере, для толпы, в своих идеальных порывах. В нем уже предвосхищены некоторые чисто современные внутренние процессы, в нем дух сурово осуждает старое телесно-душевное естество, но еще не свободен в своем полете к Богу и не находит себе опоры в его человеческой личности. Отсюда все его исступления на почве религии, его аскетические самоистязания, отсюда его бессилие создать то новое положительное искусство, о котором он так пламенно мечтал. Он протягивает свои исхудалые руки к небу, но именно в минуты его духовных экстазов на него не сходит творческая благодать: в эти минуты в нем мертвеет его телесно-душевное существо, а в нем, в этом телесно-душевном существе, все краски художественного воплощения, та призма, в которой белый луч отвлеченной правды распадается на свой радужный спектр. Он не хочет прежнего искусства, он больше не хочет смеяться над миром, он хочет указывать ему пути к спасению, потому что он, как никто в его время, почувствовал, что мир нуждается в спасении и обновлении. Но в нем не родился тот новый Пушкин, который когда-нибудь сотворит великий подвиг возрождения русского искусства, который возродит его в духе новой гармонии между телесно-душевным и духовным человеком, в духе Пушкинского пророка. И до последнего мгновения жизни Гоголь с обожанием смотрит на Пушкина, как на яркую звезду, которая ведет волхвов русской литературы к яслям нового человека, к яслям нового искусства. Эта любовь к Пушкину, как чистое выражение художественной натуры Гоголя, представляет собою самый здоровый и самый прекрасный мотив его внутренней жизни, потому что в области своих духовных грез и логических построений он вдается в разные кафолические хитросплетения, чуждые его славянской натуре. Он смотрит в русскую жизнь сквозь метафизические схемы византийского мира, блистательно раскрывающиеся у какого-нибудь Иоанна Златоуста—на своей почве, под своим небом, в соответственный момент религиозной эволюции,—но уже бессильные, мертвые и мертвящие в иные времена и при иных исторических задачах. Быть может, в этом периоде своих томлений и исканий Гоголь хотел бы превратить всю русскую жизнь в какую-то темнозрачную старинную икону, внедрить в нее черты богопомазанной державности, так сказать, насильственно отподобить на ней весь этот сложный культ византийской религиозности и визан-

тийского подвижничества. Но русская жизнь, призванная к своим задачам, великая в своих народных чертах и национальных возможностях, всегда стремилась и будет стремиться принять свой собственный иконографический пошиб, вознестись духом к Богу в формах своей собственной индивидуальности. Этот человек, который по-русскому смеялся, по-русскому плакал и который был так великолепен в своем смехе, в своих слезах, должен был изнемочь под гнетом сложной, гениальной, но далекой от России и от современности византийской идейности.

Прямым продолжателем Гоголя является Достоевский. Это самая центральная и в настоящее время самая влиятельная фигура не только в русской, но и в мировой художественной литературе. Вот человек, который, в самом деле, опускался в последние бездны человеческого естества и поднимался в самые высокие сферы человеческой духовности. В своих романах он изобразил, как никто в мире, весь ад человеческой раздвоенности и дал почувствовать, опять-таки, как никто в мире, благодатную прелесть человеческого преображения—телесно-психологического преображения под веянием духа. Это какой-то титан, который все обнял, все вместил в себе, через все прошел и все превратил в огненный хаос. Доведя все свои восприятия до последних утончений и все свои чувства до исступлений, он подошел к самому краю своей человеческой организации и на этом пределе личного и безличного, человеческого и мистического, увидел и постиг, что мир стремится к новым формам и новым правдам. В этом и заключается великий интерес его произведений для данного момента. Как и Ницше, он является гребнем современной идейной волны, поднятой бурею новых интересов и новых задач. Если мы глубже всмотримся в приемы его творчества, в эти странные образы, которыми переполнены его романы, то увидим, что анализ Достоевского как бы химически разлагает человека на его элементы, показывает его в процессе его распадения и претворения в новое существо. Можно сказать, что Достоевский является настоящим предтечею всего современного декадентства на русской почве, хотя именно декадентские черты его творчества покрыты у него наслоением философской идейности, целою системою понятий, которые как бы не позволяют ни художнику, ни читателю сосредоточиться на моментах разложения. Линия его творчества бежит дальше, бежит с головокружительною быстротою, завлекая внимание в новые перспективы этого изумительного искусства. Декадентство и дано, и превзойдено у него. Что такое Федор Павлович Карамазов, как не декадент и на почве чувственности, и на почве всех вопросов духа? Да и вся вообще Карамазовская порода, начиная этим сатиром-стариком и кончая Смердяковым с одной стороны и Алешей с другой, несет в себе характерно-декадентские элементы. Тут замешаны все дурманы и все сладострастные упоения человека, иду-

