I-V
7° 42 8

АНДРЕЙ БѢЛЫЙ

ЛУГЪ ЗЕЛЕНЫЙ

КНИГА СТАТЕЙ

Книгоиздательство «АЛЬЦІОНА»



Из книг
Б. Г. Столпнера

АНДРЕЙ БѢЛЫЙ

ЛУГЪ ЗЕЛЕНЫЙ

КНИГА СТАТЕЙ

1

Книгоиздательство «АЛЬЦИОНА»
МОСКВА.—1910.

ПРОВ. 1957
PV
7242
Луг

Марка книгоиздательства работы Н. Θеофилактова.

ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ
БИБЛИОТЕКА
Общественных Наук
Академии Наук СССР
190
57

Отпечатано въ типографіи Русскаго Товарищества,
въ Москвѣ.

ЛУГЪ ЗЕЛЕНЫЙ.

Вспомни, вспомни лугъ зеленый —
Радость пѣсенъ, радость плясокъ.

В. Брюсовъ.

I.

Общественный строй, опредѣленно складываясь, долженъ отчетливо намѣтить основные принципы; эти принципы должны лежать въ его основѣ.

Основные принципы общественности должны имѣть свои отвлеченныя основоположенія. Эти основоположенія должны соединять вопросы соціальной техники съ общими вопросами, волнующими человѣческій духъ.

Въ соціологіи мы часто встрѣчаемся съ понятіями о силахъ, регулирующихъ общественную жизнь, и направляющихъ цѣляхъ. Для насъ важно отчетливо уяснить себѣ понятіе о силѣ и цѣли. Но понятіе о силѣ наиболѣе разработано въ механическомъ міровоззрѣніи. Цѣлесообразность — принципъ, по существу упраздняющій детерминизмъ. Слѣдуетъ поэтому

опредѣленно очертить область механическаго и органическаго (цѣлесообразнаго) развитія общества.

При методологической раздѣльности непрерывности (детерминизма) и цѣлесообразности (прерывности) вопросъ о силахъ, механизирующихъ общественный строй, не можетъ сочетаться съ вопросомъ о цѣляхъ, организующихъ человѣчество, ни въ какомъ согласованномъ единствѣ. Поэтому возможны только два взаимно-противоположныя руководящія начала общественности.

Общество можетъ разсматриваться, какъ міровая машина, проглатывающая всякую личность, не давая ей взамѣнъ ничего, что могло бы быть равноцѣннымъ личности. При такой обстановкѣ вопроса рушится основная теорія общественнаго развитія—теорія прогресса; между тѣмъ ученіе о механическихъ силахъ общественнаго развитія явилось какъ бы однимъ изъ выводовъ теоріи прогресса.

Принимая цѣлесообразность, какъ руководящій принципъ соціальной жизни, я обязанъ возвыситься надъ своими личными цѣлями во имя цѣлей общественныхъ. Но общественныя цѣли не исчерпываются пониманіемъ общества, какъ нѣкоторой самоцѣли. Такое пониманіе вновь повергло бы насъ въ центръ механическихъ теорій, въ корнѣ отрицающихъ идею прогресса. Организація цѣлесообразности предъявляетъ самому обществу осуществленіе нѣкоторыхъ цѣлей; эти

цѣли не могутъ корениться въ отдѣльныхъ индивидуумахъ. Онѣ не могутъ корениться и въ суммѣ индивидуумовъ. Область ихъ, стало быть,— область трансцендентнаго идеала.

Отсюда символизація общественныхъ цѣлей. Отсюда пониманіе общества, какъ индивидуальнаго организма — «Жены, облеченной въ Солнце». Религіозный принципъ вѣнчаетъ принципъ соціальный.

Итакъ:

Или общество—машина, поѣдающая человѣчество,— паровозъ, безумно ревущій и затопленный человѣческими тѣлами.

Или общество— живое, цѣльное, нераскрытое, какъ бы вуалью отъ насъ занавѣшенное Существо, спящая Красавица, которую нѣкогда разбудятъ отъ сна.

II.

Ликъ Красавицы занавѣшенъ туманнымъ саваномъ механической культуры,— саваномъ, сплетеннымъ изъ черныхъ дымовъ и желѣзной проволоки телеграфа. Спитъ, спитъ, Эвридика, повитая адомъ смерти,—тщетно Орфей сходитъ во адъ, чтобы разбудить ее. Сонно она лепечетъ:

Ты ведешь—мнѣ быть покорной.
Я должна итти—должна.
Но на взорахъ облакъ черный,
Черной смерти пелена.

В. Брюсовъ.

Пелена черной смерти въ видѣ фабричной гари занавѣшиваетъ просыпающуюся Россію, эту Красавицу, спавшую доселѣ глубокимъ сномъ.

Только тогда, когда будетъ снесено все, препятствующее этому сну, Красавица сама должна выбрать путь: сознательной жизни или сознательной смерти, — путь цѣлесообразнаго развитія всѣхъ индивидуальностей взаимнымъ проникновеніемъ и сліяніемъ въ интимную, а слѣдовательно религіозную жизнь, или путь автоматизма. Въ первомъ случаѣ общество претворяется въ общину. Во второмъ случаѣ общество поѣдаетъ человѣчество.

Еще недавно Россія спала. Путь жизни, какъ и путь смерти—были одинаково далеки отъ нея. Россія уподоблялась символическому образу спящей пани Катерины, душу которой укралъ страшный колдунъ, чтобы пытать и мучить ее въ чуждомъ замкѣ. Пани Катерина должна сознательно рѣшить, кому она отдастъ свою душу: любимому ли мужу, казаку Данилѣ, борющемуся съ иноплеменнымъ нашествіемъ, чтобъ сохранить для своей красавицы родной ароматъ зеленаго луга, или колдуну изъ страны иноземной, облеченному въ жупанъ огненный, словно пышущій раскаленнымъ жаромъ желѣзоплавильныхъ печей.

Въ колоссальныхъ образахъ Катерины и стараго колдуна Гоголь безсмертно выразилъ томленіе свящей родины,— Красавицы, стоящей на

распутьѣ между механической мертвенностью и первобытной грубостью.

У Красавицы въ сердцѣ бьется несказанное. Но отдать душу свою несказанному значитъ взорвать общественный механизмъ и итти по религіозному пути для ковки новыхъ формъ жизни.

Вотъ почему, среди безплодныхъ споровъ и видимой оторванности отъ жизни, сама жизнь — жизнь зеленаго луга—одинаково бьется въ сердцахъ и простыхъ, и мудреныхъ людей русскихъ.

III.

Вотъ село. Сельскій учитель споритъ яро, долго, отягощая рѣчь иностранными словами, вычитанными изъ дрянной книжонки. Зѣваетъ ослабѣвшій помѣщикъ. Зѣваетъ волостной писарь и креститъ ротъ.

А вотъ вышли изъ душной избы на зеленый лугъ. Учитель взялъ гитару, тряхнулъ длинными волосами, и здоровая русская пѣсня грянула такимъ раздольемъ, трепетомъ сердечнымъ: «Каа-къ въ сте-пии глуу-хоой уу-мии-раалъ ямщи-икъ»...

И дышитъ лугъ зеленый. И тонкіе злаки, волнуясь, танцуютъ съ цвѣтами. И надъ лугомъ встаетъ луна. И ароматъ бѣлыхъ фіалокъ просится въ сердце. И вспоминается тысячелѣтняя жизнь зеленаго луга. И забытая, міровая правда—всколыхнулась, встала, въ упоръ уставилась съ горизонта, какъ эта большая золотая луна.

Вспоминается время, когда подъ луной на зеленомъ лугу взвивались обнаженные юноши, цѣломудренно кружились, завиваясь въ пляскѣ. Бархатнокрасные, испещренные пятнами, леопарды, ласково мяуча, мягко скакали вокругъ юношей. И носилось надъ лугомъ блѣдное золото распущенныхъ косъ: то въ ласковой грусти взлетали юныя дѣвушки надъ тонкими травами. Ихъ серебряные хитоны, точно струи прохлады, вѣчно слетали, пѣнясь складками.

Это на зеленомъ лугу посвященные въ жизнь несказанную вели таинственный разговоръ душъ.

IV.

Въ тяжелые для Россіи январскіе дни мнѣ пришлось переживать въ Петербургѣ весь ужасъ событій. Что-то доселѣ спавшее всколыхнулось. Почва зашаталась подъ ногами.

Какъ-то странно было итти на зрѣлище, устраиваемое иностранной плясуньей.

Но я пошелъ.

И она вышла, легкая, радостная, съ дѣтскимъ лицомъ. И я понялъ, что она—о несказанномъ. Въ ея улыбкѣ была заря. Въ движеньяхъ тѣла—ароматъ зеленаго луга. Складки ея туники, точно журча, бились пѣнными струями, когда отдавалась она пляскѣ вольной и чистой.

Помню счастливое лицо, юное, хотя въ музыкѣ и раздавались вопли отчаянья. Но она въ

мукахъ разорвала свою душу, отдала распятію свое чистое тѣло предъ взорами тысячной толпы. И вотъ неслась къ высямъ безсмертнымъ. Сквозь огонь улетала въ прохладу, но лицо ея, осѣненное Духомъ, мерцало холоднымъ огнемъ—новое, тихое, безсмертное лицо ея.

Да, свѣтилась она, свѣтилась именемъ, обрѣтеннымъ навѣки, являя подъ маской античной Греціи образъ нашей будущей жизни — жизни счастливаго человѣчества, предавшагося тихимъ пляскамъ на зеленыхъ лугахъ.

А улицы Петербурга еще хранили слѣды недавнихъ волненій.

V.

Есть несказанныя лица. Есть улыбки невозвратныя. Есть бархатный смѣхъ заликовавшихъ о лазури устъ. Есть слова, вѣющія вѣтромъ,— сквозныя, какъ золотое, облачное кружево на пылающемъ горизонтѣ.

Есть слова тишины, въ которыхъ слышатся громы неимовѣрнаго приближенія души къ душѣ—громы вселенскихъ полетовъ и молніи херувимской любви.

Когда тишина говоритъ на зеленомъ лугу и глаза передаютъ глазамъ несказанное, когда люди, невольно брошенные въ вѣчную глубину, къ которой еще нельзя прикоснуться ни формой, ни словами, какъ понятенъ тиховѣйный зеленый лугъ, таящій воспоминанія!..

Помнитъ онъ пѣсни и пляски священнаго экстаза, въ которомъ глубокія души сливались съ зарей и другъ съ другомъ.

Зеленый лугъ хранитъ свою тайну. Вотъ почему такъ невыразимо щемитъ сердце на зеленомъ лугу, когда вѣтеръ, блескомъ озаренный, уноситъ сердца,—и кружитъ, и кружитъ ихъ въ тихой пляскѣ неизреченнаго. Еще ближе становятся охрипшіе звуки гармоники и нестройная жалоба подгородныхъ мѣщанъ, вышедшихъ на зеленый лугъ вспомнить о несказанной старинѣ въ часъ несказанный: «Уу-ноо-сии тыы маа-ее гооо-ре быы-ии-ии-страа рѣѣ-чуу-шкаа съ саабоой»...

VI.

Есть отношенія, вполнѣ выразимыя—глубокія душевныя волненія, запечатлѣнныя формой. Слѣдуетъ помнить, что переживаніе первѣе формы, его облекающей. Форма является, какъ результатъ необходимой потребности запечатлѣть переживаніе.

Религія есть связь переживаній. Переживанія бываютъ единоличныя и коллективныя. Религія есть связь единоличныхъ и коллективныхъ переживаній.

Наличность единоличныхъ переживаній необходима для образованія переживаній коллективныхъ. Форма коллективныхъ переживаній объединяетъ переживающихъ въ органически цѣль-

ную замкнутую религіозную группу. Такая группа есть религіозная община, противопоставленная обществу. По гранямъ соприкосновенія между общиной и обществомъ возникаетъ рядъ необходимыхъ конфликтовъ. Община можетъ казаться началомъ, разлагающимъ общество. Общество являетъ, наоборотъ, общинѣ свой ликъ звѣриный.

Въ религіи впервые намѣчаются пути къ запечатлѣнію переживаній, еще не запечатлѣнныхъ формой. Религія поэтому всегда о будущемъ.

Теорія Дарвина построена на сохраненіи рода путемъ полового подбора, т.-е. путемъ отысканныхъ и установленныхъ формъ общенія и связи индивидуумовъ. Благодаря такому роду общенія, человѣчество, сохраняясь, достигаетъ своего относительнаго безсмертія даже при наличности существующихъ пространственно-временныхъ формъ.

Религія есть своего рода подборъ переживаній, къ которымъ еще не найдены формы. Жизнь общины основана на подборѣ и расположеніи переживаній отдѣльныхъ членовъ, какъ скоро въ переживаніяхъ своихъ они соединяются другъ съ другомъ. Понятно, что только въ общинѣ куются новыя формы жизни.

Подборъ переживаній первѣе подбора формъ (соціальнаго, полового и т. д.). Подборъ формъ не можетъ осуществиться ранѣе подбора переживаній.

Вотъ почему религія, устанавливая общеніе между людьми въ переживаніяхъ, которымъ еще

не найдены формы, всегда реальна еще неоформленной реальностью. Религія, какъ и Дарвинова теорія,—явленіе подбора.

Религія всегда предвкушаетъ новыя формы жизни: «И увидѣлъ я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали, и моря уже нѣтъ» (Откровеніе).

Если религія не волнуетъ насъ, какъ стыдливая заря, а ухаетъ мракомъ, какъ черные провалы вмѣсто лицъ, глядящіе на насъ изъ-подъ жестянныхъ оправъ на старинныхъ иконахъ, она забываетъ свои источники; религія—дерево не умерщвляющее, но оживляющее. «И показалъ мнѣ чистую рѣку воды жизни, свѣтлую, какъ кристаллъ... Древо жизни, двѣнадцать разъ приносящее плоды... и листья дерева для исправленія народовъ» (Откровеніе).

Я утверждаюсь для окружающихъ меня людей не въ переживаніяхъ меня преобразующихъ, а въ формахъ, меня образовавшихъ. Формы—это переживанія, нѣкогда воплощенныя, а теперь потухающія, ибо они вогнаны въ инстинктъ.

Совокупность формъ, меня опредѣляющихъ, очерчиваетъ мой пространственно-временный образъ. Но въ душѣ моей живетъ неоформленное, неизреченное, мое взволнованное счастье. Въ душѣ я—обладатель «новаго имени, котораго никто не знаетъ, кромѣ того, кто получаетъ» (Откровеніе). Это новое имя начертано согласно Откровенію Іоанна на бѣломъ камнѣ души.

Я для другихъ—нераскрытая загадка. Если окружающимъ меня людямъ смутно мерещится невоплощенная глубина жизни, они съ невольнымъ трепетомъ взглянутъ на меня, то съ надеждой, то съ опасеніемъ. Имъ будетъ казаться, что я нѣчто утаиваю отъ нихъ.

Тѣ немногіе, которые опередили пережитыя и оковавшія насъ формы жизни,—тѣ узнаютъ во мнѣ своего тайнаго друга. Они поймутъ, что мы обречены на совмѣстное отысканіе новыхъ формъ, потому, что невыразимая тишина насъ соединила: тамъ, въ бирюзовой, какъ небо, тишинѣ, встрѣчаются наши души; и когда изъ этихъ бирюзовыхъ пространствъ мы глядимъ другъ на друга бирюзовыми пространствами глазъ, невольный вихрь кружитъ души наши. И бирюзовое небо надъ нами становится нашей общей единой Душой—душой Міра. Крикъ ласточекъ, безумно жгучій, разрываетъ пространство и ранитъ сердце неслыханной близостью. Надъ нами поетъ голубая птица Вѣчности, и въ сердцахъ нашихъ просыпается голубая, неслыханная любовь—любовь, въ бѣлизнѣ засквозившая бездной.

И мы видимъ одно, слышимъ одно въ формахъ неоформленное. Установленныя формы становятся средствомъ намекнуть о томъ, что еще должно оформиться. Тутъ начинается особаго рода символизмъ, свойственный нашей эпохѣ. Въ ней намѣчаются методы образованія новыхъ формъ жизни.

Такъ совершается подборъ переживаній. Такъ намѣчается остовъ будущей общины. Такъ преображается мертвенная жизнь общества въ жизнь, какъ виномъ озаренную жертвенной кровью любовнаго причастія.

Я начинаю сознавать, что когда-нибудь буду—раскроюсь для близкихъ въ новомъ для меня имени.

Бѣлый камень, мнѣ данный, прорастетъ благоухающими лиліями и розами. Я стану самъ, какъ лилія полевая, тихо зыблемая на зеленомъ лугу.

VII.

Есть тайная связь всѣхъ тѣхъ, кто перешагнулъ за грань оформленнаго. Они знаютъ другъ друга. Пусть не знаетъ каждый о себѣ, другой, взглянувъ на него несказаннымъ, взволнуетъ, откроетъ, укажетъ.

Бирюзовая сѣть неба опутаетъ сердца посвященныхъ—бирюзовыя нити навѣки скрѣпятъ. Души становятся, что зори.

Душа одного—вся розовая зорька, задумчиво смѣющаяся нетлѣнной радостью. Душа другого—бархатнопьяный закатный пурпуръ. А вотъ душа—прекрасная шкура рыси, тревогой глянувшая съ горизонта.

Когда я одинъ, родственныя души не покидаютъ меня. Мы всегда совершаемъ полетъ нашъ—возвращеніе наше—на голубую, старинную ро-

дину, свои объятья распростершую надъ нами. Ты близка намъ, родина, голубая, какъ небо,—голубая, какъ наши затосковавшія о небѣ души. Голубое пространство нашихъ душъ и голубое небо, намъ смѣющееся,—одна реальность, одинъ символъ, высвѣтляемый зорями нашихъ восхожденій и приближеній. Вижу, вижу тебя, розовая зорька — знаю, откуда ты! И душа моя, черная ласточка, канувшая въ небо, съ визгомъ несется тебѣ навстрѣчу.

Я знаю, мы вмѣстѣ. Мы идемъ къ одному. Мы — вѣчные, вольные. Души наши закружились въ вольной пляскѣ великаго Вѣтра. Это — Вѣтеръ Освобожденія.

Онъ качаетъ цвѣты на зеленомъ лугу, и цвѣты посылаютъ цвѣтамъ свое ласковое благоволеніе.

VIII.

Россія — большой лугъ, зеленый. На лугу раскинулись города, селенья, фабрики.

Искони былъ вольный просторъ. Серебрилась ковыль. Одинокій казакъ заливался пѣснью, несясь вдоль пространствъ, надъ Днѣпромъ—несясь къ молодой женѣ Катеринѣ.

Пани Катерина, ясное солнышко, ты въ терему,

Открыла веселыя окна.
День смѣялся и гасъ: ты слѣдила одна
Облаковъ розоватыхъ волокна.

«Чуденъ Днѣпръ при тихой погодѣ, когда вольно и плавно мчитъ сквозь лѣса и горы полныя воды свои».

Но пришелъ изъ странъ заморскихъ панъ, назвавшійся отцомъ твоимъ, Катерина,—казакъ въ красномъ жупанѣ; пришелъ и потянулъ изъ фляжки черную воду, и вотъ стали говорить въ народѣ, будто колдунъ опять показался въ этихъ мѣстахъ. И всѣ предались болѣзненнымъ снамъ. И сама ты заснула въ горницѣ, пани Катерина, и вотъ чудится тебѣ, будто пани Катерина пляшетъ на зеленомъ лугу, озаренная краснымъ свѣтомъ мѣсяца—то не мѣсяцъ, то старый панъ, панъ отецъ—казакъ, въ красномъ, задышавшемъ пламенемъ жупанѣ, на нее уставился.

Эй, берегись...

Пани Катерина, безумная, что завертѣлась безцѣльно въ степи, одна, когда мужъ твой лежитъ неотомщенный, прострѣленный на зеленыхъ лугахъ? Онъ защищалъ родные луга отъ поганаго нашествія.

Эй, безумная, ну чего ты пляшешь, когда дитя твое, твоя будущность—задушена?..

Но нѣтъ, еще есть время, сонная пани: еще живъ твой мужъ, еще дитя твое—твоя будущность—не погибло, а ты пляшешь во снѣ, озаренная краснымъ свѣтомъ мѣсяца... То не мѣсяцъ: то невѣдомый казакъ, тебѣ изъ заморскихъ странъ ужасъ приносящій... Вотъ покрываетъ онъ зеленые луга сѣтью мертвыхъ городовъ; вотъ за-

навѣшиваетъ небо чернымъ пологомъ фабричныхъ трубъ—не казакъ, а колдунъ, отравляющій свободный воздухъ родного неба—души.

Россія проснись: ты не пани Катерина — чего тамъ въ прятки играть! Вѣдь душа твоя Міровая. Верни себѣ Душу, надъ которой надмевается чудовище въ огненномъ жупанѣ: проснись, и даны тебѣ будутъ крылья большого орла, чтобъ спасаться отъ страшнаго пана, называющаго себя твоимъ отцомъ.

Не отецъ онъ тебѣ, казакъ въ красномъ жупанѣ, а оборотень — Змѣй Горынычъ, собирающійся похитить тебя и дитя твое пожрать.

IX.

Вѣрю въ Россію. Она — будетъ. Мы — будемъ. Будутъ люди. Будутъ новыя времена и новыя пространства. Россія — большой лугъ, зеленый, зацвѣтающій цвѣтами.

Когда я смотрю на голубое небо, я знаю, что это — небо моей души. Но еще полнѣй моя радость отъ сознанія, что небо моей души, родное небо.

Вѣрю въ небесную судьбу моей родины, моей матери.

Мы пока молчимъ. Мы о будущемъ. Никто насъ не знаетъ, но мы знаемъ другъ друга—мы, чьи новыя имена восходятъ въ душахъ вѣчными солнцами. Голубое счастье намъ открыто, и въ

ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ
БИБЛИОТЕКА
Общественных Наук
Академии Наук СССР

голубомъ счастьѣ тонутъ, вижжатъ, и кружатся, и носятся—ласточки...

Мы говоримъ о пустякахъ, но наши души — души посвященныхъ въ тишину —вѣчно улыбаются другъ другу.

И зеленый лугъ хранитъ воспоминанія. И сидишь, успокоенный на зеленомъ лугу. Тамъ... изъ села, раздаются звуки гармоники, и молодые голоса заливаются тоской на зеленомъ лугу:

«Каа-къ въ стее-пии глуу-хоой паамии-раалъ ям-щиикъ».

1905.

СИМВОЛИЗМЪ.

Въ неодинаковой формѣ творчество и познаніе ставятъ вопросъ о природѣ всего существующаго, въ неодинаковой формѣ его рѣшаютъ.

Тамъ, гдѣ познаніе вопрошаетъ: «что есть жизнь, въ чемъ подлинность жизни?», творчество отвѣчаетъ рѣшительнымъ утвержденіемъ: «вотъ подлинно переживаемое, вотъ—жизнь». И форма, въ которой утверждается жизнь, не отвѣчаетъ формамъ познанія: формы познанія — это способы опредѣленій природы существующаго (т. е. методы, образующіе точное знаніе); и въ выраженіи переживаній, въ выраженіи переживаемаго образа природы—пріемъ утвержденія жизни творчествомъ; переживаемый образъ—символъ; ежели символъ закрѣпляется въ словѣ, въ краскѣ, въ веществѣ, онъ становится образомъ искусства.

Въ чемъ отличіе образа дѣйствительности отъ образа искусства? Въ томъ, что образъ дѣйствительности не можетъ существовать самъ по себѣ, а только въ связи со всѣмъ окружающимъ; а связь всего окружающаго есть связь причинъ и дѣйствій; законъ этой связи—законъ моего

разсуждающаго сознанія. Образъ дѣйствительности существуетъ закономѣрно; но закономѣрность эта есть часть моего «я» (рефлексирующая), а вовсе не «я»; и образъ дѣйствительности, предопредѣленный связью, не существуетъ, какъ безусловно одушевленный образъ. Образъ же искусства существуетъ для меня, какъ независимый, одушевленный образъ. Дѣйствительность, если хочу я ее познать, превращается только въ вопросъ, загаданный моему познанію; искусство дѣйствительно выражаетъ живую жизнь, переживаемую. Оно утверждаетъ жизнь какъ творчество, а вовсе не какъ созерцаніе. Если жизнь порождаетъ во мнѣ сознаніе о моемъ «я», то не въ сознаніи утверждается подлинность этого «я», а въ связи переживаній. Познаніе есть осознаваемая связь: предметы связи здѣсь—только термины; творчество есть переживаемая связь; предметы связи здѣсь—образы; внѣ этой связи «я» перестаетъ быть «я».

Я могу опознать себя только такъ, а не иначе; я опознаю только то, что переживаю; познаніе превращаетъ переживанія въ закономѣрныя и не переживаемыя теперь группы предметовъ опыта. Законы опытной дѣйствительности, находящіеся во мнѣ, при созерцаніи извнѣ предметовъ опыта, кажутся мнѣ внѣ меня лежащими: это—законы природы; созерцая себя—я не увижу своей подлинной, творческой сущности: я увижу внѣ меня лежащую природу и себя, порожден-

наго закономъ природы. Познаніе есть созерцаніе въ законахъ содержанія (т. е. подлинности) моей жизни. Подлинность въ моемъ «я», творящемъ познаваемые образы; образъ, не опознанный въ законахъ,—творческій образъ; опознанный образъ есть образъ видимой природы. Творческій образъ есть какъ бы природа самой природы, т. е. проявленіе подлиннаго «я». Это «я» раскалывается созерцаніемъ на переживаемую, безобразную природу творчества и на явленную въ образахъ видимую природу. Видимая природа здѣсь—волшебница Лорелея, отвлекающая меня отъ подлинной жизни къ жизни видимой. Природа творчества оказывается могучимъ Атласомъ, поддерживающимъ міръ на своихъ плечахъ: безъ него жизнь волшебницы Лорелеи—не жизнь вовсе.

Искусство—особый видъ творчества, освобождающій природу образовъ отъ власти волшебной Лорелеи. Необходимость образовъ видимости коренится въ законахъ моего познанія; но не въ познаніи—«я» подлинное. Приведеніе способности представленія къ переживанію освобождаетъ представляемые образы отъ законовъ необходимости, и они свободно сочетаются въ новые образы, въ новыя группы. Здѣсь понимаемъ мы, что не дѣйствительна наша зависимость отъ рока природы, ибо и природа лишь эмблема подлиннаго, а не само подлинное. Изученіе природы есть изученіе эмблемъ подлинности, а не самой под-

линности: природа не природа вовсе: природа есть природа моего «я»: она—творчество.

Таковъ взглядъ на жизнь всякаго истиннаго художника. Но не таковъ взглядъ на жизнь—большинства; для этого большинства само творчество есть лишь эмблема подлинности; а подлинное—въ окружающей насъ природѣ.

Неудивительно, что непознаваемая образность художника для многихъ—лишь порожденіе творческой грезы, а не дѣйствительность. Но тотъ, кто постигъ истинную природу символовъ, тотъ не можетъ не видѣть въ видимости, а также и въ видимомъ своемъ «я» отображеніе другого «я», истиннаго, вѣчнаго, творческаго.

*

Жизнь для художника—

...бирюзовою волною
Разбрызганная глубина.
Своею пѣною дневною
Намъ очи задымитъ она.
И все же въ суетности бренной
Насъ вѣщіе смущаютъ сны,
Когда стоимъ передъ вселенной
Углублены, потрясены,
И открывается надъ нами
Недостижимый край родной
Открытою надъ облаками
Лазуревою глубиной.

Въ творчествѣ «тайна жизни» художника. Видимость отодвигаетъ эту тайну въ недостижи-

мую высь небеснаго купола; тамъ надъ облаками открывается «недостижимый край родной»; это потому, что созерцаніе подлиннаго являетъ его какъ внѣ меня лежащій образъ природы, и небесный куполъ—граница моего представленія, за этой границей, въ безднѣ надзвѣздной, «я» подлинное; за границей неба—музыка моей души, поющія во мнѣ переживанія: небо выросло изъ меня, а въ небѣ образовалась земля и на ней мой видимый образъ. Видимая природа—мой сонъ; это—бѣгъ облаковъ въ голубомъ небѣ:

Проносится надъ тайной жизни
Пространствъ и роковыхъ временъ
Въ небесно-голубой отчизнѣ
Легкотекущій, дымный сонъ.
Проносятся надъ небесами,
Летятъ надъ высотами дни,
Воскуренными облаками
Воскуренными искони.

Бирюзовая волна неба—вотъ подлинная природа жизни; природа видимости—пѣна на гребнѣ этой волны.

Своею пѣною дневною
Намъ очи задымитъ волна.

*

Въ существующихъ формахъ искусства двояко отобразилось творчество. Два типа символическихъ образовъ встрѣчаютъ насъ въ исторіи искусствъ; два мифа олицетворяютъ намъ эти пути;

въ образахъ явлены эти миѳы: первый есть образъ свѣтлаго Геліоса (Солнца), озаряющаго волшебнымъ факеломъ такъ, что образы этого міра явлены съ послѣдней отчетливостью; другой образъ есть образъ музыканта Орфея, заставляющаго ритмически двигаться неодушевленную природу,—Орфея, вызывающаго въ міръ дѣйствительности призракъ, т. е. новый образъ, не данный въ природѣ; въ первомъ образѣ свѣтъ творчества лишь освѣщаетъ въ природѣ то, что уже дано; во второмъ образѣ сила творчества создаетъ то, чего въ природѣ нѣтъ. И, повинуясь этимъ символамъ, двояко озаряетъ искусство поверхность жизни.

Вотъ первый путь:

Въ образахъ, данныхъ природой, слышатся художнику зовы Вѣчнаго; природа для него есть дѣйствительное, подлинное воплощеніе символа: природа, а не фантазія—лѣсъ символовъ; погруженіе въ природу есть вѣчное углубленіе видимости; лѣстница углубленія—лѣстница символовъ. Художникъ воспроизводитъ вѣчное въ формахъ, данныхъ природой; въ работѣ надъ формой—смыслъ искусства; соединеніе въ одной художественной формѣ чертъ, разбросанныхъ во многихъ природныхъ формахъ, созданіе типическихъ формъ, формъ-идей — вотъ символизмъ этого рода творчества: таковъ символизмъ Гете. Это путь такъ называемыхъ классиковъ искусства. Отъ образа природы, какъ чего-то даннаго

извнѣ, къ образу природы, какъ чего-то понятаго изнутри—вотъ путь классическаго творчества.

Но, углубляя и расширяя любой природный символъ, художникъ осознаетъ относительность образа, отъ котораго онъ исходитъ; возведеніе образа въ типическій образъ убиваетъ образъ самъ по себѣ, внѣ художника. Художникъ здѣсь постигаетъ зависимость формы отъ закона формы, но законъ этотъ онъ постигаетъ въ себѣ: «я» становится для него закономъ. Художественное сознаніе, центръ мірового творчества, слово жизни—такъ заключаетъ онъ; и плоть искусства выводитъ изъ слова, а изъ искусства выводитъ онъ законы жизни.

Но тутъ сталкивается онъ съ дѣйствительностью, не подчиненной его творческому сознанію: и она для него—грозный и чуждый хаосъ.

«О, страшныхъ пѣсенъ сихъ не пой»,—восклицаетъ онъ, обращаясь къ природѣ.

Отъ природы видимой онъ восходитъ къ подлинному; но подлинное для него въ «я», с о з н а ю щ е м ъ себя законодателемъ жизни. Его влечетъ голосъ волшебницы Лорелеи: она—природа его сознанія; Лорелея показываетъ ему великолѣпіе міра сего и говоритъ: «приди ко мнѣ, и я сдѣлаю тебя царемъ міра». И когда, зачарованный Лорелеей, садится онъ на тронъ жизни, природа является его сознанію, какъ злой рокъ, отнимающій у него царство міра сего. Рокъ въ образѣ

хаоса побѣждаетъ царя. Лорелея (природа сознанія) подмѣнила художнику его «я». «Я» не въ законѣ, «я»—въ творчествѣ.

*

Есть иной путь искусства.

Художникъ не хочетъ видѣть окружающаго, потому что въ душѣ его поетъ голосъ вѣчнаго; но голосъ—безъ слова, онъ—хаосъ души. Для художника хаосъ этотъ—«родимый» хаосъ; въ закономѣрности природы внѣшней видитъ онъ свою смерть, тамъ, въ природѣ видимости—подстерегаетъ его злой рокъ. Изъ глубины безсознательнаго закрывается онъ отъ природы завѣсой фантазіи; создаетъ причудливые образы (тѣни), не встрѣчаемые въ природѣ. Міромъ фантазіи огораживается онъ отъ міра бытія. Это путь такъ называемаго романтическаго искусства; таковъ Мильтонъ.

Но, создавъ иной міръ, лучшій, художникъ видитъ, что по образу и подобію этого міра построенъ міръ бытія; природа—плохая копія его міра, но все же копія. Туманъ его грезъ осаждается на дѣйствительность, омываетъ ее росой творчества; родимый хаосъ начинаетъ пѣть для него и въ природѣ. Таковъ путь фантастическаго романтизма къ романтизму реальности; такова фантастика реальности; въ Гоголѣ «Мертвыхъ душъ», въ Жанъ-Поль-Рихтерѣ и др.

Въ природѣ звучитъ такому художнику голосъ волшебницы Лорелеи: «приди ко мнѣ, я—это ты: вернись къ природѣ; она—ты».

Но природа—не эѳирныя волны музыки: она—необходимость; и вернувшись въ природу, царь фантазіи обращается въ раба Лорелеи. Лорелея выдаетъ своего раба чуждому разуму природы. Такъ начинается трагедія романтика. И образы трагическаго искусства завершаютъ эпопею романтизма: это образы Софокла, Эсхила, это—образы Шекспира.

*

Романтикъ—царь, произволъ котораго сокрушаетъ законъ необходимости.

Классикъ—царь, въ ясный разумъ котораго вливается хаосъ природы.

Въ борьбѣ съ рокомъ гибнутъ оба: обоихъ губитъ красавица Лорелея, обернувшись для одного въ природу сознанія, для другого—въ природу видимости. Но та и другая природа—не подлинная природа.

Подлинная природа въ творческомъ «я», созерцаніе и теченіе необходимости въ образѣ природы—это части распавшагося «я» живого. Часть губитъ цѣлое. Часть безъ цѣлаго становится рокомъ. Рокъ въ природѣ, но рокъ и въ сознаніи; природа и сознаніе—части нашего «я». Рокъ мы носимъ въ себѣ самихъ.

Въ природномъ хаосѣ не узнаетъ классикъ ритма собственной жизни.

Въ законѣ, управляющемъ природой, не узнаетъ романтикъ закона своего сознанія.

Оба поражаютъ себя собственнымъ мечемъ.

*

Слово сознанія должно имѣть плоть. Плоть должна имѣть даръ рѣчи.

Слово должно стать плотью. Слово, ставшее плотью,—и символъ творчества, и подлинная природа вещей. Романтизмъ и классицизмъ въ искусствѣ—символъ этого символа. Два пути искусства сливаются въ третій: художникъ долженъ стать собственной формой: его природное «я» должно слиться съ творчествомъ; его жизнь—должна стать художественной.

Онъ самъ «слово, ставшее плотью». Существующія формы искусства ведутъ къ трагедіи художника: побѣда надъ трагедіей есть пресуществленіе искусства въ религію жизни.

Тутъ уподобляется художникъ могучему Атласу, поддерживающему міръ на своихъ раменахъ.

1908.

СИМВОЛИЗМЪ И СОВРЕМЕННОЕ РУССКОЕ ИСКУССТВО.

Что такое символизмъ? Что представляетъ собою современная русская литература?

Символизмъ смѣшиваютъ съ модернизмомъ. Подъ модернизмомъ же разумѣютъ многообразіе литературныхъ школъ, не имѣющихъ между собой ничего общаго. И бестіализмъ Санина, и неореализмъ, и революціонно-эротическія упражненія Сергѣева-Ценскаго, и проповѣдь свободы искусства, и Л. Андреевъ, и изящныя бездѣлушки О. Дымова, и проповѣдь Мережковскаго, и пушкиніанство брюсовской школы, и т. д. — весь этотъ нестройный хоръ голосовъ въ литературѣ называемъ мы то модернизмомъ, то символизмомъ, забывая, что если Брюсовъ съ кѣмъ-нибудь связанъ, такъ это съ Баратынскимъ и Пушкинымъ, а вовсе не съ Мережковскимъ; Мережковскій—съ Достоевскимъ и Ницше, а не съ Блокомъ; Блокъ—съ ранними романтиками, а вовсе не съ Г. Чулковымъ. Но говорятъ: «Мережковскій, Брюсовъ, Блокъ это—модернисты» и противопоставляютъ ихъ кому-то, чему-то. Слѣ-

довательно: опредѣляя модернизмъ, мы опредѣляемъ не школу. Что же мы опредѣляемъ? Исповѣдуемое литературой credo?

Или, быть можетъ, русскій модернизмъ есть школа, въ руслѣ которой уживаются вчера—непримиримыя, сегодня—примиренныя литературныя теченія? Въ такомъ случаѣ единообразіе модернизма вовсе не во внѣшнихъ чертахъ литературныхъ произведеній, а въ способѣ ихъ оцѣнки. Но тогда Брюсовъ для модернизма одинаково новъ, какъ и Пушкинъ, Державинъ, т.-е., какъ вся русская литература. Тогда почему модернизмъ—модернизмъ?

Начиная съ «Міра Искусства» и кончая «Вѣсами», органы русскаго модернизма ведутъ борьбу на два фронта; съ одной стороны поддерживаютъ они молодыя дарованія, съ другой стороны—воскрешаютъ забытое прошлое: возбуждаютъ интересъ къ памятникамъ русской живописи XVIII столѣтія, возобновляютъ культъ нѣмецкихъ романтиковъ, Гете, Данте, латинскихъ поэтовъ, приближаютъ по новому къ намъ Пушкина, Баратынскаго, пишутъ замѣчательныя изслѣдованія о Гоголѣ, Толстомъ, Достоевскомъ; возбуждаютъ интересъ къ Софоклу, занимаются постановкой на сценѣ Эврипида, возобновляютъ старинный театръ.

Итакъ: модернизмъ не школа. Можетъ быть, здѣсь имѣемъ мы внѣшнее совмѣщеніе разнообразныхъ литературныхъ пріемовъ? Но именно

смѣшеніе литературныхъ школъ порождаетъ множество модернистическихъ безцвѣтностей: импрессіонизмъ грубѣетъ въ разсказахъ Муйжеля, народничество грубѣетъ тоже: ни то—ни се; и всего понемногу.

Но, можетъ быть, модернизмъ характеризуетъ углубленіе методовъ какой бы то ни было школы: методъ, углубляясь, оказывается вовсе не тѣмъ, чѣмъ казался. Это преображеніе метода встрѣчаетъ насъ, напримѣръ, у Чехова. Чеховъ отправляется отъ наивнаго реализма, но углубляя реализмъ, начинаетъ соприкасаться то съ Мэтерлинкомъ, то съ Гамсуномъ. И вовсе отходитъ отъ пріемовъ письма не только, напримѣръ, Писемскаго, Слѣпцова, но и Толстого. Но назовемъ ли мы Чехова модернистомъ? Брюсовъ, наоборотъ, отъ явной романтики символизма переходитъ къ все болѣе реальнымъ образамъ, наконецъ, въ «Огненномъ Ангелѣ» онъ рисуетъ бытъ стариннаго Кельна. А публика и критика упорно причисляютъ Брюсова къ модернистамъ. Нѣтъ, не въ совмѣщеніи пріемовъ письма, ни даже въ углубленіи метода работы—истинная сущность модернизма.

Она, быть можетъ, въ утонченіи орудій работы, или въ обостреніи художественнаго зрѣнія, въ предѣлахъ той или иной литературной школы, въ расширеніи сферы воспріятій? И символистъ, и реалистъ, и романтикъ, и классикъ могутъ касаться явленій цвѣтного слуха, утонченія па-

мяти, раздвоенія личности и прочаго. И символистъ, и реалистъ, и романтикъ, и классикъ, каждый по-своему будетъ касаться этихъ явленій. Но художественные образы прошлаго—не являютъ ли они порой удивительную утонченность? И, право, романтикъ Новалисъ тоньше Муйжеля; и, право, лирика Гете тоньше лирики Сергѣя Городецкаго.

Стало быть, характеръ высказываемыхъ убѣжденій остается критеріемъ моденизма? Но, Л. Андреевъ проповѣдуетъ хаосъ жизни; Брюсовъ — философію мгновенія; Арцыбашевъ—удовлетвореніе половыхъ потребностей; Мережковскій—новое религіозное сознаніе; В. Ивановъ—мистическій анархизмъ.

Опять модернизмъ оказывается разбитымъ на множество идейныхъ теченій.

Измѣнился весь строй и порядокъ понятій о дѣйствительности подъ вліяніемъ эволюціи, происходящей въ самой наукѣ и теоріи знанія. Измѣнился строй и порядокъ мыслей о моральныхъ цѣнностяхъ, благодаря соціологическимъ трактатамъ второй половины XIX столѣтія; углубилась антиномія между личностью и обществомъ, догматическія рѣшенія основныхъ противорѣчій жизни вновь стали проблемами и только проблемами. Вмѣстѣ съ этимъ измѣненіемъ пониманія вчерашнихъ догматовъ съ особенной силой выдвинутъ вопросъ о творческомъ отношеніи къ жизни; прежде творческій ростъ личности свя-

зывался съ тѣмъ или инымъ религіознымъ отношеніемъ къ жизни; но самая форма выраженія этого роста—религія, утратила способность соприкасаться съ жизнью; она отошла въ область схоластики; схоластику отрицаетъ наука и философія. И сущность религіознаго воспріятія жизни перешла въ область художественнаго творчества; когда же выдвинулся вопросъ о свободной, творческой личности, выросло значеніе и область примѣненія искусства. Потребовалась переоцѣнка основныхъ представленій о существующихъ формахъ искусства; яснѣе осознали мы связь между продуктомъ творчества (произведеніемъ искусства) и самимъ творческимъ процессомъ преобразованія личности; классификацію литературныхъ произведеній чаще и чаще стали выводить изъ процессовъ творчества; такая классификація столкнулась съ старыми классификаціями взглядовъ на искусство, установленными на основаніи изученія произведеній творчества, а не на основаніи изученія самихъ процессовъ. Изученіе процессовъ познанія указываетъ намъ, что самый познавательный актъ носитъ характеръ творческаго утвержденія, что творчество прежде познанія; оно его предопредѣляетъ; слѣдовательно, опредѣленіе творчества системой тѣхъ или иныхъ воззрѣній, не провѣренныхъ критикой познавательныхъ способностей, не можетъ лечь въ основу сужденій объ изящномъ, а всѣ метафизическія, позитивныя и соціологическія эсте-

тики невольно даютъ намъ узко предвзятое освѣщеніе этихъ вопросовъ; догматы такихъ воззрѣній стоятъ въ зависимости отъ орудій анализа, а эти орудія часто не провѣрены критикой методовъ. Сужденія литературныхъ школъ о литературѣ разсматриваемъ мы теперь, какъ возможные методы отношеній къ ней, но не какъ общеобязательные догматы литературныхъ исповѣданій. Истинныя сужденія должны вытекать изъ изученія самихъ процессовъ творчества, освобожденныхъ изъ-подъ догматики любой школы; въ основѣ будущей эстетики должны лечь законы творческихъ процессовъ, соединенные съ законами воплощенія этихъ процессовъ въ форму, т.-е. съ законами литературной техники; изученіе законовъ техники, стиля, ритма, формъ изобразительности — лежитъ въ области эксперимента. Эстетика будущаго одновременна и свободна (т.-е. она признаетъ закономѣрность самихъ процессовъ творчества, какъ самоцѣли, а не примѣненіе этихъ процессовъ для утилитарныхъ цѣлей догматики); но она и точна, поскольку она кладетъ экспериментъ въ основу литературной техники. Такъ, предлагаетъ она свой собственный методъ, а не методъ, привнесенный изъ дисциплинъ, не имѣющихъ прямого отношенія къ творчеству.