щего к погибели своего естества и в этой самой погибели соприкасающегося с какими-то неожиданными откровениями. Все Карамазовы больны, все они разлагаются, все они падают в бездны своей чувственности и все они из бездн своего падения и разложения кричат к небу. У них у всех есть вкус к «мовешкам», все они знают, что такое «насекомое сладострастия», все они, в иные минуты, готовы культивировать грязь мира. Даже Иван Карамазов, при своей духовности, возбуждает дурные токи в молоденькой Лизе Хохлаковой и роняет губительное зерно в душу Смердякова. И тут дело не в теоретической только его демониакальности, а именно в карамазовской черте его натуры, которая заражает своим гниением все, к чему она прикасается. «Братья Карамазовы», как и некоторые другие вещи Достоевского, были бы настоящим декадентским произведением, если бы тут же, в романе, по контрасту с карамазовщиной, не был изображен целый мир иных людей, иных отношений, в чертах православной иконописи. Кажется, что художник этим путем пришел к последним разрешениям всех жизненных дисгармоний, превзошел действительность, в ее разложении, и показал ее вечное идеальное подобие. В самом деле, с этих страниц романа струится освежающая прохлада высокой правды, в них чуется касание к каким-то иным мирам. Благородные галлюцинации великого духа очаровывают фантазию и на время успокаивают его образом тихого скита на опушке вольного леса. Но они успокаивают однако на самое короткое время, потому что именно тут, на этих страницах, свободный дух улавливает какие-то насилия над ним, какие-то тяжести, какие-то оковы. Легко и непринужденно струятся благодатные слова Зосимы, снисходящего ко всем человеческим слабостям и порокам, улыбка играет на его бескровных устах, а между тем во всем его существе, во всей его жизни, в этих его преднамеренных поклонах бушующему страданию Карамазовых чувствуется напряжение, великое, высокое, идейное, но в чем-то несвободное и тяжелое. Художник все время символизирует через него сложную систему своих идей—не современных идей и даже не вполне русских идей. Эти идеи—идеи византийские. При всей силе своего гения и при всей силе своего национального русского письма, Достоевский не побеждает в читателе, в свободном читателе, ощущения контраста между русскою духовностью и тою метафизически-сложною византийскою духовностью, влиянию которой он сам подпал и которую он, Достоевский, так страстно хотел бы претворить в русскую жизнь. Историческое воздействие византийского строя на русскую действительность было так велико, что русскому человеку иногда трудно отделить свою самобытную стихию от стихии, ему навязанной, ощутить, под гипнозом чужой религиозно-поэтической символики, свое собственное отношение к божеству, найти на этой почве вольные воплощения для

своих экстазов. Ему может показаться, что Зосима, в своей монашеской рясе, в своем монастырском ските—весь русский. Надевая на себя монашескую одежду и входя в сложную систему греко-византийских идеальных подобий, с их пластикой и культом, с их эстетикой и философией, русский человек ошибочно думает, что верен свой природе. Но тут есть иллюзия, опасная иллюзия, потому что тут дело не в естественном подчинении одной, низшей народной самобытности другой, более сильной, а в искусственном сочетании непримиримых между собою типов. На византийской почве русский человек, даже самый сильный и великий, кажется всегда напряженным.

Эта напряженность составляет коренную черту писательской личности Достоевского. Она прошла через его религиозное сознание, через его искусство и особенно рельефно выразилась в его публицистике. В религии он является апостолом кафолической метафизики, апостолом Христа-Пантократора, которого, может быть, нет в Евангелии, идея которого представляет собою амальгаму христианского богофильства с грекоримской державностью Религия превратилась для него в систему символов, сложную, художественную и гипнотизирующую воображение. Чары этой системы держат в плену его непосредственное религиозное чувство. Он никогда не выходит из схем византийского богословия, и потому даже в его защите Бога есть черта исступления, какого-то сладострастия, которое само по себе, какими-то своими сторонами, отрицает Бога. Отсюда эта страшная сила в демонской черте его великого художественного таланта и какой-то надрыв, страшный надрыв в его религиозном чувствовании. Отсюда эта его любовь к чувственной пластике, но именно пластике символической, потому что в системе, которой он поклоняется и которая, по контрасту с поверхностным позитивизмом его времени, не могла не дать упоения его великой потребности в метафизике и мистике, ничто не живет свободно, все чему-то служит. В изображениях его героев—повсюду пластика, пластические символы, которыми он экспериментально доказывает свою идею. Повсюду у него говорящая, вещающая плоть, вещание через плоть, а то, что есть в этой плоти еще не уловленного сквозь призму сознательных понятий и идей, словно не существует для него. Оттого, читая произведения Достоевского, в которых все время говорится о борьбе божеского начала с плотским, в которых вся психика человеческая показана, так сказать, в линиях и формах тела, мы все время чувствуем себя в почти бесплотном, фантастическом мире. В этом искусстве русского Иоанна Богослова перед нами развертывается великий дух, но дух несвободный, а зачарованный. Изображая русскую жизнь, которой византизм действительно привит историческим путем, он дает ей от себя еще некоторые добавочные черты этого визан-