Мнѣ возразятъ: извѣстнаго рода символизмъ присущъ любой литературной школѣ; что же особеннаго внесли современные символисты? Конечно, образами они не внесли чего-либо болѣе

цѣннаго, чѣмъ Гоголь, Данте, Пушкинъ, Гете и др. Но они осознали до конца, что искусство насквозь символично, а не въ извѣстномъ смыслѣ, и что эстетика единственно опирается на символизмъ и изъ него дѣлаетъ всѣ свои выводы; все же прочее — несущественно. А между прочимъ, это «все прочее» и считалось истинными критеріями оцѣнки литературныхъ произведеній.

Принципомъ классификаціи литературныхъ произведеній можетъ быть либо дѣленіе на школы, либо дѣленіе по силѣ таланта. Важно знать, каково «credo» писателя и каковъ его талантъ. Если ограниченное «credo» ослабляетъ могучій талантъ, мы боремся съ его «credo» за него самого. Въ этомъ сущность нашего раздора съ талантливыми представителями реализма и мистическаго анархизма. Мы боремся съ Горькимъ и Блокомъ, потому что ихъ цѣнимъ; мы принимаемъ «Исповѣдь» и проходимъ мимо Чулкова.

Если я назову имена Горькаго, Андреева, Куприна, Зайцева, Муйжеля, Арцыбашева, Каменскаго, Дымова, Чирикова, Мережковскаго, Сологуба, Ремизова, Гиппіусъ, Ауслендера, Кузьмина; поэтовъ: Брюсова, Блока, Бальмонта, Бунина, В. Иванова и къ нимъ приближающихся, а среди мыслителей назову Л. Шестова, Минскаго, Волынскаго, Розанова, и далѣе публицистовъ: Философова, Бердяева, Аничкова, Луначарскаго и др. критиковъ, то со мной согласятся, что я коснусь со-

временной русской литературы (я не упоминаю тѣхъ беллетристовъ-модернъ, среди которыхъ мало талантливыхъ писателей, но за то есть талантливые читатели, въ родѣ Кожевникова).

Имена эти распадаются на нѣсколько группъ. Прежде всего группа писателей изъ «Знанія». Ихъ центръ — Горькій. Ихъ идеологи — группа критиковъ, выступившихъ когда-то съ «Очерками реалистическаго міровоззрѣнія». Одиноко отъ этой группы стоятъ Арцыбашевъ и Каменскій, принимающіе нѣкоторыя черты дешеваго ницшеанства.

Та и другая группа придерживается реализма.

Затѣмъ слѣдуетъ группа, соединенная вокругъ «Шиповника»; эта группа имѣетъ какъ бы два фланга; съ одной стороны здѣсь писатели, образующіе переходную ступень отъ реализма къ символизму, т.-е. импрессіонисты; лѣвый флангъ образуютъ писатели, образующіе переходъ отъ символизма къ импрессіонизму; изъ этого перехода пытаются создать школы символическаго реализма и мистическаго анархизма. Группа неореалистовъ не имѣетъ своихъ идеологовъ; они отчасти сливаются съ реализмомъ, какъ Зайцевъ, отчасти съ символизмомъ, какъ Блокъ; мистическіе анархисты, наоборотъ, имѣютъ своихъ идеологовъ: прежде всего А. Мейеръ, единственный теоретикъ мистическаго анархизма, котораго мы понимаемъ отчасти. Затѣмъ В. Ивановъ, одиноко стоящій и издали вліяющій на группу «Ши-

повника», но, какъ двуликій Янусъ, обращенный и къ «Вѣсамъ». Послѣдняя группа самая сложная, самая пестрая группа модернистовъ. Идеологія ихъ — смѣсь Бакунина, Маркса, Соловьева, Метерлинка, Ницше и даже... Христа, Будды, Магомета. Слѣдующую группу образуютъ— Мережковскій, Гиппіусъ и критики-публицисты— Философовъ, Бердяевъ; затѣмъ начинается уже группа писателей, разработывающихъ опредѣленно проблемы религіи: Волжскій, Булгаковъ, Флоренскій, Свенцицкій, Эрнъ. Тутъ встрѣчаетъ насъ религіозная проповѣдь, болѣе или менѣе революціоннаго оттѣнка. Совершенно одиноко стоитъ замѣчательный Л. Шестовъ, В. В. Розановъ и скучноватая философія мэонизма Минскаго. Ихъ я не буду касаться.

Наконецъ, остается послѣдняя группа собственно символистовъ съ центральной фигурой Валерія Брюсова; она объединена вокругъ «Вѣсовъ». Эта группа отрицаетъ всѣ поспѣшные лозунги о преодолѣніи или разъясненіи символизма. Она сознаетъ огромную отвѣтственность, лежащую на теоретикахъ символизма. Она признаетъ, что теорія символизма—есть выводъ многообразной работы всей культуры, и что всякая теорія символизма, появляющаяся въ наши дни, въ лучшемъ случаѣ есть лишь набросокъ плана, по которому надлежитъ выстроить зданіе; сознательность въ построеніи теоріи символизма, свобода символизаціи—вотъ лозунги этой группы.

Каково же отношеніе отмѣченныхъ литературныхъ группъ къ символизму?

Какую идеологію несетъ намъ группа писателей реалистовъ? 1) Вѣрность дѣйствительности; 2) точное изображеніе быта; 3) служеніе общественнымъ интересамъ, и отсюда 4) такой подборъ бытовыхъ чертъ общества, чтобы передъ нами встала современная Россія, различныя общественныя группы, ихъ отношенія (босяки Горькаго, «Поединокъ» Куприна, «Евреи» Юшкевича); вездѣ тутъ сквозитъ та или иная тенденція, то народническая, то соціалъ-демократическая, то анархическая.

Ну, что же?

Развѣ всѣ эти черты отрицаетъ символизмъ? Ни капли; мы принимаемъ Некрасова, глубоко цѣнимъ реализмъ Толстого, признаемъ общественное значеніе «Ревизора» и «Мертвыхъ душъ», соціализмъ Верхарна и т. д. И тамъ, гдѣ Горькій—художникъ, мы цѣнимъ Горькаго. Мы только протестуемъ, что задача литературы — фотографировать бытъ; мы не согласны, что искусство выражаетъ классовыя противорѣчія; цифры статистики и спеціальные трактаты краснорѣчивѣе говорятъ намъ о соціальной несправедливости, и «Исторіи германской соціалъ-демократіи» Меринга вѣримъ мы болѣе, чѣмъ стихотворенію Минскаго «Пролетаріи всѣхъ странъ, соединяйтесь». А сведеніе задачъ литературы къ иллюстраціи соціологическихъ трактатовъ наивно; для че-

ловѣка съ живымъ общественнымъ темпераментомъ цифры краснорѣчивѣе всего. Сведеніе же литературы къ цифрѣ (сущность соціологическаго метода)—«nonsens» искусства. И Гоголь, и Боборыкинъ одинаково тутъ подводимы къ числу; тогда почему Гоголь—Гоголь, а Боборыкинъ—Боборыкинъ? И выводы соціологической критики часто лишены смысла: когда мистицизмъ, пессимизмъ, символизмъ и импрессіонизмъ выводятъ изъ современныхъ условій труда и капитала, мы вовсе не понимаемъ, почему же встрѣчаемъ мы мистиковъ, символистовъ и пессимистовъ въ докапиталистической культурѣ. Соціологъ правъ, подходя ко всему со своимъ методомъ, но правъ и эстетикъ, подводящій методъ соціологіи подъ критику теоріи знанія въ тотъ моментъ, когда соціологъ приводитъ эстетическія цѣнности къ цифрѣ и облекаетъ свои цифры въ плащи, королевскія мантіи и сюртуки литературныхъ героевъ. И потому-то указаніе на писателей «Знанія», что они выражаютъ опредѣленную соціальную тенденцію, не можетъ быть принято, какъ указаніе на ихъ преимущество.

Нѣтъ, если что-либо объединяетъ писателей «Знанія», такъ это догматъ наивнаго реализма (въ духѣ Малешота, а вовсе не въ духѣ Авенаріуса); согласно этому догмату, дѣйствительность есть дѣйствительность видимыхъ предметовъ опыта. Но тогда куда же мы дѣнемъ дѣйствительность опыта переживаемаго? Сводить пережи-

ваемый опытъ къ физикѣ и механикѣ теперь, когда вся современная психологія и философія, наоборотъ, склонны группы внѣшняго опыта разсматривать, какъ части опыта внутренняго, невозможно; не видѣть субъективныхъ границъ внѣшняго міра немыслимо: вспомнимъ лишь опыты со спектромъ, съ сиреной и т. д. А если границы объективно данной видимости неустойчивы, то мы обречены на субъективизмъ; тогда: гдѣ границы субъективности въ талантѣ? Такъ исчезаетъ опредѣленность наивнаго реализма; такъ переходитъ реализмъ въ импрессіонизмъ; такъ Андреевъ изъ реалиста превращается все въ болѣе и болѣе откровеннаго импрессіониста; нѣкоторыя страницы «Исповѣди» Горькаго насквозь импрессіонистичны. Слѣдовательно, оставаться реалистомъ въ искусствѣ нельзя; все въ искусствѣ—болѣе или менѣе реально; на болѣе или менѣе не выстроишь принциповъ школы; болѣе или менѣе—не эстетика вовсе. Реализмъ есть только видъ импрессіонизма.

А импрессіонизмъ, т.-е. взглядъ на жизнь сквозь призму переживанія, есть уже творческій взглядъ на жизнь: переживаніе мое преобразуетъ міръ; углубляясь въ переживанія, я углубляюсь въ творчество; творчество есть одновременно и творчество переживаній, и творчество образовъ. Законы творчества—вотъ единственная эстетика импрессіонизма. Но это и есть эстетика символизма. Импрессіонизмъ—поверхностный симво-

лизмъ; теорія импрессіонизма нуждалась бы въ предпосылкахъ, заимствованныхъ у теоріи символизма.

Теоретики реализма должны бы понимать свою задачу, какъ частную задачу; общей задачей для нихъ и для насъ—является построеніе символической теоріи; пока они не сознаютъ всей неизбѣжности такой задачи, мы называемъ ихъ узкими догматиками, старающимися втиснуть искусство въ рамки. Крупный художникъ, слѣпо подчиняющійся догматамъ школы, напоминалъ бы намъ великана въ костюмѣ лилипута; иногда Горькій является въ такомъ нарядѣ. Къ счастью, порой разрывается на немъ узкій нарядъ наивнаго реализма и передъ нами—художникъ въ дѣйствительномъ, а не въ догматическомъ смыслѣ.

Вотъ каковы художественные завѣты догматиковъ реализма и импрессіонизма.

Полуимпрессіонизмъ, полуреализмъ, полуэстетство, полутенденціозность характеризуютъ правый флангъ писателей, сгруппированныхъ вокругъ «Шиповника». Самымъ лѣвымъ этого крыла, конечно, является Л. Андреевъ. Лѣвый флангъ образуютъ откровенные и часто талантливые писатели, даже типичные символисты. Все же идейнымъ «credo» этой лѣвой группы является мистическій анархизмъ.

Что такое мистическій анархизмъ?

И вотъ передъ нами два теорика: Г. Чулковъ и В. Ивановъ. Мнѣ неудобно высказываться о

теоретическихъ взглядахъ Г. Чулкова по существу; пришлось бы сказать много горькаго; замѣчу только, что существенный лозунгъ Чулкова «непріятіе міра» неопредѣленъ: для пониманія этого лозунга не хватаетъ опредѣленія понятій «непріятіе» и «міръ». Что такое міръ, въ какомъ смыслѣ высказывается Чулковъ — не знаю. Какъ понимать «непріятіе»—не знаю; знаю только одно: если понимать оба понятія въ самомъ широкомъ смыслѣ, то нѣтъ ни одной теоріи, которая бы цѣликомъ принимала міръ. Всѣ же дальнѣйшіе выводы изъ «стоустыхъ» заявленій Чулкова имѣютъ или сто смысловъ, или ни одного; что здѣсь встрѣчаютъ насъ обрывки, по крайней мѣрѣ, ста міровоззрѣній, изъ которыхъ каждое имѣетъ крупнаго основателя—не сомнѣваюсь; не сомнѣваюсь и въ томъ, что Христосъ, Будда и далѣе: Гете, Данте, Шекспиръ и далѣе: Ньютонъ, Коперникъ и т. д. для Чулкова мистическіе анархисты; что теперь причисляетъ онъ къ своей именитой семьѣ друзей и изгоняетъ изъ нея враговъ, не сомнѣваюсь также. Больше я рѣшительно ничего не могу сказать о теоріи Г. Чулкова.

Другой мистическій анархистъ—Мейеръ почти не высказывался; есть основанія надѣяться, что въ переложеніи Мейера мы, наконецъ, оцѣнимъ непонятные для насъ философскіе опыты Чулкова.

Наиболѣе интереснымъ и серьезнымъ идеологомъ этого теченія является В. Ивановъ. Если

бы мистическій анархизмъ не былъ скомпрометированъ неудачными диѳирамбами Чулкова, мы серьезнѣй считались бы со словами В. Иванова; но скрытыя несовершенства во взглядахъ Иванова обнаружилъ Г. Чулковъ.

И Чулковъ, и Ивановъ отправляются отъ лозунга свободы творчества; оба понимаютъ и цѣнятъ технику письма; оба заявляютъ, что пережили индивидуализмъ; оба весьма цѣнятъ Ницше; слѣдовательно: въ отправныхъ пунктахъ своего развитія оба черпаютъ идейный багажъ у символистовъ. В. Ивановъ вноситъ, по его мнѣнію, существенную поправку къ задачамъ, намѣченнымъ старшими символистами.

Какова же эта поправка?

В. Ивановъ ищетъ тотъ фокусъ въ искусствѣ, въ которомъ, такъ сказать, перекрещиваются лучи художественнаго творчества; этотъ фокусъ находитъ онъ въ драмѣ; въ драмѣ заключено начало безконечнаго расширенія искусства до области, гдѣ художественное творчество становится творчествомъ жизни. Такая роль за искусствомъ признавалась Уайльдомъ; только форма исповѣданія Уайльда иная; творчество жизни называлъ онъ ложью; недаромъ характеризуютъ его, какъ пѣвца лжи; но если бы самъ Уайльдъ повѣрилъ, что созданіе образа вовсе не вымыселъ, что рядъ образовъ, связанныхъ единствомъ, предопредѣленъ какимъ-то внутреннимъ закономъ творчества, онъ призналъ бы религіозную сущ-

ность искусства; В. Ивановъ совершенно правъ, когда утверждаетъ за искусствомъ религіозный смыслъ; но, пріурочивая моментъ перехода искусства въ религію съ моментомъ реформы театра и преобразованія драмы, онъ впадаетъ въ ошибку. Художественныя видѣнія для Иванова внутренне реальны; связь этихъ видѣній образуетъ миѳъ; миѳъ вырастаетъ изъ символа. Драма по преимуществу имѣетъ дѣло съ миѳомъ; слѣдовательно, въ ней сосредоточены начала, преобразующія формы искусства. Онъ обращается къ классификаціи формъ искусства: заставляетъ ихъ слѣдовать другъ за другомъ въ направленіи все большаго охвата жизни. Между тѣмъ, формы искусства въ условіяхъ современности—параллельны; параллельно углубляются онѣ; въ каждой заложена своя черта, религіозно углубляющая данную форму; театръ—просто одна изъ формъ искусства, а вовсе не основная.

Современный символизмъ по В. Иванову недостаточно видитъ религіозную сущность искусства; поэтому неспособенъ онъ воодушевить народныя массы; символизмъ будущаго сольется съ религіозной стихіей народа.

Итакъ: 1) утверждается за миѳомъ религіозная сущность искусства; 2) утверждается происхожденіе миѳа изъ символа; 3) прозрѣвается въ современной драмѣ заря новаго миѳотворчества; 4) утверждается новый символическій реализмъ; 5) утверждается новое народничество.

Но вѣдь всякое углубленіе и преобразованіе переживаній, составляющее истинную сущность эстетическаго отбора ихъ, предполагаетъ основу этого отбора, т.-е. норму творчества; пусть эту норму не осознаетъ художникъ: она осуществляется въ условіяхъ непрерывно углубляемаго потока творчества; и художникъ, переживая свободу (будучи, такъ сказать, внѣ критеріевъ добра и зла), только глубже подчиняется высшему велѣнію того же долга. Задача теоріи символизма и заключается въ установленіи нѣкоторыхъ нормъ; другое дѣло, какъ относиться къ нормамъ; какъ теоретикъ, я могу лишь констатировать нормы; какъ практикъ, я осознаю эти нормы, какъ эстетическія или религіозныя реальности; въ первомъ случаѣ отъ меня скрыто имя Бога; во второмъ случаѣ я называю это имя. Теоретики символизма въ искусствѣ могутъ изучать процессы религіознаго творчества, какъ одной изъ формъ творчества эстетическаго, если они желаютъ остаться въ области науки объ изящномъ; при этомъ, какъ практики, они могутъ переживать устанавливаемую норму, то какъ живую, сверхъиндивидуальную связь (Бога), то какъ расширенный художественный символъ. Теорія художественнаго символизма ни отвергаетъ, ни устанавливаетъ религію; она ее изучаетъ. Это—условіе серьезности движенія, а не недостатокъ его. И потому-то нападки Иванова на теорію символизма были бы съ его точки зрѣнія справедливы,

если бы онъ обрушивался на эстетовъ, какъ откровенный проповѣдникъ опредѣленной религіи. Онъ долженъ бы былъ признать, что искусство безбожно, а свобода изученія процессовъ творчества требуетъ ограниченія, суженія опредѣленными религіозными требованіями. Но онъ ни покидаетъ почву искусства, ни выявляется передъ нами какъ опредѣленно религіозный проповѣдникъ, ни отказывается отъ теоріи исскусства; и для насъ его призывъ къ религіозному реализму остается мертвымъ, какъ проповѣдь, и догматичнымъ, какъ теорія. Теоретически требовать религіозной практики, и практически только теоретизировать—невозможно; это—не откровенно, не безупречно честно. Религіозный реализмъ В. Иванова является для насъ, символистовъ, попыткой повергнуть область теоретическихъ изслѣдованій въ область грезъ, или, что еще хуже, изъ грезы создать новую догматику искусства, еще болѣе узкую, нежели догматики реализма и марксизма. Повѣривъ, что мистическій анархизмъ—религія, мы обманемся, не найдя въ ней Бога; повѣривъ, что мистическій анархизмъ—теорія, мы впадемъ въ догматическое сектантство.

Что касается до происхожденія миѳа изъ символа, то кто же изъ насъ отрицаетъ это или оставляетъ право переживать миѳическое творчество религіозно? Мы считаемъ только, что утверждать это теперь на основаніи теоріи символизма преждевременно, пока теорія символизма

вся еще въ будущемъ. Нельзя увѣнчивать фундаментъ храма прямо куполомъ: куда же дѣнутся стѣны храма?

Въ современной драмѣ есть движеніе въ сторону мистеріи; но строить мистерію на неопредѣленной художественной мистикѣ нельзя: мистерія—богослуженіе; какому же богу будутъ служить въ театрѣ: Аполлону, Діонису? Помилуй Богъ, какія шутки! Аполлонъ, Діонисъ — художественные символы и только: а если это символы религіозные, дайте намъ открытое имя символирующаго Бога. Кто «Діонисъ»?— Христосъ, Магометъ, Будда? Или самъ Сатана? Соединять людей, у которыхъ съ діонисическимъ переживаніемъ связаны разныя божества, значитъ устраивать паноптикумъ изъ боговъ или... (что еще хуже)—устраивать изъ религіи спиритическій сеансъ. «Пикантно, интересно»—скажутъ модники и модницы всѣхъ фасоновъ, и примутъ безъ оговорокъ мистическій анархизмъ.

Но можемъ ли мы, символисты, для которыхъ способъ рѣшенія вопроса въ ту или иную сторону есть вопросъ жизни, мы—среди которыхъ есть люди, тайно исповѣдующіе имя одного Бога, а не всѣхъ боговъ вмѣстѣ—можемъ ли мы относиться къ теоріи, бросающей насъ въ объятія неожиданностей, безъ чувства крайняго раздраженія и боли? Тутъ упрекаютъ насъ въ полемикѣ, въ страстности: но, прояви мы улыбаю-

щуюся легкость во всѣхъ поднятыхъ вопросахъ, мы были бы «гробы повапленные», безъ Бога, безъ долга.

В. Ивановъ утверждаетъ новый символическій реализмъ, забывая, что тотъ художникъ, для котораго художественный образъ внутренно не реаленъ,—не художникъ; иллюзіонистами въ буквальномъ смыслѣ того слова могутъ назвать себя только шарлатаны; для иллюзіонистовъ типа Эдгара По иллюзіонизмъ уже форма исповѣданія. Символическій реализмъ есть возведеніе въ квадратъ единицы; если Ивановъ способенъ дѣлить истинныхъ художниковъ на реалистовъ и иллюзіонистовъ, то онъ занимается пустымъ дѣломъ: единица и въ квадратѣ равна единицѣ. Тщетное занятіе!

Мы знаемъ, что тутъ и тамъ съ лозунгомъ народничества связана опредѣленная общественная программа; символизмъ провелъ рѣзкую грань между политическимъ убѣжденіемъ художника и его творчествомъ, для того, чтобы искусство не туманило намъ область экономической борьбы, а эта послѣдняя не убивала бы въ художникѣ художника. Когда дразнятъ насъ многосмысленнымъ лозунгомъ соединенія съ народомъ въ художественномъ творчествѣ, намъ все кажется, что одинаково хотятъ насъ сдѣлать утопистами и въ области политики, и въ области эстетической теоріи.

Утопизмъ и тутъ, и тамъ—опасенъ.

Символисты по опыту знаютъ весь вредъ какъ догматизма, такъ и безпочвеннаго утопизма въ сферѣ теоріи искусствъ. Они хотятъ трезвой теоріи; они знаютъ, что только упорный рядъ изслѣдованій подведетъ подъ эстетику прочный фундаментъ. И если ставятъ они вопросъ надъ теоріями разнообразныхъ художественныхъ школъ только потому, что теоріи эти предопредѣлены методомъ, не лежащимъ въ существѣ эстетики, то, конечно, не задумаются они вырвать плевелы смутныхъ гаданій объ искусствѣ, всходящіе въ ихъ средѣ. Вотъ основаніе ихъ непримиримости къ теоріямъ мистическаго анархизма; все положительное въ этихъ теоріяхъ заключено въ символизмѣ; все специфическое—плевелы, которые они должны вырвать.

Откровенное требованіе о подчиненіи теоріи символизма религіозной догматикѣ они будутъ оспаривать, но способны они уважать лишь тѣхъ, кто предъявляетъ такое требованіе отъ имени опредѣленной религіи; тамъ, гдѣ исповѣданіе религіозныхъ убѣжденій не направлено противъ искусства, мы то отъединяемся, то соединяемся съ этимъ исповѣданіемъ въ зависимости отъ того, религіозны мы или нѣтъ, въ зависимости отъ того, какую религію исповѣдуемъ. «Исповѣданіе»—наше «Privat-Sache», пока мы теоретики искусства. Изъ этихъ словъ ясно, какое положеніе занимаемъ мы относительно религіознаго движенія, проявившагося въ русской лите-

ратурѣ, начиная съ Соловьева и кончая Мережковскимъ. Я лично во многомъ отправляюсь отъ В. Соловьева, во многомъ присоединяюсь къ Мережковскому; иные изъ соратниковъ моихъ по искусству—нѣтъ; это расхожденіе за предѣлами той области, гдѣ отстаиваемъ мы символизмъ.

1908.

НАСТОЯЩЕЕ И БУДУЩЕЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

Одни говорятъ, что русская литература должна отражать жизнь; другіе же говорятъ: «нѣтъ, не должна»; одни говорятъ: «литература призываетъ насъ къ созиданію жизни»; другіе же отвѣчаютъ: «нѣтъ, вовсе не призываетъ». —«Литература — форма проповѣди», утверждаютъ одни; «литература—не литература только», оспариваютъ другіе. «Нѣтъ, — только литература». — «Литература — форма поэтическая».—«Нѣтъ, литература — музыка стиля».—«Ни то, ни другое: она—форма популяризаціи знанія».

Такъ многоголосый хоръ литераторовъ и критиковъ откликнется на вопросъ, что есть литература...

Послѣднія цѣли познанія не коренятся въ самомъ познаніи; онѣ коренятся въ дѣйствіи; послѣднія цѣли творчества не коренятся въ творческихъ формахъ искусства; онѣ коренятся въ жизни. И потому-то послѣднія цѣли литературы коренятся не въ литературѣ вовсе. Съ этой точки зрѣнія литература должна стать чѣмъ-то дѣй-

ственнымъ и живымъ, литература—не только форма искусства, но и еще нѣчто. Такъ цѣль продиктуетъ мнѣ идейное отношеніе въ литературѣ.

Если же я опредѣлю литературу ея происхожденіемъ, я приду къ другимъ выводамъ.

Трагедія развилась изъ лирики; романъ, повѣсть, новелла—изъ народнаго эпоса; литература—сложная форма поэзіи, т.-е. только форма искусства. Итакъ: въ одномъ отношеніи—литература не только форма искусства, но и еще нѣчто; въ другомъ—она форма искусства.

Только или не только?

Прошлое литературы—пѣсня; будущее—религія жизни. Въ настоящемъ дробится будущее и прошлое литературы, смѣшивается; и намъ говорятъ: въ литературѣ прежде всего напѣвность, стиль, музыка формы; и намъ говорятъ: въ литературѣ прежде всего смыслъ, цѣль, идея.

Но стиль, музыка, напѣвность—главный нервъ ритма жизни. Изъ жизненнаго ритма выросло сложное древо религій; и потому-то прошлое литературы—непроизвольно религіозно: въ основѣ здѣсь—религіозное, но безформенное переживаніе.

Смыслъ, цѣль, идея — понимается различно; смыслъ мірового прогресса религіозенъ, потому что послѣдняя цѣль развитія не формальна, но реальна, и въ то же время реальность цѣли не коренится въ условіяхъ намъ данной дѣйствитель-

ности; и потому-то идея разума всегда предопредѣлена живымъ образомъ будущаго, а это будущее—опять-таки не коренится въ условіяхъ даннаго.

Итакъ, прошлое литературы—религія безъ цѣли, безъ смысла, но въ образѣ; будущее въ литературѣ — это формы религіозныхъ цѣлей, но безъ живыхъ образовъ. И потому-то формы религіозныхъ цѣлей отрицаютъ религію жизненнаго ритма, т.-е. религію безъ ясно опредѣленной цѣли; и потому-то жизненный ритмъ отрицаетъ религію въ телеологическихъ построеніяхъ разума, науки и общественности. Религіозное прошлое литературы (литература, какъ поэтическій миѳъ) борется съ религіознымъ будущимъ литературы (литература, какъ средство пересоздать жизнь). Литература, какъ средство, въ этой борьбѣ вырождается въ голую тенденцію; литература, какъ самоцѣль, вырождается въ стилистику и академизмъ. Живой религіозный смыслъ литературы затемняется здѣсь и тамъ; литература разлагается съ одной стороны въ пустое слово; съ другой стороны она разлагается въ пустую мораль.

И вотъ два практическихъ лозунга; въ обоихъ лозунгахъ скрытъ религіозный смыслъ:

«Ты царь—живи одинъ»,—говоритъ Пушкинъ художнику, т.-е. самому себѣ. Здѣсь творческое сознаніе утверждаетъ себя, какъ абсолютъ, и религіозное утвержденіе здѣсь въ утвержденіи себя.

«Отъ ликующихъ, праздно болтающихъ, обагряющихъ руки въ крови уведи меня въ станъ погибающихъ за великое дѣло любви». Здѣсь—творческое утвержденіе себя въ другихъ.

Въ первомъ случаѣ имени Бога живого не произноситъ художникъ: оно въ немъ; оно—не въ словѣ его, а въ эманаціи словъ, въ ритмѣ, въ стилѣ, въ музыкѣ. Таковы художники-индивидуалисты. Ихъ богъ не требуетъ символа вѣры.

Во второмъ случаѣ связь между художникомъ и окружающими въ чемъ-то, что ни художникъ, ни окружающее—въ словѣ, въ символѣ, въ идейномъ завѣтѣ. Таковы художники, призывающіе къ соборности. Идея, тенденція, лозунгъ является для нихъ присягой чему-то третьему, соединяющему, внѣ ихъ лежащему.

Если литература—орудіе индивидуалиста, онъ превратитъ литературу въ изящную словесность. Становясь орудіемъ универсалиста, литература — идейная проповѣдь. Иногда стилистика покрываетъ идейную проповѣдь; иногда обратно: сама проповѣдь превращается въ стилистическую форму. Все же въ корнѣ своемъ обѣ формы литературнаго культа не уживаются въ современности. Стилистъ отрицаетъ проповѣдника, проповѣдникъ—стилиста.

Литература въ развитіи своемъ опирается на все завоеванное прошлое. Реальность литературныхъ завоеваній — только въ формѣ. Никогда

идеи въ литературѣ не опережали религію, философію и науку. Литература, только отражая идеи общества, самостоятельно ковала форму: и потому-то законы литературной техники перевѣсили на Западѣ смыслъ литературныхъ произведеній. Стилистъ побѣдилъ проповѣдника. Но побѣда стиля отдала литератора во власть ремесла: стиль, какъ отображеніе музыкальнаго ритма души, смѣнился стилемъ, какъ имитаціей чужихъ ритмовъ. Голосъ ритма превратился въ литературный граммофонъ; образъ ритма—въ кинематографъ маріонетокъ.

На Западѣ еще въ другомъ направленіи стилистъ побѣдилъ проповѣдника: религія жизни разложилась въ условіяхъ современности. Человѣкъ, чувствующій, мыслящій и волящій, разложился: 1) на чувствительнаго и безвольнаго дурака, 2) на неумнаго безчувственнаго практика, 3) на холоднаго и безвольнаго резонера. Первый подмѣнилъ религію мистикой своихъ не въ мѣру тонкихъ чувствъ; второй подмѣнилъ религію—религіей прогресса съ ея утилитарной моралью; третій подмѣнилъ религію—религіей разума. Мистикъ, философъ и моралистъ безъ остатка убили здороваго человѣка. И литература покрылась безпочвеннымъ, нарочитымъ мистицизмомъ, ненужнымъ утилитаризмомъ и холоднымъ резонерствомъ. Въ томъ, другомъ и третьемъ случаѣ религіозная по существу идея проповѣди подмѣнилась тенденціей. Далѣе: моралисты стали бо-

роться другъ съ другомъ, съ мистиками и резонерами. Литература изъ средства возрожденія жизни превратилась въ средство партійной борьбы: она стала средствомъ оспаривать чужія средства—и выродилась въ публицистику. И невольно возникъ вопросъ: для чего же существуетъ литература? Тогда бросили литературное сегодня и вернулись къ прошлому: опредѣляли литературу въ свѣтѣ ея происхожденія. По новому открылся Западу религіозный смыслъ литературнаго индивидуализма.

Тогда поняли, что образы литературы всегда глубоко символичны, т.-е. они—соединеніе формы, пріема съ поющимъ переживаніемъ души, соединеніе образа съ невообразимымъ, соединеніе слова съ плотью. Впослѣдствіи, съ разложеніемъ религіи на мистику, механику и мораль,—живой смыслъ литературной проповѣди подмѣняется фиктивными смыслами. Цѣнное, но дальнее любой проповѣди, подмѣнили безцѣннымъ и близкимъ. Стремленіе къ дальнему выродилось въ стремленіе къ безконечному, т.-е. невоплотимому, недостижимому, пустому: цѣнность стала комфортомъ, только комфортомъ. Съ мыслями о журавлѣ устремились къ синицамъ. Остались безъ журавля и безъ синицъ, но съ пустымъ устремленіемъ: жить для себя—это эгоизмъ, для ближнихъ—это сентиментальность, обратная форма эгоизма.

Надо жить не иначе, какъ для человѣчества, для прогресса: но прогрессъ, человѣчество—не синица и не журавль,—а голая пустота. Переживаніе не соединимо съ прогрессомъ. Жизнь во имя абстракціи—не живая жизнь. Переживаніе не соединилось со словомъ жизни. Слово — стало пустымъ словомъ. Переживаніе не нашло формы выраженія. Будучи религіозно по существу, оно приняло иррелигіозныя эстетическія формы. Литература стала изящной словесностью. Слово стало орудіемъ музыки. Литература превратилась въ одинъ изъ инструментовъ музыкальной симфоніи. Спасая переживаніе отъ пустыхъ словъ, литература на Западѣ подчинила слово мелодіи; стилисту-академику протянулъ руку индивидуалистъ. Техника извнѣ и музыка изнутри подточили на Западѣ литературную проповѣдь. Музыка превратилась въ технику у Ницше, и техника превратилась въ музыку у Стефана Георге.

Соединеніе литературной техники съ музыкой души произвело взрывъ исторіи новѣйшей литературы Запада: этотъ взрывъ отобразился въ индивидуалистическомъ символизмѣ. Противъ религіи, разложенной въ мистику, мораль и философію, возстала религія безъ имени Бога, безъ опредѣленнаго жизненнаго пути. Цѣльная религія разложилась на Западѣ на этику и эстетику; этика и эстетика — двѣ половины одного лика, двѣ стихіи одной цѣльности. Этика оказывается мертвой догмой, называя дальнее или близкими

именами, или недостижимымъ (а потому и ненужнымъ) именемъ безконечности. И личность спасается въ безымянное. И безымянно, отдаленно, безответственно запѣлъ западно-европейскій символизмъ.

Религія отвѣчаетъ на вопросъ: для чего? Мистика, догматика и мораль подмѣняютъ по-разному подлинную цѣль цѣлью фиктивной. Цѣльность жизни подмѣняется: цѣльностью одной эмоціи, одной воли, одного разсудка.

Цѣльность эмоціи въ мистикѣ. Цѣль мистики—самодовлѣющій покой сердца. Цѣльность разума въ догматикѣ; цѣль догматики — самодовлѣющій покой ума. Цѣльность воли — въ морали. Цѣль морали—усыпленіе личной воли.

Искусство, углубляя творческое начало личности, просачивается за предѣлы вывѣтренныхъ религіозныхъ формъ; оттого кажется оно безрелигіознымъ, богоборческимъ въ холодномъ свѣтѣ познавательности формъ. Но оно творитъ иную, живую, еще не найденную форму.

Такъ возникаетъ лозунгъ: «искусство для искусства»—лозунгъ нелѣпый въ литературѣ. Практически этотъ лозунгъ цѣлесообразенъ, отрицая слишкомъ близкія, не цѣнныя цѣли литературы. Цѣль творчества убѣгаетъ тутъ за горизонтъ любой идеологіи, любой морали, любой мистической схемы. И оттого-то кажется, что искусство—только рядъ средствъ (т.-е. техническихъ пріемовъ), гдѣ цѣль—отсутствуетъ; и Кантъ попал-

ся на удочку этого обмана, опредѣляя искусство «цѣлесообразностью безъ цѣли». Все же онъ оказалъ искусству большую услугу, устраивая демонстрацію наивнымъ утилитаристамъ.

Въ свѣтѣ современнаго западнаго индивидуализма литература есть только особая форма искусства; но смыслъ литературы, будучи извнѣ формаленъ, религіозенъ изнутри. Далѣе: форма неотдѣлима отъ содержанія. И западно-европейскій символизмъ скрытую потенцію творчества разлагаетъ на форму. Религія — углубленный культъ формы.

Задача современной русской литературы—принять положеніе западно-европейской эстетики: форма неотдѣлима отъ содержанія. Но съ выводомъ изъ этого положенія русская литература не согласится никогда. Форма есть только продуктъ религіознаго творчества. И литературный пріемъ есть внѣшнее выраженіе живого исповѣданія.

Религіозное содержаніе искусства неразложимо въ формѣ; наоборотъ: та или иная деталь формы должна получить внутреннее освѣщеніе. Отъ литературы къ религіи восходитъ западно-европейскій символизмъ; и наоборотъ: отъ проповѣди религіи жизни къ освященію и осознанію этой проповѣди въ литературѣ, въ пріемахъ, въ формѣ восходитъ къ символизму новѣйшая русская литература.

Западъ по-новому сталкивается въ ней съ Востокомъ.

На Западѣ приняли мы литературное крещеніе. Первые русскіе литераторы принадлежали къ верхамъ аристократическаго общества. Это умственное пристрастіе къ Западу ничего не имѣло общаго со стихіей души народной. Русскій народъ донынѣ не пережилъ еще эпоху разложенія религіи въ то время, когда на Западѣ открылся уже индивидуалистическій возвратъ къ религіи, возвратъ по-иному: отъ внѣшнихъ формъ общественной кристаллизаціи индивидуалисты Запада обратились къ религіознымъ глубинамъ личности въ то время, когда русскій народъ отъ религіозно переживаемой идеи соборности—въ верхнемъ слоѣ своемъ (въ интеллигенціи) обратился къ безрелигіозному индивидуализму и гуманизму. Произошла странная путаница, какая-то кадриль съ chengez vos dames. Индивидуалистическій символизмъ Запада, проникнувъ въ Россію, соприкоснулся съ религіозной символистикой: демократическія тенденціи Запада индивидуально преломились въ массѣ нашей интеллигенціи. Первые русскіе ницшеанцы съ Мережковскимъ во главѣ пошли навстрѣчу религіозному броженію народа; западно-европейская соціалъ-демократія разложилась въ Россіи на тысячи индивидуальныхъ нюансовъ. Русская молодежь обратилась къ изученію символистовъ Запада — Ницше, Ибсена, Мэтерлинка и прочихъ. А ученики Ницше и Ибсена, русскіе символисты, обратились къ Гоголю, Некрасову и даже къ Глѣбу Успенскому. Русская

молодежь все болѣе и болѣе мирится съ лозунгомъ «искусство для искусства», а старшіе русскіе символисты по-новому освѣтили тенденціозную литературу. Въ свѣтѣ индивидуалистическаго символизма открылся религіозный смыслъ русской литературы. Теперь стало намъ ясно, что любая тенденція русской литературы вытекала изъ глубоко ирраціональныхъ корней народнаго творчества; и догматы этой литературы оказались эмблемами религіозныхъ символовъ. Близкія цѣли, народъ, борьба за его независимость, оставаясь реальными цѣлями, явились намъ еще и прообразами цѣнностей дальнихъ. Русская литература въ б л и з к о м ъ видѣла дальнее, въ страданіи народа какими-то вторыми очами она видѣла страданіе Божества, въ борьбѣ съ темными силами увидѣла апокалиптическую борьбу съ дракономъ времени. Теперь, когда критическій адогматизмъ разрушилъ недавнія утопіи всеобщаго счастья, ниспровергъ моральныя цѣнности прошлаго, религію разума и прогресса,—прежніе пути теперь обрываются передъ нами: линія пути круто поднимается вверхъ. Нашъ путь — въ соединеніи земли съ небомъ, жизни съ религіей, долга съ творчествомъ; въ свѣтѣ этого новаго соединенія по-новому личность подходитъ къ обществу, интеллигенція — къ народу. И что же: развѣ разбиты передъ нами литературные кумиры прошлаго? развѣ погибли для насъ образы тенденціозной литературы? Нѣтъ: въ нихъ ока-

зался иной, живой, болѣе глубокій смыслъ: тенденція оказалась безсознательнымъ призывомъ къ новому творчеству, догматъ—символическимъ образомъ цѣнности; тамъ, гдѣ приводили мы литературу къ схемѣ и въ схемѣ видѣли живой смыслъ,—тамъ схема оказалась вовсе не схемой: въ ней просіяла улыбка живого божества.

Теперь за догматическій горизонтъ для насъ убѣгаютъ послѣднія цѣли тенденціи, и обратно: вовсе не нуженъ намъ лозунгъ «искусство для искусства»—теперь, послѣ многихъ томовъ Бальмонта. Мы узнаемъ въ этомъ лозунгѣ лишь одну изъ тенденцій—не Богъ вѣсть какую широкую тенденцію. Тамъ, гдѣ казался намъ рядъ убѣгающихъ цѣлей, мы наткнулись на холодное, холодное зеркало; дальняя цѣль оказалась лишь отраженіемъ нашего вымысла. И наоборотъ: обрывавшая наше стремленіе къ дальнему тенденціозная стѣна разлетѣлась туманомъ; оттуда брызнулъ свѣтъ золотого земного, въ земномъ небеснаго пути.

Русская литература въ лицѣ Пушкина и Лермонтова отразила въ себѣ индивидуалистическія стремленія Запада съ его лозунгомъ «искусство для искусства» и съ культомъ формы. Но русская литература въ лицѣ Пушкина и Лермонтова дала толчокъ къ развитію ея въ совершенно иномъ, народномъ направленіи. Пушкинъ и Лермонтовъ гармонически сочетали Западъ съ Востокомъ. Но идеи западной литературы не получили въ нихъ

ницшеанской и гетеанской остроты: Пушкинъ и Лермонтовъ увлекались Байрономъ; но Байронъ—лишь уступъ къ гетевскому олимпійству. Байронъ, Гете, Ницше—вотъ три стадіи западно-европейскаго индивидуализма: личность бунтуетъ въ Байронѣ и побѣждаетъ міръ въ лицѣ Гете. Ницше срываетъ съ Гете олимпійскую тогу, олимпійскую маску; за этой маской открывается либо провалъ, либо религіозный полетъ. Ницше видитъ новое небо и землю, но бросается въ пропасть. Музыка его Заратустры переходитъ въ тревожный молитвенный крикъ, обрываемый кощунствомъ. Пушкинъ и Лермонтовъ, въ тайнѣ своей сопричастные стихіи народной, всѣмъ дневнымъ свѣтомъ своего сознанія влеклись къ Западу: но оба не претворили свой индивидуализмъ въ олимпійство: въ тайномъ молились, въ явномъ проклинали. Литературныя произведенія обоихъ—не крикъ, но изящная словесность: у Пушкина—повѣсти Бѣлкина и «Капитанская дочка», у Лермонтова—«Герой нашего времени».