тизма, какую-то огненность, напряженность, связанную с его писательским мировоззрением. При этом апостол православия впадает в ошибки, столь же колоссальные, как и откровения его безумного гения, столь же властные, как его гений. Жизнь шире самого гениального ума, и русская жизнь, вольная и прогрессивно настроенная даже под железным жезлом византизма, заключает в себе много элементов, которые бегут в свободные дали истории и которые Достоевский хотел бы остановить, подчинить своему Пантократору, но которые он мог только яростно ненавидеть. Подходя к этой русской жизни в своих публицистических статьях, он становился порою каким-то Великим Инквизитором, метавшим в эту жизнь молнии своих анафем. При страшной силе своего отвлечения, Достоевский хотел все освящать, все канонизировать, и все, что имеет в русской жизни характер исторических устоев, он высоко приподнимал над тем, что есть в ней непримиримого и протестантского. Отсюда его бешенство против русского нигилизма, отсюда его экзальтация в рассуждениях о славянской задаче, отсюда эти презрительные гримасы по отношению к полякам, «жидам», вся эта конвульсия национального самолюбия, которая поддержала в известной части русской публицистики инстинкты какого-то людоедства.

Итак, вот что представляет собою Достоевский в движении современной литературы. Он показал в идеалистическом свете внутреннее раздвоение человека, показал, что это раздвоение, так сказать, не фатально, что оно завершается в процессе развития экстазами, «полными разума и окончательной причины» и по-новому сплачивающими человека. Он искал нового человека, цельно воплощающего в себе движения своего духа, и давал в этом направлении такие дивные иконографические образы, как Алеша, Зосима, Мышкин. Этим он бросил религиозный свет на весь декадентский процесс современности. Но, противопоставив духовного человека телесно-душевному, божескую стихию человеческому естеству, и наметив в литературе путь для новой иконографии, он самый горизонт человеческого духа, его содержание, его идейность, так сказать, весь состав его сдавил историческими преданиями византизма. Оттого даже в самых лучших, самых идеальных образах его творчества есть черты «темнозрачной» византийской иконописи, которые многих отпугивают от него. Оттого, при всем своем изумительном гении, он все-таки не является богом современности.

Не является богом современности и Толстой, эта богатырская фигура в мировой литературе. Говоря о современности, я разумею те черты текущего момента, которые смотрят в будущее, из которых рождается что-то новое. В более широком смысле этого слова, т. е. современности, включающей в себе бесчисленные, но уже