Тайная ихъ молитва пролилась въ стихію русской души. Въ Пушкинѣ и въ Лермонтовѣ зарождался Некрасовъ; въ Пушкинѣ зародились Гоголь и Толстой, въ Гоголѣ возникъ Достоевскій.

Народная стихія литературы побѣдила Западъ въ русскомъ писателѣ. Съ новѣйшимъ символизмомъ по-новому Западъ вошелъ въ нашу литературу: не Парни и не Байронъ, а Ибсенъ и

Ницше глубоко задѣли современную русскую литературу. Отъ Пушкина, Лермонтова до Брюсова, Мережковскаго русская литература была глубоко народна. Она развивалась въ иныхъ условіяхъ, нежели литература Запада. Она являлась носительницей религіозныхъ исканій интеллигенціи и народа. Болѣе чѣмъ всякая иная литература касалась она смысла жизни. Независимо отъ направленій и школъ въ ней прозвучала проповѣдь. Русская литература XIX столѣтія — сплошной призывъ къ преображенію жизни. Гоголь, Толстой, Достоевскій, Некрасовъ — музыканты слова; но безмѣрно болѣе они — проповѣдники; и музыка ихъ словъ — лишь средство воздѣйствія.

Есть прообразъ русской литературы въ русской литературѣ; его отдѣляетъ отъ насъ почти тысячелѣтіе. Я говорю о «Словѣ о Полку Игоревѣ». Въ этомъ воистину пророческомъ «Словѣ» — альфа и омега литературы русской. «Слово» — апокалипсисъ русскаго народа. Какъ оно близко отъ насъ! Читаешь и кажется, будто написано оно не тогда, а теперь...

Религіозная жажда освобожденія глубоко ирраціональна въ литературѣ русской. Пусть Гоголь и Достоевскій осознаютъ эту борьбу, какъ борьбу съ чортомъ, а Некрасовъ и Глѣбъ Успенскій здѣсь видятъ иное: образы Гоголя, какъ и Некрасова — живые символы современности: это — маяки, освѣщающіе намъ путь къ будущему. Го-

голь, Некрасовъ—оба одинаково ирраціональны; въ томъ и другомъ — тенденція лишь средство сказать несказанное, выразить невыразимое.

У Пушкина, какъ у Толстого, у Достоевскаго, какъ у Гоголя, у Гоголя, какъ у Некрасова, сходственно отображается невыразимая тягость ночи, нависающая надъ низменностью россійской. Барина у Толстого заметаетъ снѣгомъ метель: русскій народъ еще доселѣ въ пространствахъ умѣетъ видѣть нечистую силу: разные бѣсы бродятъ въ холодныхъ, голодныхъ, въ безплодныхъ нашихъ степяхъ. И степи наши — чужія намъ степи, половецкія. Мы, какъ древніе витязи, боремся въ этихъ степяхъ съ силой невидимой, гдѣ зори будто чарлёные половецкіе щиты. Хочется крикнуть въ степяхъ пророческимъ возгласомъ «Слова»: «О русская земля, за шеломенемъ еси».

Символическій «шеломень» современности—перевалъ къ неизвѣстному; и лучшіе образы литературы русской, именно образы литературнаго прошлаго, ближе намъ хулиганскихъ выкриковъ современности: тамъ, а не здѣсь встрѣчаетъ насъ наша забота о будущемъ. Мы, только сейчасъ, быть можетъ, впервые доросли до пониманія отечественной литературы. Пусть русская критика втиснула образы нашей литературы въ узкія рамки преходящей догматики: мы не вѣримъ, не можемъ вѣрить догматической указкѣ прошлаго. Сколько лѣтъ учили

насъ любить Некрасова и обходить Достоевскаго; потомъ насъ учили обратному. А вотъ любимъ мы — и того, и другого. Теперь общественныя стремленія кристаллизовались въ опредѣленныхъ платформахъ; мы критически разбираемъ платформы; мы понимаемъ теперь — не политика вовсе влечетъ насъ къ Некрасову, и вовсе не она отталкиваетъ насъ отъ Достоевскаго.

Болѣе чѣмъ рискованно теперь выводить литературу изъ общественныхъ догматовъ, гдѣ нѣтъ у насъ ни одного незыблемаго догмата, позволяющаго властно накладывать руку на литературу. Критика догматовъ — задача теоріи знанія; а гдѣ у насъ основательное знакомство съ этой дисциплиной? Догматизмъ нашъ,—некритическій догматизмъ. Онъ — только форма нашихъ стремленій, ирраціональныхъ по существу. И потому-то—сомнительна догматическая указка въ русской литературѣ. И потому-то не въ ней дѣло.

Догматизмъ для насъ—средство выразить наше стремленіе; а догматъ — символъ нѣкоего, насъ воедино связующаго, пути, гдѣ форма связи — религіозна. Нашъ догматизмъ — это дѣтскій лепетъ ребенка, и первое слово этого лепета будетъ—«религія».

И потому-то активность наша ирраціональна, какъ ирраціональна борьба за свободу и цѣнность жизни. И потому-то соприкоснутся стрем-

ленія наши съ народнымъ стремленіемъ въ нашемъ религіозномъ будущемъ, если воистину хотимъ мы иного, живого слова, иного, живого будущаго.

А пока:—

Настоящее наше темно, какъ и прошлое наше темно — искони, искони. Тьма сливается съ тьмой, въ единую ночь надъ единой равниной, сплошной, ледяной, гробовой—равниной русской. Здѣсь еще безпредметно томился Пушкинъ, когда подъ луной онъ увидѣлъ, что летятъ надъ нимъ «бѣсы разны», разсыпаются снѣгомъ, осаждаются ледяной коростой на русской дѣйствительности.

Эти пустыри, эти ползущіе овраги, голодныя деревеньки, полосатыя версты, непремѣнный бурьянъ глядятъ на насъ со всего пространства «Мертвыхъ душъ». Здѣсь мертвые люди покупаютъ мертвыя души: мертвецы воскрешаютъ мертвецовъ: люди это или «бѣсы разны»—можетъ быть, бѣсы, которыхъ увидѣлъ Пушкинъ въ Великороссіи, какъ увидѣлъ ихъ Гоголь въ Малороссіи: одинъ изъ этихъ бѣсовъ у него укралъ луну («Ночь подъ Рождество»). Въ наружности этого бѣса не было ничего ужаснаго: спереди напоминалъ онъ свинью, а сзади кого-то знакомаго... въ вицъ-мундирѣ. Потомъ этотъ бѣсъ окончательно облекся въ вицъ-мундиръ: и мы увидѣли его на Невскомъ у того же Гоголя. Тутъ изъ Гоголя критика постаралась вывести тенден-

цію; но истинную тенденцію Гоголя просмотрѣла; Гоголь хотѣлъ подчеркнуть, что вицъ-мундиръ—дѣйствительный, не аллегорическій чортъ: и какимъ химерическимъ бредомъ окрасилась обыденность, особенно когда эксъ-чиновникъ Чичиковъ обнаружилъ свою подлинную природу, пытаясь украсть мертвую нашу душу, какъ нѣкогда воровалъ и луну, и *много, много, много звѣздъ*. Гоголь углубляетъ видѣніе Пушкина; онъ вскрываетъ продѣлки бѣсовъ разныхъ; но бѣсъ останавливаетъ его обличенія, выпуская на Гоголя отца Матвѣя.

Вѣрю, что въ редакціи «Современника» Некрасовъ не помышлялъ о символическомъ смыслѣ своихъ деревенекъ, — но *тамъ* въ поляхъ... — что онъ думалъ, что видѣлъ онъ? Не знаю. Только вотъ какая сила гонитъ его мужиковъ изъ мѣста въ мѣсто, отъ пустыря къ пустырю—не горе-ли-гореваньице, вылѣзающее изъ оврага:

Холодно, странничекъ, холодно,
Голодно, родименькій, голодно.

Во всякомъ случаѣ странники Некрасова *уже на шеломени*, а одинъ изъ странниковъ, Власъ,—тотъ прямо перешелъ за черту положеннаго, и далеко протянулся его путь: онъ протянулся за горизонтъ нашихъ догматовъ къ «свѣтлому граду жизни». Какъ странно: туда же протянулся путь русскаго интеллигента, начитавшагося западныхъ символистовъ,—путь Александра

Добролюбова: уже девять лѣтъ вмѣстѣ съ Власомъ идетъ онъ къ «свѣтлому граду новой жизни». Этотъ одинокій образъ русскаго символиста, поборовшаго нашу трагедію, не можетъ не волновать насъ: мы тоже пойдемъ, мы не можемъ топтаться на мѣстѣ: но...—куда пойдемъ мы, куда?

Какъ символично признаніе Льва Толстого, не интеллигента вовсе, и не декадента, конечно: Левъ Толстой признается, что у него нѣтъ добролюбовской силы; оттого-то не разрываетъ съ прошлымъ Левъ Толстой; оттого-то религіозныя исканія Толстого не разрѣшаются въ религіозномъ дѣйствіи, а только въ моральной проповѣди, только въ глухой забастовкѣ.

Какъ не похожъ онъ на Достоевскаго, который хотѣлъ дѣла, и не далось ему дѣло: онъ былъ ослѣпленъ видѣніемъ религіознаго будущаго и устами Зосимы отвѣтилъ на будущее это: «Буди, буди». А когда повернулся къ дѣйствительности, въ глазахъ у него пошли темные круги: эти круги перенесъ онъ на лица русскихъ интеллигентовъ, еще не имѣющихъ подлинной религіозной реальности, но уже пролагающихъ къ ней пути: этихъ интеллигентовъ назвалъ онъ «бѣсами». И они отвѣтили ему: «жестокій талантъ». Интеллигенція долго не хотѣла принять Достоевскаго. Достоевскаго съ ней чортъ попуталъ: интеллигенція видѣла Достоевскаго въ черномъ свѣтѣ, а онъ—ее. Черное оказалось между ними.

Но невѣроятный, необъяснимый никакою платформой и нынѣ уже совершившійся фактъ, а именно, признаніе Достоевскаго — не показываетъ ли это признаніе, что мы и онъ — одно: мы называемъ стремленія наши именемъ догмата, онъ—именемъ Бога: но мы съ нимъ, онъ среди насъ, и что-то третье, живое между нами. Значитъ, и мы—народны: такъ же глубоко мы народны, какъ глубоко народенъ Достоевскій. Признаніемъ Достоевскаго русская интеллигенція признала свою религіозную связь съ народомъ.

Это признаніе отразилось на судьбахъ современной русской литературы.

Слишкомъ много увидѣлъ въ будущемъ Достоевскій. Но въ окружающей дѣйствительности ничего не увидѣлъ, все перепуталъ. Достоевскій—горожанинъ: голодныя деревеньки, полынь и овраги русской дѣйствительности (много враговъ) не волновали его: благоговѣйно склоняемся мы передъ исповѣдью Некрасова: «Мать отчизна! Дойду до могилы, не дождавшись свободы твоей... Но желалъ бы... чтобы вѣтеръ родного селенья звукъ единый до слуха донесъ, подъ которымъ неслышно кипѣнья человѣческой крови и слезъ». И наша молодежь десятилѣтія внимала этимъ словамъ: молодежь осмѣялъ Достоевскій въ безобразной пародіи на то, какъ русскій народъ «отъ Тамбова до Ташкента съ нетерпѣньемъ ждалъ студента». Повторяю: Достоевскій былъ

слѣпъ тутъ: его ослѣпило будущее: и все-таки молодежъ приняла Достоевскаго.

Если приняла его, то приметъ и то, о чемъ кричалъ Достоевскій (вѣдь онъ — «не во имя свое»), пойдетъ туда, куда призывалъ Достоевскій: къ религіозному будущему нашей страны.

Русская интеллигенція не видѣла того, что открылось Достоевскому въ будущемъ; но русская интеллигенція видѣла и слышала то, чего не видѣлъ и не слышалъ Достоевскій въ настоящемъ: видѣла овраги россійской низменности и странника, слышала его голосъ въ поляхъ:

Холодно, странничекъ, холодно,
Голодно, родименькій, голодно.

Достоевскій сумѣлъ религіозно освѣтить будущее народа. Но связи будущаго съ настоящимъ не нашелъ: остался безъ почвы. Русская интеллигенція сумѣла въ настоящее внести религіозное отношеніе: заботы о хлѣбѣ народномъ разожгла она въ жертвенный огонь; вся она—борьбы роковой жертва: жертвовать можно только не во имя свое: и хлѣбъ земной русская интеллигенція непроизвольно превратила въ символъ. Достоевскій имѣлъ символическое видѣніе: «градъ новый». Вотъ почему приблизилъ онъ къ намъ образы Апокалипсиса. Но можетъ ли спуститься на землю видѣніе «града»; можетъ ли облачное видѣніе стать хлѣбомъ насущнымъ? Символы русской интеллигенціи имѣли другую

форму, нежели символы Достоевскаго. Была ли за тѣми и другими соединяющая ихъ реальность? Да, была: потому что Достоевскій и русская интеллигенція встрѣтились теперь независимо отъ формы культовъ. Культъ русской интеллигенціи оформился нынѣ въ молитвахъ о хлѣбѣ насущномъ для народа: форма этого культа претила Достоевскому; онъ называлъ этотъ культъ «бѣснованіемъ». Культъ Достоевскаго оформился въ проповѣди православія: форму этого культа русская интеллигенція опредѣлила какъ «мракобѣсіе». Мракобѣсіе столкнулось съ бѣснованіемъ — и неожиданно слилось, неожиданно встрѣтилось въ нашихъ сердцахъ сокровенное, тайное этихъ формъ: и тогда оказалось въ глубинѣ религіознаго опыта, что мракобѣсіе Достоевскаго—личина, что вовсе не православенъ онъ, что и онъ — о хлѣбѣ народномъ; бѣснованіе русской интеллигенціи оказалось молитвой къ дальнему.

Нынѣ не боимся мы бѣснованія, какъ вовсе не устрашаетъ насъ уже сила мракобѣсія. Такъ изгоняемъ мы бѣса изъ сердца русской дѣйствительности на поверхность ея: отрицая догматы православія, принимаемъ религіозные символы; отрицая догматы марксизма, принимаемъ символы преображенія земли.

Такъ сомкнулись двѣ линіи въ одну: русская литература съ русской жизнью, слово съ плотью. Но тутъ же мы поняли, что пересѣченіе обѣихъ

линій — впереди, въ будущемъ: мы поняли только то, что пересѣченіе возможно: продолжая общественность за горизонтъ догматизма, мы видимъ, что оправданіе ея—въ религіи; продолжая историческую религію за горизонтъ прошлаго, мы видимъ, что оправданіе ея—не въ исторіи вовсе. Въ свѣтѣ искомаго соединенія религіозные догматы претворяются въ символы жизненныхъ цѣнностей, а догматы русской интеллигенціи претворяются въ живые символы религіи.

Русской литературѣ открывается новая жизнь; русской жизни дается новое слово, творческое, дѣйствующее слово. Старая жизнь перестаетъ быть жизнью; русская литература — не вовсе литература. Къ этому мы пришли только теперь. Но не то было въ недавнемъ прошломъ. Въ недавнемъ прошломъ, послѣ Достоевскаго, литература изсякаетъ — прежняя, тенденціозная, живая: кряжъ ея обрывается (Короленко, Горькій): она обращается къ перепѣву; правда, она выдвигаетъ новые общественные элементы, новые мотивы: но она не несетъ новой живой проповѣди; и тенденція въ русской литературѣ все болѣе и болѣе вырождается, или изсякаетъ вовсе; это потому, что самыя важныя, самыя нужныя слова о дѣлѣ сказаны, а дѣла—нѣтъ.

И тамъ, гдѣ изсякаетъ тенденція, проповѣдь,— расцвѣтаетъ пышно стилистика, развивается форма: что замѣняется какъ. «Какъ умѣло выражается Чеховъ, какъ говорятъ, двигаются его

герои», восхищаемся мы: но что ведетъ ихъ, что несутъ они намъ,—мы не знаемъ: въ словѣ выражается ихъ какъ, въ нѣмотѣ ихъ что, и для чего: еще шагъ: и слова потеряютъ смыслъ, еще шагъ—и слова превратятся въ музыку, а литература—въ новый смычекъ въ симфоническомъ окрестрѣ.

Еще шагъ—и соборность нашей литературы смѣнится крайнимъ индивидуализмомъ. Такъ и случилось.

«De la musique avant toute chose»,—раздается въ Россіи лозунгъ Верлэна.

Никогда на Западѣ тенденціозная проповѣдь не была такъ ирраціональна, какъ въ Россіи; литературный раціонализмъ заѣлъ беллетристику Запада; и потому-то въ западной литературѣ поднялся бунтъ противъ литературнаго раціонализма. Литература Запада старѣе литературы русской; реальныя заслуги ея—въ рядѣ техническихъ завоеваній; техника въ ней реальнѣе проповѣди. Проповѣдь засыпала личность на Западѣ мертвыми словами. И возстала личность на мертвое слово: личность тогда въ словѣ увидѣла музыку, въ безсловесномъ увидѣла она жизнь. Техника соединилась съ музыкой; слова обернулись въ символы: пѣсни безъ словъ. Литературная техника стала клавіатурой пѣсни: индивидуализмъ подалъ руку академизму въ борьбѣ съ холодной жизненностью: живое предстало въ мертвомъ саванѣ.

И пока происходило на Западѣ такое оборотничество, мы не имѣли времени вглядѣться въ личину оборотня: въ оборотней мы не вѣрили; и мы не вѣрили въ жизненность символизма; да и кромѣ того: слишкомъ были мы заняты нашей родною болью, нашимъ огненнымъ словомъ литературы: въ преемникахъ Толстого, Достоевскаго и Некрасова чтили мы великихъ учителей, не замѣчая налета мертвенности въ позднѣйшей литературной проповѣди; въ потухающихъ угляхъ мы видѣли пламя, въ теплой золѣ — летучій дымъ.

И только тогда мы очнулись, когда первая фаланга побѣдоноснаго войска индивидуалистовъ предстала предъ нами съ лозунгами: «Ницше, Ибсенъ, Уайльдъ, Мэтерлинкъ, Гамсунъ». «Что это,—войско призраковъ?» воскликнули мы, но призраковъ и нѣтъ вовсе. А, между тѣмъ, символисты Запада скинули маску, превратились въ проповѣдниковъ, проповѣдниковъ иного, имъ невѣдомаго, совершенства: они несли культъ личности въ жизнь, культъ музыки въ поэзію, культъ формы въ литературу.

И первые перебѣжчики войска призраковъ, русскіе символисты, казались намъ выходцами съ того свѣта, мертвецами, измѣнниками; въ мелодіи ихъ словъ мы слышали только безуміе, въ проповѣди формы — холодное резонерство, въ признаніи личности — эгоизмъ. «Это царское платье»,—кричали мы: царское платье царскимъ

платьемъ не оказалось,—но платьемъ оказалось оно, и хорошимъ платьемъ. Казалось, надъ линіей русской литературы обозначилась новая линія безъ связи съ прежней. Тогда съ большимъ воодушевленіемъ присягнула русская интеллигенція полумертвой общественной тенденціи въ русской литературѣ, съ негодованіемъ прокляла она войско призраковъ символизма.

По гранямъ соприкосновенія двухъ литературныхъ теченій, призрачнаго и реальнаго, закипѣла борьба. Она началась огульнымъ хохотомъ по адресу призраковъ (или декадентовъ, какъ ихъ тогда называли); * но призраки заявили о своемъ дѣйствительномъ существованіи; ничтожная горсть декадентовъ на хохотъ отвѣтила вызовомъ, на полемику—полемикой. Противъ знамени Некрасова, Горькаго, Чехова, Гл. Успенскаго выдвинули западно-европейскія знамена и притомъ такъ, что скоро умолкъ хохотъ русской критики, смѣняясь откровенной бранью и улюлюканьемъ; надъ призраками посмѣялись, но они взяли да и воплотились. А русская интеллигенція, передъ которой происходила борьба, обратилась къ новымъ знаменамъ, отвертываясь отъ знаменосцевъ: приняла Ницше и Ибсена, не видя

---

* Такъ называютъ символистовъ и понынѣ; это безсмысленное прозвище укоренилось теперь, когда обнаружилось, что д е к а д е н т ы—это тѣ же романтики, классики, вивіонеры, равно какъ и академисты прежняго времени.

Брюсова, Мережковскаго и Бальмонта: получилось впечатлѣніе, будто знамена индивидуализма прискакали въ Россію сами на своихъ древкахъ, такъ что русская интеллигенція думала потомъ, что сама она внесла въ Россію культъ индивидуализма.

Въ эпоху этой борьбы выросъ Л. Андреевъ, отразившій въ себѣ обѣ тенденціи русской литературы—соціальную и декадентскую, реальную и призрачную; не сліяніе, а смѣшеніе, не единство, а параллель: эта параллель того, что есть, и того, что кажется несуществующимъ символически, отобразилась у него въ разсказѣ «Призраки». Смѣшеніе двухъ міросозерцаній не изгладилось съ ростомъ его таланта: вотъ почему идейный хаосъ нарисовалъ ему картину жизненнаго хаоса. Л. Андреевъ — талантливый выразитель неопредѣленности: какъ будто онъ одновременно росъ въ двухъ враждебныхъ лагеряхъ. Въ немъ—перемиріе двухъ міросозерцаній, не соединеніе вовсе.