догорающие силы прошедшего, Толстой, конечно, самая центральная, самая привлекательная фигура. Его художественный гений изумительно ярок и изумительно содержателен. Он обнимает собою все слои русской жизни, и русская натура раскрыта в его произведения с самых разнообразных сторон. Тут вся ее телесность и вся ее душевность—без напряжений, без конвульсий. И как настоящий художник, в этом отношении превосходящий Достоевского, он дает массу форм и красок именно в области русской телесности и душевности, которые он сам не подводит ни под какую сознательную мысль. Это не условные знаки, не символизация через плоть отвлеченной метафизики, а просто естество человеческое, Бог его знает, куда идущее и для чего в таком именно виде существующее. Вот настоящее свободное искусство, вот изображение плотского человека, не сравнимое ни с чем по своему совершенству. Вот живопись слова, перед которой бледнеет живопись красок всех Репиных современности, взятых вместе. В этой своей живописи Толстой страшно национален, можно сказать—страшно народен. Тут вся русская жизнь, неторопливая, тихо зреющая, тихо колеблющаяся, как широкое русское поле под прохладным ветерком. И кажется иногда, что тут русское искусство сказало свое последнее слово, что здесь сошлись все его линии, что здесь оно замкнулось в волшебном круге. Читаешь Толстого и, кроме чисто художественного очарования, подпадаешь под обаяние высокой нравственной честности, здорового и светлого ума, не изрекающего никаких вдохновенно приподнятых глаголов, а говорящего простыми словами и простыми образами. Думается иногда, что этот здравомыслящий, честный, глубоко серьезный ум и есть как бы вся русская духовная стихия, что в другом виде эта духовная русская стихия не существует. Во имя простой правды, во имя телесного и душевного блага людей, ум этот, по-народному могучий и безгранично смелый, ведет борьбу с бесчисленными предрассудками истории. Нельзя себе представить более яркого контраста всему византийскому, чем тот, который представляет собою философствование Толстого. Он поистине буйствует о Христе, на полной свободе, вне всякого исторического и метафизического гипноза, и в этом его буйствовании улавливается что-то истинно русское, хотя, может быть, и не совсем евангельское. Свободы тут много, той свободы, которая сама по себе так нужна, которая расчищает пути для нового, которая не мирится ни с чем условным, отжитым, поддерживаемым ради интересов властного меньшинства. Весь мир сочувствует этой свободной и смелой борьбе Толстого, и самая его жизнь в тишине Ясной Поляны проходит под всеобщим радостным браво.

Таким является Толстой, когда подходишь к нему пассивно,

готовый отдаться обаянию его таланта. Но стоит только дать волю своему критикующему духу, раскрыть для самого себя—тоже с полною смелостью и вне всякого гипноза—наиболее глубокие требования переживаемой исторической минуты, и начинаешь чувствовать какую-то неудовлетворенность, какой-то разлад с этим мировым гением. Тогда начинаешь понимать, что вся протестантская деятельность Толстого, будучи борьбою с тем, что уже омертвело, что уже стало прошедшим, сама является каким-то подвигом прошедшего. Невольно говоришь себе, что Толстой, это—русский Лютер, может быть, даже более широкий и глубокий, чем немецкий Лютер, и невольно сознаешь, что этим справедливо умаляешь великого писателя с точки зрения будущего, с точки зрения будущей одухотворенности русского народа. Толстой слишком рационалист, слишком моралист, слишком мало любит неразгаданные тайны человеческой жизни, ее мистические и эстетические бездны, эти две бездны, из декадентской борьбы которых должен родиться новый мир, новый человек. В этом смысле не только протестантская деятельность Толстого, но и его великое искусство тоже имеет на себе черты чего-то былого, старого, прекрасного, как все, что было цельного в прошедшем, как само это цельное, законченное прошедшее. Он отлично знает и телесного, и душевного человека, но он не все знает о духовном человеке, он не знает, не признает, что духовный человек—иррационален, экстазен. В искании правды он идет чисто-эмпирическим путем, психологически нащупывая факт внутренней неудовлетворенности человека самим собою и всем окружающим, и отсюда, из этого факта, направляя линию своего художественного анализа прямо к рациональному умствованию. Все герои Толстого, его излюбленные герои, стремятся к совершенству этим узко-рациональным путем, обходя свои бездны, свои внутренние раздвоениня, и потому кажутся нам иногда несколько прямолинейными, несмотря на свои противоречия, несколько бледными в поэтическом отношении. Они вне того декадентского процесса, вне того непосредственного органического брожения, которое должно быть признано великим историческим явлением современности. Психологическим, чисто художественным путем Толстой доводит людей только до момента неудовлетворения, отрицания. Самое же искание спасения и обновления, как в нем самом, так и в его героях, сбивается на старые моралистические пути. Устами этого человека Россия говорит последнее слово своей здравомысленной умственности, в последний раз принципиально схватывается с прошедшим, накануне нового исторического дня, новых духовных откровений.

Толстой такое большое явление в русской и даже общеевропейской жизни, что относительно него как-то особенно боишься сказать решительное слово, хоть в чем-нибудь нарушить в рас-

суждениях о нем правду своего непосредственного отношения к нему. Это такой большой талант, такая богатая личность, такой сильный темперамент, что, говоря о недостатке иррациональных элементов в его философствовании, сам почти удивляешься своим словам. Из своей Ясной Поляны он рассылает громы осуждения целому миру,—всему, что есть ветхого и злого в мире. В его нападках на отживающие учреждения чувствуется стихийная мощь и упорство. Его отрицание неодолимо. Но высшая логика этих толстовских протестов, поскольку она принадлежит лично ему, Толстому, а не Евангелию, на которое он постоянно опирается, всетаки остается рационалистической. Иногда он прямо отпадает от смысла широких евангельских идей, при чем, быть может, как раз в минуты таких отпадений, остается верным сурово-ортодоксальной черте своей натуры. Но, со свойственным ему размахом благородства, он сейчас же приносит свои всенародные покаяния, опять простирая свои руки к Евангелию. И в общем все велико, все назидательно в жизни этого честнейшего человека в мире. Ему самому кажется, что он говорит Евангелием, но это не Евангелие в полноте его духа, его метафизики, его фантастики, его иррациональных идей, питающих все, что в нем есть рационального. Его Евангелие гораздо уже этого действительного исторического Евангелия именно потому, что в коренном метафизическом вопросе Толстой круто разошелся с мистикой идеализма, хотя и взял его моралистические выводы. Во всем этом масса противоречий, чисто толстовских, коренящихся в какой-то одной черте его натуры, может быть, той самой черте, которая как бы задержала его способность к смелому духовному разбегу. Это фанатик всего ясного, жизненно-конкретного, при сложности и стихийности его естества, при неукротимой гордыне, при чувственной любви к жизни и страхе смерти. Он любит музыку и, может быть, тонко ощущает все ее непосредственно-метафизические воздействия на дух и душу—и однако готов отрицать музыку. Его искусство полно красоты и любви к красоте—и однако он в своей книге об искусстве ведет исступленную борьбу не только против одностороннего культа красоты, но и против идеи красоты. Он как бы считает добрым, благостным самое естество человека, как бы готов взвалить ответственность за все злые проявления человеческой натуры на чисто-умственные ошибки человечества, на ошибочность его социальной культуры. А между тем, в нем самом бурлит и кипит злоба темперамента, хищная красота его собственного естества, которая дает силу его иногда бессильному рационалистическому слову. При своей фанатической приверженности к ясному и простому, при своем упрямстве в этом направлении, Толстой не хочет считаться даже с самим собою, с неискоренимыми чертами собственной личности, которая так изумительно человечна и типична. Он топчет свою душу, льет в нее,

как в пылающий горн, холодную воду своего рассудочного морализирования. Он хочет укротить своим духом свою плоть, свою душу, но дух его при этом не развертывается во всей полноте своих иррациональных сил, своих темных возможностей и небесно-светлых перспектив, а говорит в нем только как бы через ум, всегда узкий, все суживающий и ограничивающий. Он верит в победу духа над человеческим естеством, и вера его не ошибочна, если под этой победой разуметь преображение и обновление старого человека посредством духа во всей полноте его. Но при постановке этого вопроса у Толстого, при его упрощенном взгляде на характер и содержание человеческого духа, при его прямолинейном сведении духа, по своей природе, метафизического и экстазного, на ясный, трезвый ум, вера эта представляется чересчур оптимистической и наивною. Отрицая неизбежную трагедию человеческого раздвоения,—именно то, на чем откровенно стоит великое искусство Достоевского, отрицая тот сложный, декадентски-буйственный диалектический процесс, из которого рождается настоящий критический идеализм в настроениях, мыслях и действованиях, Толстой и самому искусству своему придает характер ветхозаветного божественного слова. Оно идеалистично, как всякое великое искусство, как бессознательно идеалистична и «Илиада» Гомера, но это не тот художественный идеализм, в котором мог бы найти для себя упоение и импульс к обновлению жизни современный человек, потому что это идеализм догматический, прелестный, но старый, как прелестна старая легенда. А современный человек весь пронизан критикой и самокритикой, не питает никаких оптимистических верований относительно легкости своего возрождения, не скрывает от себя своих бездн, смотрит в небо из глубины своих падений и надеется только на те экстазы духа, которые не внезапно сходят на человека, как воскрешающая небесная благодать, а вырабатываются мучительной органической диалектикой. Вот почему Толстой, во всем великолепии его бунта против отживающего в мире, во всем обаянии его искусства, гораздо дальше от современного человека, чем Достоевский.