Русскіе декаденты остались чуждыми русскому обществу, но слова ихъ о новомъ Западѣ вошли въ плоть и кровь современной молодежи. Съ ними борятся, но о западной литературѣ говорятъ ихъ словами. «Міръ Искусства» ругали, однако зачитывались Ницше. Декадентовъ ругаютъ донынѣ, забывая, что съ Гамсуномъ, Пшибышевскимъ, Уайльдомъ, Мэтерлинкомъ, Верхарномъ познакомили они; часто видишь теперь,

какъ поклонники Ведекинда грудью стоятъ за этого писателя передъ декадентами, забывая, что еще пять лѣтъ тому назадъ русскіе декаденты уже видѣли въ немъ серьезную величину.

Можно сказать, что всю программу домашняго чтенія русскаго интеллигента по Западу составили такъ часто ругаемые русскіе символисты; ихъ ругаютъ, но говорятъ ихъ словами. Между тѣмъ, въ русскомъ символизмѣ произошла существенная перемѣна, обратная той, которая произошла въ русской интеллигенціи.

Въ то время, какъ русская интеллигенція увлекалась чтеніемъ Уайльда, Гамсуна, Ибсена, Мэтерлинка, русскіе символисты по-новому освѣтили русскую литературу отъ Пушкина до Достоевскаго. Въ литературныхъ вкусахъ русской интеллигенціи водворился интернаціональный адогматизмъ и индивидуализмъ. Въ литературныхъ вкусахъ русскихъ символистовъ углубилась старая, тенденціозная, національная литература.

Западно-европейскій индивидуализмъ въ Мережковскомъ и Гиппіусъ прикоснулся къ Достоевскому, въ Брюсовѣ прикоснулся къ Пушкину и Баратынскому, въ Сологубѣ—къ Гоголю, въ Ремизовѣ—къ Достоевскому и Лѣскову. Ницше встрѣтился съ Достоевскимъ, Бодлэръ и Верхарнъ съ Пушкинымъ (въ Блокѣ), Мэтерлинкъ—съ Лермонтовымъ и Вл. Соловьевымъ, Пшибышевскій—съ Лѣсковымъ (въ Ремизовѣ). Безпочвенное декадентство пустило корни въ литератур-

ную почву народнаго духа. Оно перекинуло мостъ отъ Запада къ Востоку. Не эпигоны оказались преемниками завѣтовъ лучшаго прошлаго. Пришли чужіе и добровольно взвалили на плечи драгоцѣнное наслѣдство прошлаго.

Что же дѣлали въ это время эпигоны тенденціозности? Продолжали отказываться отъ литературной «нечисти» Запада, все время заимствуя у этой «нечисти» литературныя краски. Я не стану здѣсь называть имена тѣхъ, кто, экспропріируя форму, и донынѣ открещивается отъ экспропріируемыхъ; одной рукой вырываетъ сорные плевелы въ храмѣ литературы, другой рукой украшается этими плевелами: одна рука — не вѣдаетъ, что творитъ другая.

Индивидуализмъ на Западѣ выросталъ по мѣрѣ того, какъ мертвыя формы жизни закрѣпощали личность. Дѣйствіе равно противодѣйствію: жизнь связывала личность; личность расцвѣтала внѣ жизни. Смыслъ словъ превратили въ ходячія монеты: и смыслъ слова перелился въ музыку. И только на крайнихъ вершинахъ индивидуализма Ницше понялъ, что смыслъ въ музыкѣ, въ ритмѣ жизни: такъ возникла религія личности; только эта форма религіи на Западѣ оказалась живой формой.

Въ Россіи не выпрямлялась личность, не отливалась въ формы, но одна форма равно придавила всѣхъ: не многообразіе формъ—единообразіе задавило насъ. Насъ задавила—одна ледяная

равнина. У насъ — одинъ общій врагъ. И тайны многихъ—одно: одинаково въ тайнѣ перекликаемся мы другъ съ другомъ. Ледяная равнина—не жизнь—смерть; не бодрствованіе — кошмаръ. Искони насъ замучилъ кошмаръ Чорта: и въ тайнѣ своей народъ—противъ одного—противъ Чорта. Вотъ почему между нами, если мы — народъ, одна связь, одна религія *.

На Западѣ каждый—противъ всѣхъ; у насъ—всѣ противъ одного; и потому-то индивидуализмъ въ Россіи всегда разлагаетъ религію. Такъ крѣпла въ насъ, такъ отобразилась въ литературѣ религія народа. Мы можемъ казаться себѣ не религіозными, но это только въ сознаніи; въ безсознательной, въ жизненной стихіи своей мы религіозны, если народны; и народны, если религіозны. Религія есть универсальная связь; она не въ формѣ, но въ духѣ.

Вотъ почему интеллигентскій индивидуализмъ влекся къ западному универсализму. Западниками у насъ были искони индивидуалисты. Наоборотъ, искни индивидуалисты Запада прекло-

---

* Подъ народной тенденціей я разумѣю вовсе не «хожденіе въ народъ», а нравственную связь съ родиной, обусловливающую индивидуализмъ народнаго творчества вообще (вовсе не надо писать о мужикѣ или о «Перунѣ», чтобы быть національнымъ писателемъ, какъ Пушкинъ). Я не понимаю всей пустой шумихи критики вокругъ «декадентовъ-народниковъ», оспаривающей не декадентовъ, но «Дѣдушку» Гердера.

нялись предъ нашей литературой, глубоко народной; религія ихъ звучала въ глубинѣ личности; религія наша—въ общей связи, въ общихъ лозунгахъ. Но общій лозунгъ и лозунгъ индивидуальный сочетаемы въ религію, ибо религія—есть религія единаго. Вотъ почему лозунги русской литературы, универсальные для насъ, звучали индивидуально для Запада. Вотъ почему Ницше видѣлъ въ Достоевскомъ не выраженіе стремленій цѣлаго народа, а только индивидуальный призывъ; Достоевскій, этотъ универсалистъ, казался Ницше великимъ индивидуалистомъ, какъ великій индивидуалистъ Ницше для цѣлой группы русскихъ символистовъ явился въ свое время переходомъ къ христіанству. Безъ Ницше не возникла бы у насъ проповѣдь неохристіанства. Индивидуальное Запада легче усваивается стихіей нашего народа, потому что религія жизни—на Западѣ съ индивидуалистами, какъ у насъ она съ народомъ. И наоборотъ: все универсальное Запада усваивается русскими индивидуалистами въ большей мѣрѣ, нежели индивидуальное.

Вотъ почему западно-европейскій символизмъ, переброшенный въ Россію, принялъ столь опредѣленную, религіозно-мистическую окраску; а эта окраска неизмѣнно приведетъ его къ народу. И уже приводитъ: по-новому воскресаетъ въ насъ народъ; по-новому углубляемъ мы тенденціозность литературы русской. Пусть сознаніе интеллигента претитъ религіи: это только пока отрывается

онъ отъ первобытной стихіи народа, становится индивидуалистомъ — болѣе или менѣе; но подлинный индивидуализмъ—это опять религія: а всякая религія есть связь; съ чѣмъ же связуетъ себя индивидуалисъ? Съ самимъ собой. Но тогда въ личности есть два Я. И пусть другое «Я» называю я—«я», въ то время, какъ другіе зовутъ это я— «Онъ;» Я и Онъ сливаются воедино. Отказываясь отъ Него, я долженъ отказаться отъ себя, т.-е. погибнуть. Индивидуализмъ ведетъ либо къ смерти второй, либо къ возрожденію; во второмъ случаѣ въ глубинѣ личнаго открывается сверхличное; сверхличное, поющее во мнѣ, одухотворяетъ сверхличное, воспринятое какъ что-то, внѣ меня лежащее. Вознесенная личность должна возвратиться къ религіи; религія должна вознести личность.

Русскіе символисты прикоснулись къ Ницше; если увидѣли они «Себя» въ себѣ, то не могутъ они не увидѣть, что «Онъ» народа открывается имъ, какъ подлинное «Я».

Современная русская литература — символична по формѣ; форма этого символизма въ русской литературѣ доселѣ была западно-европейской: она была изящной словесностью. Въ современной русской литературѣ встрѣчаемся мы съ такими стилистами, какъ Мережковскій, Брюсовъ и Сологубъ.

Но содержаніемъ русской литературы не можетъ не быть та или иная (явная или скрытыя)

проповѣдь. Эта проповѣдь звучитъ въ символизмѣ: разъ эта проповѣдь существуетъ—участь современной русской литературы—стать выразительницей живыхъ ирраціональныхъ стремленій.

Неудивительно, что современные русскіе символисты уже прикоснулись къ прошлому русской литературы; Брюсовъ оживилъ и приблизилъ намъ Пушкина, Тютчева и Баратынскаго. По-новому показалъ намъ Мережковскій глубокій смыслъ религіозной проповѣди Гоголя, Достоевскаго и Толстого. По-новому внимаемъ мы голосу Некрасова.

Глубоконародны Пушкинъ, Гоголь, Толстой, Достоевскій, Некрасовъ. Современная русская литература уже освѣтила по-новому религіозный смыслъ этихъ писателей; этимъ связала она себя съ ними. А въ нихъ встрѣтилась уже съ русскимъ народомъ, съ родиной. Русская литература прошлаго отъ народа шла къ личности, съ востока—на западъ. Современная русская литература идетъ отъ Ницше и Ибсена къ Пушкину, Некрасову и Гоголю; съ запада—на востокъ, отъ личности—къ народу.

Между прошлымъ русской литературы и ея будущимъ — мертвые отбросы когда-то живой тенденціи и мертвые отбросы живого индивидуализма. Два творческихъ потока—отъ будущаго къ прошлому и отъ прошлаго къ будущему—еще не встрѣтились, не соединились. Мертвая тенденціозность и мертвый аллегоризмъ искажаютъ

стремленіе живой проповѣди соединиться съ живой музыкой личности. Живая личность кажется каменнымъ истуканомъ обществу; живое въ обществѣ прячется подъ маской безличія. Чортъ еще «путаетъ» насъ.

Но важно одно: современная русская литература говоритъ о будущемъ; но читаемъ это будущее въ прообразахъ прошлаго: то, что казалось намъ въ прошломъ нелѣпымъ, оказалось символичнымъ, получило чисто внутренній смыслъ: и русская современная литература изнутри соприкоснулась съ прошлымъ. Одна струя современной русской литературы по-н о в о м у освѣтила намъ индивидуализмъ Пушкина, другая струя— оживила народность Гоголя и Достоевскаго. Будущее озарило прошлое; и, осязая прошлое, мы начинаемъ вѣрить въ настоящее.

Но еще нѣтъ цѣльности въ современной литературѣ: все, имѣющее значеніе въ литературномъ с е г о д н я, раскололось на два русла, а линіи раскола ужъ засыпаны мусоромъ вырожденія; неопредѣленно смѣшиваются двѣ литературныя школы.

Русская тенденціозная литература, минующая символизмъ, обречена вращаться въ кругѣ идей, выходъ изъ которыхъ былъ указанъ Толстымъ, Достоевскимъ, Гоголемъ. Русскіе реалисты, разорвавшіе съ народомъ и проповѣдующіе индивидуализмъ, смѣшны и жалки: господа Арцыбашевъ, Каменскій, даже Купринъ никуда не ведутъ; но

и не поютъ вовсе, а пописываютъ. Такъ называемые «импрессіонисты», какъ, напримѣръ, Дымовъ, Зайцевъ и даже Л. Андреевъ—занимаютъ промежуточное мѣсто. Тамъ, гдѣ въ Андреевѣ звучатъ гражданскія ноты, тамъ онъ въ прошломъ, тамъ не поднимается онъ выше не только Толстого, Достоевскаго, Некрасова, но даже не достигаетъ онъ силы Успенскаго, Гаршина, Горькаго, Короленки. А гдѣ Андреевъ символистъ, тамъ онъ—не русскій вовсе: тамъ звучатъ въ немъ ноты Эдгара По, Пшибышевскаго, дурно усвоеннаго Ницше, Мэтерлинка. Символизмъ и натурализмъ, личность и общество не соединяетъ Андреевъ, но смѣшиваетъ. И куда народнѣе, напримѣръ, высоко-талантливый символистъ Сологубъ въ «Мелкомъ бѣсѣ», въ «Истлѣвающихъ личинахъ» и другихъ разсказахъ.

Дѣйствительно новое, близкое, нужное способны сказать символисты: въ глубинѣ души народной звучитъ имъ подлинно религіозная правда о землѣ; это потому, что они не болѣе или менѣе индивидуалисты, а индивидуалисты, повернувшіеся къ Россіи: оттого-то Мережковскій, индивидуалистъ-ницшеанецъ, когда-то сумѣлъ понять Достоевскаго, Гоголя и Толстого такъ, какъ никогда никто ихъ не понималъ: читаемъ ли мы его, или не читаемъ, но когда мы говоримъ о Достоевскомъ, мы во власти его идей. Тѣ же индивидуалисты, которые и по сю пору глядятъ на Западъ, никогда не вырвутся изъ-подъ власти

Ницше. Западу некуда итти послѣ Ницше. Индивидуалисты-западники или до конца, или еще не до конца ницшеанцы. Ихъ участь—признать Богомъ себя. Богъ—это я; Ты—это «Я»; они не поймутъ, пока не вернутся къ народу, что ихъ «Я» есть «Онъ» для народа. Если бы поняли они, что ихъ «Я» въ сущности не «Я», что подлинное «Я» ихъ—въ лучшемъ случаѣ стремленіе къ дальнему «Я», а это дальнее «Я» и есть народный «Онъ», «Богъ», Который въ сердцѣ народномъ открывается, въ «Я» открывается. Еслибъ это они поняли, религія зажглась бы въ нихъ—да. Но они этого не понимаютъ, не хотятъ понять.

Есть и полуобернувшіеся къ народу: напримѣръ, Блокъ. Тревожную поэзію его чтото сближаетъ съ русскимъ сектантствомъ. Самъ онъ себя называетъ «невоскресшимъ Христомъ»; а его Прекрасная Дама въ сущности хлыстовская Богородица. Символистъ А. Блокъ въ себѣ самомъ создалъ странный причудливый міръ: но этотъ міръ оказался до крайности напоминающимъ міръ хлыстовскій. Блокъ или еще народенъ, или уже народенъ. Съ одной стороны его мучаютъ уже вопросы о народѣ и интеллигенціи, хотя онъ еще не поднялся къ высотамъ ницшевскаго символизма, т.-е. еще не переживалъ Голгоѳы индивидуализма. Оттого-то народъ для него—какъ будто эстетическая категорія, а Ницше для него—только «чужой, ему

не близкій, не нужный идолъ». Люди этого сознанія не понимаютъ вовсе, что соединеніе съ народомъ не эстетика, какъ и Ницше не кумиръ, а самый близкій братъ, принявшій подвигъ мученичества за всѣхъ насъ.

Обращаясь къ народу, они какъ бы говорятъ ему: такъ же почвенны мы, какъ народъ; не въ томъ почвенность, чтобы осѣсть въ какомъ-нибудь уголкѣ хлѣбопашествомъ: не въ землѣ сила народа: земля русская скудная, осыпается, размывается, вывѣтривается: овраги гложутъ ее; въ Россіи много овраговъ, и потому-то почвенники могутъ остаться безъ почвы: такъ что или народъ—мы, или нѣтъ—народа.

Народъ, какъ мечта индивидуалиста, земля, какъ иллюзія—вотъ во что превращается въ нихъ мука Гоголя, пророческій крикъ Достоевскаго, скорбная пѣснь Некрасова. Но этой мечтой и этой иллюзіей закрываются они отъ Ницше. И висятъ въ иллюзіонистической пустотѣ. Такъ востокъ входитъ въ ихъ западничество, распыляя подлинность запада. Но и западъ оскопляютъ они своимъ будто бы религіозно переживаемымъ символизмомъ.

Ихъ долгъ: или подняться къ высотамъ вмѣстѣ съ Ницше, или дѣйствительно стать народными: въ противномъ случаѣ ихъ литературная линія выродится. Таковъ А. Блокъ, таковъ былъ бы и Андреевъ, если бы Андреевъ сталъ подлиннымъ символистомъ; таковъ же Зайцевъ.

И они уже дали сорные всходы: грошевое декадентство, рекламная соборность; всѣ эти эротисты, мистическіе анархисты и прочіе благополучно паразитируютъ на этомъ не до конца западничествѣ, не до конца народничествѣ.

Есть двѣ линіи русскаго символизма, двѣ правды его. Эти правды символически преломились въ двухъ личностяхъ: въ Мережковскомъ и въ Брюсовѣ.

Мережковскій первый оторвался отъ народничества въ тотъ моментъ, когда народничество стало вырождаться въ литературѣ русской; онъ избѣгъ крайности народничества, уходя въ безкрайній западъ индивидуализма.

Мережковскій первый по времени увидѣлъ Ницше; глазами Ницше онъ окинулъ исторію; согласился съ «Антихристомъ» Ницше и поднялъ руку на историческое христіанство. Это богоборчество отразилось въ «Юліанѣ». Но, поднявъ руку, онъ остановился: и въ «Я» онъ увидѣлъ второе «Я». «Я» или «Ты»? Этотъ вопросъ стоитъ у него въ «Воскресшихъ Богахъ». «Я» и «Ты» примиряется въ третьемъ, въ народѣ. И уже въ «Петрѣ» прозвучала глубоко народная нота. Въ «Петрѣ» Мережковскій вмѣстѣ съ русскимъ сектантствомъ. За «Петромъ» уже проповѣдь: литература ли это? Слово ли?

Нѣтъ словъ тутъ... Далѣе: или народный подвигъ, или углубленіе прошлаго нашей литературы:

Мережковскій перенесъ свою художественную стихію въ критику; послѣ «Толстого и Достоевскаго» по-новому подошли мы къ нашему прошлому.

Подошли и остановились, недоумѣваемъ.

«De la musique avant toute chose»: раздался голосъ Брюсова въ 1895 году своимъ до крайности преувеличеннымъ декадентствомъ. И мы встрѣтили его, какъ иностранца. Поэзія—это музыка, осязаемая не какъ проповѣдь, но какъ форма; и Брюсовъ далъ рядъ изумительныхъ формъ. Далѣе: показалъ онъ намъ, что такое форма Пушкина.

Брюсовъ изваялъ лозунгъ формы въ русской литературѣ. Не голое слово, — сплетенье словъ намъ дорого въ Брюсовѣ. Брюсовъ не проповѣдуетъ, не идетъ, потому что путь его литературной линіи не въ исторіи: индивидуализмъ углубляетъ личность. Мережковскій проповѣдовалъ индивидуализмъ; былъ ли онъ индивидуалистомъ въ смыслѣ Брюсова? Мережковскій весь въ исканіи; между собой и народомъ ищетъ онъ чего-то третьяго, соединяющаго. Брюсовъ не ищетъ: онъ изучаетъ форму; въ этомъ его подлинная правда, святая правда, принятая съ Запада.

Такъ символически нынѣ расколотъ въ русской литературѣ между правдою личности, забронированной въ форму, и правдой народной, забронированной въ проповѣдь,—русскій символизмъ, еще недавно единый,

Мережковскій—весь искра, весь — огонь: но направленіе, въ которомъ онъ идетъ, за предѣлами литературы; литература все еще форма. А Мережковскій не хочетъ искусства: онъ предъявляетъ къ ней требованія, которыя она, какъ форма, не можетъ выполнить.

Литература должна быть дѣйственно религіозна, а единственная форма дѣйственности—проповѣдь.

Но послѣ Ницше, молчаливо улыбавшагося намъ на проповѣдь, Ницше, который проповѣдывалъ не словами, а жестами страданія, подвигомъ мученичества, безуміемъ,—литературная проповѣдь—мертвая проповѣдь. И Мережковскій боится пророчествованія: между тѣмъ, слово его достигаетъ до насъ въ формѣ проповѣди, а не живой дѣйственности.

Брюсовъ—весь блескъ, весь—ледяная, золотая вершина: ледъ его творчества обжигаетъ насъ, и мы даже не знаемъ—огонь онъ или ледъ: но творчество его не говоритъ вовсе о томъ, какъ намъ быть. Онъ, какъ и Ницше, молчитъ въ самомъ тайномъ. Но Ницше не вынесъ своей нѣмоты, сошелъ съ ума; что происходитъ съ Брюсовымъ подъ трагической маской—никто не знаетъ, пока онъ не сниметъ маски, не скажетъ слова.

«Вы—родоначальникъ и представитель живой линіи русской литературы!»—хочется крикнуть Брюсову—или его двойнику, бронзовой статуѣ, изваянной въ нашихъ сердцахъ: «Вы—знамя, будьте же знаменемъ»...

«Ахъ, вернитесь въ литературу, какъ форму поэзіи: не уходите изъ литературы: съ вами уходитъ въ проповѣдь огромный художникъ; надѣньте до времени поэтическую маску; еще не настало время дѣйствовать» — хочется крикнуть Мережковскому. «Дѣйствіе, соединяющее насъ съ народомъ, не литературное творчество, а религіозное творчество самой жизни; въ вашемъ призывѣ есть преждевременность: не рано ли вы снимаете маску? Еще не исполнились сроки!»

Въ молчаніи Брюсова, въ слишкомъ громкомъ голосѣ Мережковскаго символически отразилась трагедія современности: молчаніе Запада тамъ, гдѣ надъ смысломъ жизни поставленъ роковой вопросъ, и крикъ съ Востока, превращающій роковые, еще только приближающіеся къ намъ, вопросы жизни, въ преждевременный призывъ.