Так называемое русское декадентство усердно эксплоатирует некоторые мотивы Достоевского, хотя вне схемы Достоевского, вне того, что в нем есть истинно-национального, и вне его византийских идей. В этом декадентском движении, которое выдвинулось в произведениях не особенно крупных, средних талантов, как Минский, Мережковский, Бальмонт, Гиппиус, Сологуб, а в новейшее время Брюсов, Андреев, много наносного, чужого, западно-европейского, часто прямо подражательного и аффектированного. Такими, например, были всегда Мережковский и Гиппиус—и в то время, когда они рассудочно предавались ницшеан-

ству, в его узком, почти извращенном виде, когда они до надрыва кричали о дерзновении, и теперь, когда они в своих писаниях стали говорить, отчасти на идеалистический лад, но подделываясь под старинную терминологию, о святости и смирении. При банальности собственного духа, всегда зависящего от разных модных течений, русские декаденты постоянно сбиваются в своих исканиях оригинального на какую-то раздражающую аффектацию: слова их то напыщены, то туманны, то виртуозно выглажены, но почти никогда не загораются огнем вполне самостоятельного ощущения и убеждения, идущего из сердца и духа. К серьезному идеализму, для которого требуются глубокие, честные, органически-смелые таланты, это декадентское движение имеет лишь косвенное отношение, именно потому, что эти люди слишком мало художники, слишком далеки от процессов жизни, с ее действительными декадентскими страданиями, которые приводят к действительным преображениям. Многие их писания кажутся виртуозными переводами—так заметно в них отсутствуют тон и колорит окружающей жизни, те самобытные местные краски, которые никогда не пропадают ни в каком настоящем искусстве, а, следовательно, и в декадентском искусстве.

Самобытное явление в молодой русской литературе представляет Горький, этот поэт и философ вольности. Он страстно ищет новых правд, и психологических, и социальных, и его литературное буйство, при не ординарном, хотя и неровном и несколько однообразном таланте, имеет прямое отношение к русскому художественному идеализму. Он стоит в центре брожений русской общественности, и в нем самом отчетливо и ярко определились две стихии человеческого существа—не в книжных понятиях, а в его собственном духовно-плотском составе. В его писаниях чувствуется живой человек, действительно изведавший и внутреннее распадение, и сладостную тоску духа по правде, по цельности, по пленительной поэзии новой жизни. Отсюда преимущества этого блузника в литературе перед накрахмаленными интеллигентами—не только российскими, но и многими из европейских. Последнее произведение Горького «На дне» показывает, что талант этого писателя не останавливается в своем развитии. Он идет вперед и, быть может, выходит на путь, который всего более отвечает его свойствам—идейно-боевому темпераменту Горького. Эта пьеса, вместе с пьесами Чехова, является светлым пятном на томительно-сером фоне современной русской драматургии, с ее отсталостью от жизни, с ее казенщиной и так называемой сценичностью, за которою не чувствуется никакого серьезного содержания. Пьеса Горького полна живых народных звуков, смелой правды, которую он бросает в лицо буржуазному обществу и, если бы не некоторая романтическая приподнятость

отдельных фигур, как, например, Сатина, она могла бы быть названа одним из самых значительных произведений в современной литературе. Кое-что напоминает в ней вдохновенную моралистику Толстого, переложенную однако на более новые, современные, психологические тона. Кое-что отдает дерзостным демонизмом. Но этот демонизм уже приближен к русской почве и потому не производит впечатления риторики, которой было не мало в прежних, беллетристических произведениях Горького. Здесь прославляется человек в своем идеальном подобии, и от всей пьесы веет вольным идеализмом живого, мятущегося, еще не окончательно себя нашедшего авторского таланта.

Особенное место в молодой литературе занимает Чехов. Этого писателя, также как и Толстого, как-то не хочется критиковать, суживать его значительность для данного момента, говорить о том, чего у него не хватает. Он вырос под сенью Толстовского таланта, и иногда, читая его, чувствуешь, что в некоторых отношениях, чисто художественных, он прямо идет по стопам Толстого. Он совсем не примыкает к так называемому декадентству,—принципиозному, воинственному,—а между тем в произведениях его мы видим самые процессы русской декадентской эпохи. Принципиозные декаденты умствуют и грезят о декаентстве, Чехов же показывает, рисует—и как показывает, как рисует, с каким изумительным тактом реальности!—то, что совершается в современных душах. И плоть, и кровь у него всегда русская, и тоска у него русская, и горизонты духа намечаются у него, робко и осторожно, тоже русские. В своих незавершенных исканиях он отправляется от живой русской действительности. Эта действительность в его произведениях ужасна—ужасна своей монотонностью, своею пошлостью. «Настоящее противно,—восклицает Андрей в «Трех Сестрах»,—но за то, когда я думаю о будущем, то как хорошо! Становится так легко, так просторно, и в дали забрезжит свет, я вижу свободу, я вижу, как я и дети мои становимся свободны от праздности, от квасу, от гуся с капустой, от сна после обеда, от подлого тунеядства». Вот крик национального художника—его колоритная в своих отрицаниях мечта о будущем, мечта идеалистическая, с невинной юмористикой по отношению к настоящему и с зарницами теплой веры по отношению к будущему. Славный талант, удивительный талант, единственный в молодой русской литературе по отсутствию напряженности, аффектации, по тихой праведности его не вполне выраженных мечтаний, по нежному благородству его изобразительной кисти. Это чудесное, почти новое слово в русской литературе, это не лозунг новой идеалистической эпохи, но тоска по ней, то стремление к ней, которое можно назвать «стрелой, несущейся к другому берегу».

VI

Жизнь общества, как и жизнь отдельного человека, тоже представляет собою взаимодействие и борьбу двух противоположных начал—телесно-душевного и духовного, т. е. взаимодействие и борьбу эгоистических классовых интересов и идей высшего порядка, идей гуманности, свободы, всечеловеческого братства. Эти идеи, не отчетливые для ума и воображения, но постигаемые духом и ощущаемые сердцем, и образуют метафизический кругозор народной жизни. В самом деле, это идеи—антиэмпирические, метафизические, не почерпнутые ни из какой исторической реальности, потому что историческая реальность во все времена грешила против этих идей, хотя можно сказать, что не было такой эпохи, когда бы эти идеи не мерцали перед человечеством. В этом соотношении духовных и эгоистических сил в жизни общества нужно различать два момента: момент мирного взаимодействия и момент борьбы, и от характера этого соотношения зависит и окраска данной исторической эпохи. При мирном взаимодействии этих сил мы имеем эпоху нормального, здорового, хотя и недолговечного общественного преуспеяния. В жизни воплотилось что-то от великой идеи, из-за которой только что велась ожесточенная борьба, и наступил момент общественного пафоса и самоудовлетворения. Идея рассыпается в мириады лучей, которые проливаются на конкретности общественного строя, становятся двигателями этого строя. Но по мере того, как идет созидательная, воплотительная работа, становится все очевиднее и очевиднее, что обновительные идеи, волновавшие общество, с самого начала были схвачены не в полном своем об'еме, не во всей широте и глубине своего действительного метафизического размаха. Вечные идеи гуманности и свободы были сужены до случайных политических концепций, так сказать, отравленных чертами конкретного исторического человека, со всеми его несовершенствами. И чем больше эти идеи входят в сложные процессы жизни, с их механическими, классово-эгоистическими силами, тем более обозначается извращение основных идей реформы, тем более накапливается, наростает неудовольствие, разочарование в социальной работе современности. Идейные борцы ослабевают, и мутные потоки дикого произвола и эксплуатации наводняют жизнь. Вот когда начинается второй момент этого взаимоотношения духовных и исторических сил общества. Все существующее дискредитируется, все разлагается и рассыпается. Души угнетены, общественный организм переживает ряд болезней, но дух человеческий не спит и не успокаивается. Руководимый инстинктом метафизической правды, он ищет новых идеальных подобий для действительности и зажигает бунт в человеческом сознании.

Этот момент в жизни каждого общества, момент обостренной и всегда болезненной борьбы новых настроений с старым укладом жизни, является моментом декадентской диалектики, которая должна разрешиться новым пафосом. Я называю эту диалектику декадентскою потому, что она связана с неизбежным разложением существующих форм жизни, напрягшихся в борьбе с духом грядущего момента. Важно заметить, что обновляющим социальным переворотам всегда предшествует и всегда сопутствует страшный разгул эгоистических и антигуманных инстинктов. В схватке партий, так сказать, перемешиваются орудия борьбы. Свободный духом, кроткий Гамлет хватает отравленную шпагу Лаэрта и, в горячке сопротивления, наносит ему бесчеловечные удары. Но в то время, когда проливается человеческая кровь, веет духом, веет обновительной правдой. Это я и называю декадентским моментом в жизни человеческих обществ. Чрезмерное напряжение классовых эгоизмов, эта линия массового богоотступничества, убегающая в дикую бесконечность, свидетельствует о том, что дух идет к новым формам социальной жизни, что мы имеем здесь дело с началом конца, что идеализм готовит себе новую победу.