Одна правда съ Мережковскимъ, отъ котораго нынѣ протягивается линія къ религіозному будущему народа.

А другая правда съ Брюсовымъ.

Но обѣ позиціи какъ-то обрываются: въ одной нѣтъ уже словъ, въ другой—нѣтъ еще дѣйствія.

Мережковскій — слишкомъ ранній предтеча «дѣла», Брюсовъ—слишкомъ поздній предтеча «слова».

Слово и дѣло не соединены; но и не можетъ быть нынѣ слово соединено съ дѣломъ.

Мы, писатели, какъ теоретики, имѣемъ представленіе о будущемъ, но, какъ художники, говоря о будущемъ, мы только люди, только ищущіе; не проповѣдующіе, а исповѣдующіе.

Мы просимъ только одно: чтобы намъ вѣрили, что наша исповѣдь—живая исповѣдь.

Есть общее въ насъ, пишущихъ и читающихъ,—всѣ мы въ голодныхъ, безплодныхъ равнинахъ русскихъ, гдѣ искони водитъ насъ нечистая сила.

1907.

ГОГОЛЬ.

I.

Самая родная, намъ близкая, очаровывающая душу, и все же далекая, все еще не ясная для насъ, пѣсня—пѣсня Гоголя.

И самый страшный, за сердце хватающій смѣхъ, звучащій, будто смѣхъ съ погоста, и все же тревожащій насъ, будто и мы мертвецы,—смѣхъ мертвеца, смѣхъ Гоголя!

«Затянутая вдали пѣсня, пропадающій далече колокольный звонъ... горизонтъ безъ конца... Русь, Русь!» (Мертвыя души) и тутъ же, строкой выше—въ «поляхъ неоглядныхъ» «солдатъ верхомъ на лошади, везущій зеленый ящикъ съ свинцовымъ горохомъ и подписью «такой-то артиллерійской баттареи» (Мертвыя души). Два зрѣнія, двѣ мысли; но и два творческихъ желанія; и вотъ одно: «Облечь ее въ мѣсячную чудную ночь и ея серебряное сіяніе, и въ теплое роскошное дыханіе юга. Облить ее сверкающимъ потокомъ солнечныхъ яркихъ лучей, и да ис-

полнится она нестерпимаго блеска». (Размышленіе «pro domo sua» по поводу ненаписанной драмы). А другое желаніе заключалось въ томъ, чтобы «дернуть» эдакъ многотомную исторію Малороссіи безъ всякихъ данныхъ на это.

«Глаза... съ пѣніемъ вторгавшіеся въ душу» (Вій). Всадникъ, «отдающійся» (вмѣсто отражающійся) въ водахъ, (Страшная месть). «Полночное сіянье... дымилось по землѣ» (Вій). «Рубины устъ... прикипали... къ сердцу» (Вій). «Блистательная пѣсня соловья» (Майская ночь). «Волосы, будто свѣтло-сѣрый туманъ» (Страшная месть). «Дѣва свѣтится сквозь воду, какъ будто бы сквозь стеклянную рубашку» (Страшная месть). «Изъ глазъ вытягиваются клещи» (Страшная месть). «Дѣвушки... въ бѣлыхъ, какъ убранный ландышами лугъ, рубашкахъ» и съ тѣлами «сваянными изъ облаковъ», такъ что тѣла просвѣчивали мѣсяцемъ (Майская ночь). Быть можетъ, чрезъ мигъ ландышевая бѣлизна ихъ рубашекъ станетъ стеклянной водой, простроится ручьемъ, а ручей изойдетъ дымомъ, или оборвется надъ камнемъ пылью у Гоголя, какъ валится у него сѣрой пылью вода (Страшная месть), чтобы потомъ засеребриться, какъ волчья шерсть (Страшная месть), или подъ веслами сверкнуть, «какъ изъ-подъ огнива, огнемъ» (Страшная месть).

Что за образы? Изъ какихъ невозможностей они созданы? Все перемѣшано въ нихъ: цвѣта, ароматы, звуки. Гдѣ есть смѣлѣе сравненія, гдѣ художественная правда невѣроятнѣй? Бѣдные символисты: еще доселѣ упрекаетъ ихъ критика за «голубые звуки»: но найдите мнѣ у Верлэна, Рембо, Бодлэра образы, которые были бы столь невѣроятны по своей смѣлости, какъ у Гоголя. Нѣтъ, вы не найдете ихъ: а, между тѣмъ, Гоголя читаютъ, и не видятъ, не видятъ доселѣ, что нѣтъ въ словарѣ у насъ слова, чтобы назвать Гоголя; нѣтъ у насъ способовъ измѣрить всѣ возможности, имъ исчерпанныя: мы еще не знаемъ, что такое Гоголь; и хотя не видимъ мы его подлиннаго, все же творчество Гоголя, хотя и суженное нашей убогой воспріимчивостью, ближе намъ всѣхъ писателей русскихъ XIX столѣтія.

Что за слогъ!

Глаза у него съ пѣніемъ вторгаются въ душу, а то вытягиваются клещами, волосы развиваются въ блѣдно-сѣрый туманъ, вода—въ сѣрую пыль; а то вода становится стеклянной рубашкой, отороченной волчьей шерстью—сіяніемъ. На каждой страницѣ, почти въ каждой фразѣ перехожденіе границъ того, что есть какой-то новый міръ, выростающій изъ души въ «океанахъ благоуханій» (Майская ночь), въ «потопахъ радости и свѣта»(Вій), въ «вихрѣ веселья» (Вій). Изъ этихъ вихрей, потоповъ и океановъ,

когда деревья шепчутъ свою «пьяную молвь» (Пропавшая грамота), когда въ экстазѣ человѣкъ, какъ и птица, летитъ... « и казалось... вылетитъ изъ міра» (Страшная месть), рождались пѣсни Гоголя; тогда хотѣлось ему пѣсню свою «облечь... въ мѣсячную чудную ночь... облить ее сверкающимъ потокомъ солнечныхъ яркихъ лучей, и да исполнится она нестерпимаго блеска» (изъ «Набросковъ» Гоголя). И Гоголь начиналъ свое міросозданіе: въ глубинѣ души его—рождалось новое пространство, какого не знаемъ мы; въ потопахъ блаженства, въ вихряхъ чувствъ извергалась лава творчества, застывая «высоковерхими» горами, зацвѣтая лѣсами, лугами, сверкая прудами: и тѣ горы—не горы: «не задорное ли море выбѣжало изъ береговъ, вскинуло вихремъ безобразныя волны, и онѣ, окаменѣвъ, остались неподвижными въ воздухѣ» (Страшная месть). «Тѣ лѣса—не лѣса:... волосы, поросшіе на косматой головѣ дѣда» (Страшная месть); «тѣ луга—не луга:... зеленый поясъ—перепоясавшій небо» (Страшная месть); и прудъ тотъ—не прудъ: «какъ безсильный старецъ, держалъ онъ въ холодныхъ объятіяхъ своихъ далеко темное небо, осыпая ледяными поцѣлуями огненныя звѣзды»... (Майская ночь). Вотъ какова земля Гоголя, гдѣ лѣса—борода дѣда, гдѣ луга—поясъ, перерѣзав-

шій небо, гдѣ горы—застывшія волны, а прудъ—старецъ безсильный, обнимающій небо. А небо?.. Въ «Страшной мести» у Гоголя оно (небо) наполняетъ комнату колдуна, когда колдунъ вызываетъ Катеринину душу; само небо исходитъ изъ колдуна, какъ магическій токъ... Такъ вотъ какое небо у Гоголя: колдовское небо; и на этомъ-то небѣ возникаетъ у него земля—колдовская земля: оттого-то лѣсъ оказывается головой дѣда, и даже изъ печной трубы «дѣлается ректоръ»; таковы же у Гоголя и дѣти этой земли—страшныя дѣти земли: это или колдунъ, или Вій, или панночка, тѣла ихъ сквозныя, сваянныя изъ облаковъ; даже свиньи на этой странной землѣ, по мѣткому наблюденію Эллиса,—«поводятъ очами»; та земля—не земля: то облачная гряда, пронизанная луннымъ сіяніемъ; замечтайся—и мечта превратитъ тебѣ облачное очертанье по волѣ твоей и въ русалку, и въ чорта, и въ градъ новый—и ты найдешь здѣсь сходство хоть съ Петербургомъ.

Нестерпимаго блеска пѣснь Гоголя; и свѣтъ этой пѣсни создалъ ему новую, лучшую землю, гдѣ мечта—не мечта, а новая жизнь. Пѣснь его—сіянье, «какъ сквозное покрывало, ложилось легко» (Вій) на землю, по которой ходилъ Гоголь; «дамасскою дорогой и бѣлою, какъ снѣгъ, кисеею» (Страшная месть) закуталъ Гоголь отъ насъ, отъ себя подлинную землю; и складки этой кисеи рождали,

будто изъ облакъ сваянныя преображенныя тѣла летающихъ панночекъ. Дѣйствительность въ первый періодъ творчества является у Гоголя часто подъ романтической вуалью изъ мѣсячныхъ лучей; потому что дѣйствительность у него подобна той дамѣ, которой наружность выносима только подъ вуалью; но вотъ срываетъ Гоголь вуаль съ своей дамы—посмотрите, во что превращаетъ дѣйствительность Гоголь: «Погонщикъ скотины испустилъ такой смѣхъ, какъ будто бы два быка одинъ противъ другого зарычали разомъ» (Вій). «Голова у Ивана Ивановича похожа на рѣдьку хвостомъ внизъ; голова Ивана Никифоровича—на рѣдьку хвостомъ вверхъ»... «У Ивана Ивановича... глаза табачнаго цвѣта, и ротъ... нѣсколько похожъ на букву ижицу; у Ивана Никифоровича... носъ въ видѣ спѣлой сливы»... «Вотъ у нашего засѣдателя вся нижняя часть лица баранья, такъ сказать... А вѣдь отъ незначительнаго обстоятельства: когда покойница рожала, подойди къ окну баранъ, и нелегкая подстрекни его заблеять» (Тяжба).

Вотъ такъ дѣйствительность! Послѣ сваянныхъ изъ облачнаго блеска тѣлъ выползаютъ у него бараньи хари, мычащія на насъ, какъ два быка, выползаютъ рѣдьки съ хвостами вверхъ и внизъ, съ табачнаго цвѣта глазами и начинаютъ не ходить, а шмыгать, сѣменить — бочкомъ-бочкомъ; и всего ужаснѣй то, что Гоголь заставляетъ ихъ изъясняться деликатнымъ манеромъ;

эти «рѣдьки» подмигиваютъ табачнаго цвѣта глазками, пересыпаютъ рѣчь словечками «изволите ли видѣть», и докладываетъ намъ о нихъ Гоголь не просто, а со странной отчаянной какой-то веселостью; у засѣдателя нижняя часть лица не баранья, а «такъ сказать» баранья—«такъ сказать», отъ незначительнаго обстоятельства: оттого, что въ моментъ появленія на свѣтъ засѣдателя баранъ подошелъ къ окну: ужасное «такъ сказать». Здѣсь Гоголя называютъ реалистомъ, — но помилуйте, гдѣ же тутъ реальность: передъ нами не человѣчество, а дочеловѣчество; здѣсь землю населяютъ не люди, а рѣдьки; во всякомъ случаѣ этотъ міръ, на судьбы котораго вліяетъ баранъ, подошедшій къ окну, пропавшая черная кошка (Старосвѣтскіе помѣщики), или «гусакъ» — не міръ людей, а міръ звѣрей.

А всѣ эти сѣменящіе, шныряющіе и шаркающіе Перепенки, Голопупенки, Довгочхуны и Шпоньки—не люди, а рѣдьки. Такихъ людей нѣтъ; но въ довершеніе ужаса Гоголь заставляетъ это звѣрьё или рѣпьё (не знаю, какъ назвать) танцовать мазурку, одолжаться табакомъ и даже болѣе того, — испытывать мистическіе экстазы, какъ испытываетъ у него экстазъ одна изъ рѣдекъ—Шпонька, глядя на вечерѣющій лучъ; и даже болѣе того: амфибіи и рептиліи у него покупаютъ человѣческія души. Но подъ какими же небесами протекаетъ жизнь этихъ существъ?

«Если бы... въ полѣ не стало такъ же темно, какъ подъ овчиннымъ тулупомъ» — замѣчаетъ Гоголь въ одномъ мѣстѣ. «Темно и глухо (въ ночи), какъ въ винномъ погребѣ» (Пропавшая грамота). Гоголь умѣлъ растворять небо восторгомъ души и даже за небомъ провидѣлъ что-то, потому что герои его собирались разбѣжаться и вылетѣть изъ міра; но Гоголь зналъ и другое небо, какъ бараній тулупъ и какъ крышка виннаго погреба. И вотъ, едва снимаетъ онъ съ міра кисею своихъ грезъ, и вы оказываетесь уже не въ облакахъ, а здѣсь, на землѣ, какъ это «здѣсь» земли превращается въ нѣчто подъ бараньимъ тулупомъ, а вы—въ клопа или блоху, или (еще того хуже)—въ рѣдьку, сохраняемую на погребѣ.

И уже другая у Гоголя начинается сказка, обратная первой. Людей—не зналъ Гоголь. Зналъ онъ великановъ и карликовъ; и землю Гоголь не зналъ тоже — зналъ онъ «сваянный» изъ мѣсячнаго блеска туманъ, или черный погребъ. А когда погребъ соединялъ онъ съ кипящей мѣсячной пѣной тучъ, или когда рѣдьку соединялъ онъ съ существами, летающими по воздуху,— у него получалось странное какое-то подобіе земли и людей; та земля — не земля: земля вдругъ начинаетъ убѣгать изъ-подъ ногъ; или она оказывается гробомъ, въ которомъ задыхаемся мы, мертвецы; и тѣ люди—не люди: пляшетъ казакъ—глядишь: изо рта побѣжалъ клыкъ; уплетаетъ

галушки баба—глядишь: вылетѣла въ трубу; идетъ по Невскому чиновникъ—смотритъ: ему навстрѣчу идетъ собственный его носъ. И какъ для Гоголя знаменательно, что позднѣйшая критика превратила Чичикова — этого самаго реальнаго изъ его героевъ — ни болѣе не менѣе, какъ въ чорта; гдѣ Чичиковъ—нѣтъ Чичикова: есть «нѣмецъ» со свинымъ рыломъ, да и то въ небѣ: ловитъ звѣзды, и уже подкрался къ мѣсяцу. Гоголь оторвался отъ того, что мы называемъ дѣйствительностью. Кто-то изъ-подъ ногъ его выдернулъ землю; осталась въ немъ память о землѣ: земля человѣчества разложилась для него въ эѳиръ и навозъ; а существа, населяющія землю, превратились въ безтѣлесныя души, ищущія себѣ новыя тѣла: ихъ тѣла — не тѣла: облачный туманъ, пронизанный мѣсяцемъ; или они стали человѣкообразными рѣдьками, выростающими въ навозѣ. И всѣ лучшія человѣческія чувства (какъ-то: любовь, милосердіе, радость) отошли для него въ эѳиръ... Характерно, что мы не знаемъ, кого изъ женщинъ любилъ Гоголь, да и любилъ ли? Когда онъ описываетъ женщину—то или видѣнье она, или холодная статуя съ персями, «матовыми, какъ фарфоръ, непокрытый глазурью», или похотливая баба, сѣменящая ночью къ бурсаку. Неужели женщины нѣтъ, а есть только баба, или русалка съ фарфоровыми персями, сваянная изъ облаковъ?

Когда онъ учитъ о человѣческихъ чувствахъ,— онъ резонируетъ и даже болѣе того: столоначальнику совѣтуетъ помнить, что онъ—какъ бы чиновникъ небеснаго стола, а въ николаевской Россіи провидитъ онъ какъ бы «градъ новый, спускающійся съ неба на землю».

Радуется ли Гоголь? нѣтъ, темнѣетъ съ годами лицо Гоголя; и умираетъ Гоголь со страху.

Невыразимыя, нѣжныя чувства его: уже не любовь въ любовныхъ его грезахъ—какой-то міровой экстазъ, но экстазъ невоплотимый; зато обычныя чувства людей для него — чувства подмигивающихъ другъ другу шпонекъ и рѣдекъ. И обычная жизнь — сумасшедшій домъ. „Мнѣ опротивѣла пьеса («Ревизоръ»), — пишетъ Гоголь одному литератору: — «я хотѣлъ бы убѣжать теперь»... «Спасите меня! Дайте мнѣ тройку, какъ вихорь, коней! Садись, мой ямщикъ... взвейтесь, кони, и несите меня съ этого свѣта! Далѣе, далѣе, чтобы не видно было ничего»... («Записки сумасшедшаго»).

Не долженъ ли Гоголь въ этомъ мірѣ своихъ рѣдекъ и блистающихъ на солнцѣ тыквъ съ воссѣдающимъ среди оныхъ Довгочхуномъ воскликнуть вмѣстѣ со своимъ сумасшедшимъ: «Далѣе, далѣе—чтобы не было видно ничего?»

II.

Я не знаю, кто Гоголь: реалистъ, символистъ, романтикъ или классикъ. Да, онъ видѣлъ всѣ

пылинки на бекешѣ Ивана Ивановича столь отчетливо, что превратилъ самого Ивана Ивановича въ пыльную бекешу: не увидѣлъ онъ только въ Иванѣ Ивановичѣ человѣческаго лица; да, видѣлъ онъ подлинныя стремленья, чувства людскія, столь ясно глубокіе разглядѣлъ несказанные корни этихъ чувствъ, что чувства стали уже чувствами не человѣковъ, а какихъ-то еще невоплощенныхъ существъ; летающая вѣдьма и грязная баба; Шпонька, описанный, какъ овощь, и Шпонька, испытывающій экстазъ,—несоединимы; далекое прошлое человѣчества (звѣрье) и далекое будущее (ангельство) видѣлъ Гоголь въ настоящемъ. Но настоящее разложилось въ Гоголѣ. Онъ—еще не святой, уже не человѣкъ. Провидецъ будущаго и прошлаго зарисовалъ настоящее, но вложилъ въ него какую-то намъ невѣдомую душу. И настоящее стало прообразомъ чего-то... Но чего?

Говорятъ, реалистъ Гоголь—да. Говорятъ, символистъ онъ—да. У Гоголя лѣса—не лѣса; горы—не горы; у него русалки съ облачными тѣлами; какъ романтикъ, влекся онъ къ чертямъ и вѣдьмамъ и, какъ Гофманъ и По, въ повседневность вносилъ грезу. Если угодно, Гоголь—романтикъ; но вотъ сравнивали же эпосъ Гоголя съ Гомеромъ?

Гоголь геній, къ которому вовсе не подойдешь со школьнымъ опредѣленіемъ; я имѣю склонность къ символизму; слѣдственно мнѣ легче видѣть

черты символизма Гоголя; романтикъ увидитъ въ немъ романтика; реалистъ—реалиста.

Но подходимъ мы не къ школѣ — къ душѣ Гоголя; а страданія, муки, восторги этой души на такихъ вершинахъ человѣческаго (или уже сверхъ-человѣческаго) пути, что кощунственно вершины эти мѣрить нашимъ аршиномъ; и аршиномъ ли измѣрять высоту заоблачныхъ высотъ и трясину бездонныхъ болотъ? Гоголь—трясина и вершина, грязь и снѣгъ; но Гоголь уже не земля. Съ землей у Гоголя счеты; земля совершила надъ нимъ свою страшную месть. Обычныя для насъ чувства — не чувства Гоголя: любовь – не любовь; веселье — и очень не веселье; смѣхъ — какой тамъ смѣхъ: просто ревъ надъ бекешей Ивана Ивановича и притомъ такой ревъ, какъ будто «два быка, поставленные другъ противъ друга, замычали разомъ». Смѣхъ Гоголя переходитъ въ трагическій ревъ, и какая-то ночь наваливается на насъ изъ этого рева: «И зареветъ на него въ тотъ день какъ ревъ разъяреннаго моря; и взглянетъ онъ на землю,—и вотъ тьма и горе, и свѣтъ померкъ въ облакахъ»,—говоритъ Исаія (V, 30). Гоголь подошелъ къ странному какому-то рубежу жизни, за которымъ послышался ему ревъ; и этотъ ревъ превратилъ Гоголь въ смѣхъ; но смѣхъ Гоголя—колдовской; взглянетъ на землю Гоголь, разсмѣется—«и вотъ тьма и горе», хотя солн-

це сіяетъ, «ряды фруктовыхъ деревьевъ, потопленныхъ багрянцемъ вишенъ и яхонтовымъ моремъ сливъ, покрытыхъ свинцовымъ матомъ». Такъ прибираетъ поверхность земли Гоголь сказочнымъ великолѣпіемъ въ своихъ реалистическихъ разсказахъ (какъ, напр., въ «Старосвѣтскихъ помѣщикахъ»). Но за этимъ великолѣпіемъ, какъ за нѣкимъ ковромъ золотымъ, накинутымъ надъ бездной ужаса, «бездна», по слову пророка Аввакума, для Гоголя «дала голосъ свой, высоко подняла руки свои» (Аввакумъ. III, 10). И вотъ вслѣдъ за описаніемъ мертвой жизни Аѳанасія Ивановича и Пульхеріи Ивановны,— описаніемъ, въ которомъ, казалось бы, нѣтъ ничего таинственнаго, описаніемъ, въ которомъ все ясно, какъ днемъ, гдѣ жизнь ихъ озарена великолѣпіемъ идилліи, какъ залитъ ихъ садъ багрянцемъ вишенъ и яхонтовымъ моремъ сливъ,— даже за этимъ великолѣпіемъ золотого полудня посѣщаетъ Гоголя бездна страха, какъ и Пульхерію Ивановну посѣщаетъ бездна въ образѣ черной кошки. И тутъ же, обрывая идиллію, Гоголь намъ признается: «Вамъ, безъ сомнѣнія, когда-нибудь случалось слышать голосъ, называющій васъ по имени, который простолюдины объясняютъ тѣмъ, что душа стосковалась съ человѣкомъ... Я помню, что въ дѣтствѣ я часто его слышалъ... День обыкновенно въ это время былъ самый ясный и солнеч-

ный; ни одинъ листъ въ саду на деревѣ не шевелился, тишина была мертвая, даже кузнечикъ переставалъ трещать; ни души въ саду. Но признаюсь, если бы ночь, самая бѣшеная и бурная, со всѣмъ адомъ стихій настигла меня одного среди непроходимаго лѣса, я бы не такъ испугался, какъ этой ужасной тишины среди безоблачнаго дня» («Старосвѣтскіе помѣщики»). Этотъ страхъ полудня, когда земная отчетливость явленій выступаетъ съ особенной ясностью, древніе называли паническимъ ужасомъ; и въ Библіи отмѣченъ ужасъ этотъ: «Избавь насъ отъ бѣса полуденна». Великій Панъ или бѣсъ (не знаю кто) изъ лѣсный дебрей души подымалъ на Гоголя ликъ свой, и, ужаснувшись этого лика, Гоголь изнемогалъ въ полуденной тишинѣ среди яхонтовыхъ сливъ, дынь, рѣдекъ и Довгочхуновъ, и въ каждомъ Довгочхунѣ видѣлся Гоголю Басаврюкъ, и каждый чиновникъ именно днемъ, а не ночью становился для него оборотнемъ.