Но, спрашивается, куда глядит общественный дух современности? Какие новые социально-политические формы он намечает для воплощения в них своих коренных метафизических идей? О, если присмотреться к тому, что делается в современной Европе, скользнуть взглядом мимо этих парламентаризмов, уже истощенных в своей передовитости, мимо этого культа чисто политической гражданственности, тоже уже достаточно надорванной в своем пафосе, мимо этой неустанной фабрикации всевозможных частных законодательных проектов, по близости от которых постоянно копошится какая-нибудь подлая Панама, если, говорю я, скользнуть мимо, мимо этих бессильных эмпиризмов современного момента, перед нами откроются какие-то необ'ятные перспективы, какие-то лучезарные утопии, менее, чем когда-либо, конкретные, и более, чем когда-либо, увлекательные. Иррациональные силы заговорили в человечестве, метафизический дух, непреклонный в своих требованиях и надеждах, восстал на работу. Какие-то отщепенцы от всякой политики, какие-то идейные маниаки, и старцы-аскеты, и чуть не младенцы грезят о новых идеальных подобиях для социальной жизни общества, о чем-то, что как будто бы безмерно далеко от современного реального строя, но кажется уже необходимостью каждому в частности. Какие-то звуки слетаются со всех концов мира. Тихо шумит мечта о вольном божьем царство, в котором не будет оскорбленных и униженных, потому что не будет оскорбителей. Шелестят прекрасные надежды, веет новый, новый дух, требующий переработки не внешних форм жизни только, но и всего ветхого человека. Вот

она старая Европа, декадентствующая Европа, усталая Европа и в то же время развертывающая перед собою, как бы по волшебству, новые миры! Она обновится через обновление человека, который, сохраняя коренные черты своей народности, отвергнет всякий шовинизм, разбросает все искусственные перегородки и, вообще, освободится от того, что дух, метафизический дух, считает банальностью и пошлостью. И Россия тоже, как живая часть Европы, готовясь к новым культурным преобразованиям, идя через трансформацию быта к новому социальному укладу, в то же время вещим взглядом забегает вперед, упивается мечтой о чем-то далеком, страшно далеком от реальности, но страшно близком сердцу. Идет она вместе с Европою, неустанно обмениваясь своим диким молодым пафосом с выдержанным пафосом европейской культуры, идет на завоевание новых духовных благ, нового мира. Страшно интересно жить теперь на свете!

ИЗДАТЕЛЬСТВО

„ПАРΘЕНОН“

КНИГИ ПО ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ, ИСТОРИИ ИСКУССТВ, ИСТОРИИ ОБЩЕСТВЕННОСТИ.

Участники и авторы изданий „ПАРΘЕНОНА“: Анна Ахматова, А. Л. Волынский, С. Ф. Ольденбург, М. Л. Гофман, П. Е. Щеголев, В. И. Саитов, Н. О. Лернер, Б. Л. Модзалевский, И. Ф. Анненский, А. С. Изгоев, А. Г. Горнфельд, М. С. Шагинян, Е. М. Браудо, П. К. Губер, Вл. Пяст, Д. И. Выгодский, художник Н. А. Тырса, Э. Ф. Голлербах, Р. М. Кантор, А. И. Тиняков, Вал. Чудовский, Вл. Данилов, Конст. Федин, А. Л. Липовский, Я. Б. Цвиллинг, С. Я. Штрайх.

ВЫШЛИ В СВЕТ И ПЕЧАТАЮТСЯ КНИГИ: о Пушкине, Достоевском, Леонардо-да-Винчи, Л. А. Мее, Ф. И. Тютчеве, Э. Т. А. Гофмане, С. А. Соболевском, Конст. Леонтьеве, Марии Волконской, декабристе Лунине и др.

„ПАРΘЕНОН“—первый сборник статей. Редакция А. Л. Волынского. Авторы: Анна Ахматова, Евг. Браудо, Д. И. Выгодский, А. Г. Горнфельд, М. Л. Гофман, А. С. Изгоев, Р. М. Кантор, С. Ф. Ольденбург, А. В. Самойлович, А. А. Фет (письма), Мариэтта Шагинян, С. Я. Штрайх, Темы: Пушкин, Гете, Короленко, Андрей Белый, Наука в России и на Западе, Музыка, Крушение западной культуры, Новая еврейская поэзия, друг Пушкина — Пущин, пушкинист Б. В. Никольский, Задачи русской интеллигенции.



РЕДАКЦИЯ и КОНТОРА ИЗДАТЕЛЬСТВА: Петербург— Загородный 23, кв. 57 и Троицкая 15—17, кв. 164.