Но почему же? Дневное приближеніе бездны духа къ поверхностямъ дневного сознанія, ревъ ея («и зареветъ на него въ тотъ день какъ бы ревъ разъяреннаго моря») въ солнечной тишинѣ — обычное состояніе высокопросвѣщенныхъ мистовъ. Всѣ мистеріи начинались въ древности страхомъ (бездна развертывалась подъ ногами посвящаемаго въ мистеріи Египта, бездна выпускала оборотней съ пси-

ными головами предъ посвященіемъ въ эпопты на большихъ мистеріяхъ Елевзиса) и этотъ страхъ переходилъ въ восторгъ, въ состояніе, которое являетъ міръ совершеннымъ и которое Достоевскій называетъ «минутой вѣчной гармоніи» — минутой, въ которую испытываешь перерожденіе души тѣла, и она разрѣшается подлиннымъ преображеніемъ (Серафимъ), подлиннымъ безуміемъ (Ницше), или подлинной смертью (Гоголь). Да: въ образахъ своихъ, въ своемъ отношеніи къ землѣ Гоголь уже перешелъ границы искусства; бродилъ въ садахъ своей души, да и набрелъ на такое мѣсто, гдѣ уже садъ не садъ, душа не душа; углубляя свою художественную стихію, Гоголь вышелъ за предѣлы своей личности и вмѣсто того, чтобы использовать это расширеніе личности въ цѣляхъ искусства, Гоголь кинулся въ бездну своего второго «я»—вступилъ на такіе пути, куда нельзя вступать безъ опредѣленнаго оккультно разработаннаго пути, безъ опытнаго руководителя; вмѣсто того, чтобы соединить эмпирическое «я» свое съ «я» міровымъ, Гоголь разорвалъ связь между обоими «я»,—и черная бездна легла между ними; одно «я» ужасалось созерцаніемъ шпонекъ и рѣдекъ, другое «я» летало въ неизмѣримости міровъ — тамъ за небеснымъ сводомъ; между обоими «я» легло міровое пространство и время билліонами верстъ и билліонами лѣтъ. И вотъ, когда наступалъ зовъ души («вамъ,

безъ сомнѣнія, случалось слышать голосъ, называющій васъ по имени, который... объясняютъ тѣмъ, что душа стосковалась съ человѣкомъ»)—когда наступалъ этотъ зовъ, черная бездна пространствъ и лѣтъ, раздѣлявшая оба «я» Гоголя, разрывала передъ нимъ покровъ явленій—и онъ слышалъ «какъ бы ревъ разъяреннаго моря». «Признаюсь, если бы ночь, самая бѣшеная и бурная, со всѣмъ адомъ стихій настигла меня среди... лѣса, я бы не такъ испугался»—вздыхаетъ Гоголь; оттого-то метался онъ безвыходно—все искалъ посвященнаго въ тайны, чтобы тотъ спасъ его... И напалъ на о. Матвѣя; что могъ сдѣлать о. Матвѣй? Онъ не могъ понять Гоголя. Самый кроткій и доброжелательный человѣкъ, не глядящій туда, куда гляцѣлъ Гоголь, могъ бы лишь погубить его. Гоголь взлетѣлъ на крыльяхъ экстаза, и даже вылетѣлъ изъ міра, какъ безумная пани его, Катерина, которая «летѣла... и казалось... вылетитъ изъ міра». Вылетѣла, и сошла съ ума, какъ вылетѣлъ Гоголь уже тогда, когда кричалъ устами своего сумасшедшаго: «Несите меня съ этого свѣта. Далѣе, далѣе, чтобы не видно было ничего». Далѣе—по слову Исаіи: «И вотъ—тьма, горе и свѣтъ померкъ въ облакахъ» (V, 30). Гоголю слѣдовало бы совершить паломничество къ фоліантамъ Беме, къ древнимъ рукописямъ востока, Гоголю слѣдовало бы понять прежде

всего, что тому, въ чемъ онъ, есть объясненія; тогда понялъ бы онъ, что, быть можетъ, найдутся и люди, которые могутъ исправить страшный вывихъ души его; но у Гоголя не было терпѣнія изучать, и потому-то искалъ онъ руководителя вовсе не тамъ, гдѣ слѣдовало; не изучалъ Гоголь восточной мистической литературы—не изучалъ вообще ничего: хотѣлъ «дернуть» исторію Малороссіи, эдакъ томовъ шестнадцать. Между тѣмъ Θалесъ и Платонъ путешествовали въ Египетъ: въ результатѣ ученіе Платона объ идеяхъ и душѣ — той душѣ, которая, стосковавшись съ тѣломъ, зоветъ человѣка (и Гоголь этотъ зовъ слышалъ). Ученіе Платона—только внѣшнее изложеніе мудрости Тота-Гермеса; оно опирается на мистеріи, какъ опирается на Іогу ученіе нѣкоторыхъ школъ Индіи объ Алайѣ (душѣ міра, съ которой соединяетъ свое «я» посвященный). Душа стосковалась по Гоголѣ; Гоголь стосковался по душѣ своей, но бездна легла между ними: и свѣтъ для Гоголя померкъ. Гоголь зналъ мистеріи восторга, и мистеріи ужаса—тоже зналъ Гоголь. Но мистеріи любви не зналъ. Мистерію эту знали посвященные; и этого не зналъ Гоголь; не зналъ, но заглядывалъ въ сокровенное.

Восторгъ его — дикій восторгъ: и вдохновеній сладость—дикая сладость: и уста—не улыбаются, а «усмѣхаются смѣхомъ блаженства». Пляшетъ казакъ — и вдругъ «изо рта выбѣ-

жалъ клыкъ» (Страшная месть). «Рубины устъ прикипаютъ къ самому сердцу» (не любовь—вампирство какое-то!). Во всемъ экстазѣ, преображающемъ и Гоголя, и міръ («травы казались дномъ какого-то свѣтлаго... моря» (Вій)—во всемъ этомъ экстазѣ «томительное, непріятное и вмѣстѣ сладкое чувство» (Вій), или «пронзающее, томительное сладкое наслажденіе» (Вій) — словомъ, «бѣсовски сладкое» (Вій), а не божественно сладкое чувство. И оттого преображенный блескъ природы начинаетъ пугать; и «Днѣпръ» начинаетъ серебриться, «какъ волчья шерсть» (почему «волчья»?). А когда преображается земля, такъ что измѣняются пространства (подъ Кіевомъ «засинѣлъ Лиманъ, за Лиманомъ... Черное море... Видна была земля Галичская»), почему «дыбомъ поднимаются волосы», а «бѣсовски сладкое» чувство разрѣшается тѣмъ, что конь заворачиваетъ морду, и — чудо! — смѣется? Не мистеріей любви разрѣшается экстазъ Гоголя, а дикой пляской; не въ любви, а въ пляскѣ безумія преображается все: подлинно—въ заколдованномъ мѣстѣ Гоголь: «и пошелъ... вывертывать ногами по всему гладкому мѣсту... сзади кто-то засмѣялся. Оглянулся: ни баштану, ни чумаковъ, ничего... вокругъ провалы; подъ ногами круча безъ дна; надъ головой свѣсилась гора... изъ-за нея мигаетъ какая-то харя» (Заколдованное мѣсто). Душа по-

звала человѣка—восторгъ, пляска: а въ результатѣ: круча безъ дна да какая-то харя. И только? Такъ всегда у него: Хома Брутъ тоже пошелъ писать съ панночкой на спинѣ, а потомъ ревъ: «приведите Вія». И Вій, духъ земли, которую оклеветалъ Гоголь, указываетъ на него «вотъ онъ»; и превращенные Гоголемъ въ нечистей люди бросаются на Хому-Гоголя, и убиваютъ его; это потому, что имѣлъ Гоголь видѣніе, Ликъ, но себя не преобразилъ для того, чтобъ безнаказанно видѣть Ликъ, слушать зовъ Души любимой, чей голосъ по слову Откровенія «подобенъ шуму водъ многихъ»; этотъ шумъ сталъ для Гоголя «ревомъ», блескъ преображенія — «волчьей шерстью», а душа — «Вѣдьмой». Оборотни вмѣстѣ съ Гекатой не трогали посвящаемыхъ въ мистеріи, выходя изъ Елевзинскаго храма. И они грызли Гоголя, какъ грызли мертвецы колдуна. И ликъ, видѣнный Гоголемъ, не спасъ Гоголя: этотъ ликъ сталъ для него «всадникомъ на Карпатахъ». Отъ него убѣгалъ Гоголь. «Въ облакѣ передъ нимъ свѣтилось чье-то чудное лицо. Непрошенное, незваное, явилось оно къ нему въ гости... И страшнаго, кажется, въ немъ мало, а непреодолимый ужасъ напалъ на него» (Страшная месть). И въ ясный солнечный день Гоголь дрожалъ, потому что казалось ему, что «мелькаетъ чья-то длинная тѣнь, а небо ясно, и тучи не пройдетъ по немъ»

(Страшная месть). Это—тѣнь чуднаго лица, которое, несмотря на то, что оно—чудное, ужасало Гоголя всю жизнь: это потому, что мостъ любви, преображающій землю, рухнулъ для Гоголя и между Ликомъ Небеснымъ и имъ образовалась черная, ревущая бездна, которую занавѣсилъ Гоголь смѣхомъ, отчего смѣхъ превратился въ ревъ, «какъ будто два быка, поставленные другъ противъ друга, заревѣли разомъ». Бездны боялся Гоголь, но смутно помнилъ (не сознаніемъ, конечно), что за «бездной этой» (за милліардами верстъ и лѣтъ) милый голосъ, зовущій его: не пойти на зовъ не могъ Гоголь: пошелъ—и упалъ въ бездну: мостъ любви рухнулъ для него, а перелетѣть черезъ бездну не могъ Гоголь; онъ влетѣлъ въ нее, вылетѣвъ изъ міра (какъ могли влетѣть въ бездну неофиты, проходящіе испытанія). Гоголя удручаетъ какое-то прошлое, какое-то предательство земли—грѣхъ любви (не даромъ мы ничего не знаемъ объ увлеченіяхъ этой до извращенности страстной натуры). «Спасите меня!.. И несите съ этого свѣта! Далѣе, чтобы не видно было ничего». Ничего: ни шпонекъ, ни земли, ни Лика.

«Божественная ночь! Очаровательная ночь!» (Майская ночь). «Знаете ли вы украинскую ночь? О, вы не знаете украинской ночи»,—восхищается Гоголь. И подлинно: многіе ли знаютъ такія ночи, когда воды превращаются въ сверкающую

«волчью шерсть», а травы кажутся «дномъ... какого-то свѣтлаго моря»? И все же чудится намъ, что этотъ восторгъ и радость эта—«къ худу»: и всѣ такія ночи худо кончались для Гоголя. Наконецъ, Гоголь не захотѣлъ уже ни «дней съ зовомъ», ни ночей «съ волчьей шерстью»; закричалъ: «Далѣе! Далѣе, чтобы не видно было ничего».

Любитъ Гоголь Россію, страну свою; какъ любовникъ любимую, ее любитъ Гоголь: «Русь! Чего ты хочешь отъ меня? Какая непостижимая связь таится между нами?» (Мертвыя души). Какую-то невѣдомую никому Россію любитъ Гоголь: любитъ Гоголь Россію старинной любовью: она для него—какъ для колдуна дочь его, Катерина; надъ ней колдуетъ Гоголь: «Что глядишь ты такъ?.. Неестественной властью освѣтились мои очи»... Что за тонъ, что за ревнивая властность—Гоголь заклинаетъ Россію; она для него—образъ всю жизнь невѣдомой ему, и все же его любовницы. Не той ли же властью свѣтятся очи Гоголя, какой освѣтились очи старика-отца въ «Страшной мести»: «чуденъ показался ей (Катеринѣ, или Россіи?) странный блескъ очей»... «Посмотри, какъ я поглядываю очами»,—говоритъ колдунъ, являясь во снѣ дочери. «Посмотри, какъ я поглядываю на тебя очами»,—какъ бы говоритъ Гоголь, являясь намъ во снѣ русской жиз-

ни (русская жизнь—самый удивительный сонъ): «Сны много говорятъ правды» (Страшная месть). И какою-то вѣщей, едва уловимой во снѣ правдой обращается Гоголь къ спящей еще доселѣ землѣ русской. «Русь!.. Но какая же непостижимая тайная сила влечетъ къ тебѣ?.. Какая непостижимая связь таится между нами?.. Неестественной властью освѣтились мои очи»... Непостижимо, неестественно связанъ съ Россіей Гоголь, быть можетъ, болѣе всѣхъ писателей русскихъ, и не съ прошлой вовсе Россіей онъ связанъ, а съ Россіей сегодняшняго, и еще болѣе завтрашняго дня.

Развѣ не сонъ все, что происходитъ съ нами, съ землей, нашей родиной; еще недавно страннымъ блескомъ озарилась страна родная, такъ что изъ Москвы стали видны и Лиманъ, и Черное море, и всадникъ невѣдомый. А теперь, даже въ солнечный день, когда и тучъ нѣтъ, чья-то мелькаетъ страшная тѣнь: тѣнь ужасной, изъ глубины души, изъ глубины земли идущей провокаціи. Все стало странно и непонятно; и страна наша въ смертельной тоскѣ; и здѣсь, и тамъ идетъ дикая пляска страннаго веселья, страннаго забвенья. И какъ горы Карпатскія, тучи бѣдъ нависаютъ надъ нами: на горахъ тѣхъ — мститель невѣдомый. И странный въ глубинѣ души поднимается вопль: Русь! Чего ты хочешь отъ насъ? Что зоветъ и рыдаетъ, и хватаетъ за сердце?..

Не знаемъ... А что-то зоветъ и рыдаетъ: и хватаетъ за сердце.

Предъ завѣсою будущаго мы, словно неофиты предъ храмомъ: вотъ разорвутся завѣсы храма— что глянетъ на насъ: Геката и призраки? Или Душа нашей родины, Душа народа, закутанная въ саванъ?

Гоголь прежде всѣхъ подошелъ къ мистеріи этой; и всталъ предъ нимъ мертвецъ. Умеръ Гоголь.

А теперь мы стоимъ предъ тѣмъ же видѣніемъ—видѣніемъ Смерти. И потому-то видѣніе Гоголя ближе намъ всего, что было сказано о насъ и о родинѣ нашей. Мы должны помнить, что покрывало Смерти спадетъ лишь тогда, когда мы души наши очистимъ для великой мистеріи: мистерія эта — служеніе родинѣ, не только въ формахъ, но въ духѣ и истинѣ. Тогда спадетъ съ нея саванъ, явится намъ душа наша, родина.

III.

Касаясь Гоголя, невозможно не сказать хотя бы двухъ словъ о его слогѣ. Можно написать многотомное изслѣдованіе о стилѣ и слогѣ Гоголевскихъ твореній. И какъ реализмъ Гоголя слагается изъ двухъ сказокъ о дочеловѣческой и сверхъчеловѣческой землѣ, такъ и естественная плавность его слога слагается тоже изъ двухъ неестественностей. Она слагается изъ тончайшей ювелирной работы надъ словомъ, и при томъ такой, что остается совершенно непонятнымъ, какъ

могъ Гоголь, нагромождавшій чудо техническаго искусства на чудѣ, такъ что ткань его рѣчи—рядъ техническихъ фокусовъ,—какъ могъ Гоголь именно при помощи этихъ фокусовъ выражать экстазъ души живой? Такова одна сторона Гоголевской стилистики, перебиваемая подчасъ грубымъ (даже не грамматическимъ) оборотомъ рѣчи или совершенно грубымъ, нелѣпымъ и даже пошлымъ пріемомъ. Такіе ничего не говорящіе эпитеты, какъ «чудный», «роскошный», «очаровательный», пестрятъ слогъ Гоголя и сами по себѣ ничего не выражаютъ; но въ соединеніи съ утонченнѣйшими сравненіями и метафорами придаютъ особое обаяніе слогу Гоголя. Кто не помнитъ поразительной повѣсти о капитанѣ Копѣйкинѣ; но потрудитесь вглядѣться, въ чемъ технической фокусъ этого пріема: совершенно банальное изложеніе злоключеній несчастнаго капитана перебивается буквально черезъ два слова вставкой выраженій «изволите ли видѣть», «такъ сказать» и т. д.

Именно этимъ грубымъ пріемомъ достигаетъ Гоголь ослѣпительной выразительности. Слогъ Гоголя одновременно и докультурный, и вмѣстѣ съ тѣмъ превосходитъ въ своей утонченности не только Уайльда, Рембо, Сологуба и другихъ «декадентовъ», но и Ницше подчасъ.

Всѣ тѣ пріемы, которые характеризуютъ лучшихъ стилистовъ нашего времени (именно какъ стилистовъ нашего времени), налицо у Гоголя.

Во-первыхъ, обиліе аллитерацій въ прозѣ.

«Свѣтлый серпъ свѣтилъ» (Вій). «Вихрь веселья» (Вій). «Усмѣхнуться смѣхомъ» (Вій) (здѣсь аллитерація соединяется съ усиліемъ глагола «усмѣхнуться» существительнымъ «смѣхомъ»). «Въ ея чертахъ ничего не было тусклаго, мутнаго, умершаго» (Вій). (Здѣсь «ту» «ут» и одновременно «му» «ум»). «Какъ клокотанье кипящей смолы» (Вій). «Круглый и крѣпкій станъ» (Вій). «Костяныя когти» (Вій). «Острыя очи не отрывались» (Страшная месть) и т. д.

Во-вторыхъ, изысканность разстановки словъ.

1) Раздѣленіе существительнаго отъ прилагательнаго вставочными словами; нѣкоторые наивные критики вмѣняютъ въ вину такому тонкому стилисту, какъ Сологубъ, то, что онъ пользуется этимъ, якобы модернистическимъ пріемомъ («тяжелыя на его грудь положилъ лапы»). А вотъ вамъ наудачу изъ Гоголя: «Поглощенные ночнымъ мракомъ луга» (Вій). «Блестѣли золотыя главы вдали кіевскихъ церквей» (Вій) (вмѣсто: «вдали блестѣли»). «Онъ не утерпѣлъ, уходя, не взглянуть» (Вій). «Страшную муку, видно, терпѣлъ онъ» (Страшная месть) (вмѣсто: «Онъ, видно, терпѣлъ страшную муку») и т. д.

2) Сложные эпитеты также употреблялъ Гоголь въ изобиліи: «бѣлопрозрачное небо»,

«сутозолотая парча», «длинношейный гусь», «высоковерхія горы».

3) Иногда эпитеты эти дерзки до чрезвычайности: «оглохлыя стѣны», «поперечивающее себѣ чувство», «ключевой холодъ» и т. д.

4) Характерны глаголы Гоголя; въ употребленіи ихъ мы усматриваемъ самый откровенный импрессіонизмъ: «Перси просвѣчивали» (Вій), «Сіяніе дымилось», «Вопли... едва звенѣли», «Голосъ одиноко сыпался», «Слова... всхлипывали», «Валится... вода», «Холодъ прорѣзался въ казацкія жилы», «Сабли... звукнули», «Запировалъ пиръ», «Шумитъ, гремитъ конецъ Кіева», «Гора за горой... обковываютъ землю», «Очи выманиваютъ душу», «Перепелъ... гремитъ», «Пламя... выхватилось» и т. д.

5) Я не говорю уже о сравненіяхъ Гоголя; иногда цѣлыми страницами идетъ описаніе того, съ чѣмъ сравнивается предметъ, который иной разъ вовсе не описанъ. Я не стану утруждать вниманіе примѣрами. Достаточно привести одну фразу: «Слышался шумъ (какой же шумъ?)... будто вѣтеръ» (1-я степень опредѣленія шума); но не просто вѣтеръ, а «вѣтеръ въ тихій часъ вечера» (2-я степень опредѣленія); этотъ «вѣтеръ»—«наигрывалъ, кружась, по водному зеркалу» (3-я степень

опредѣленія шума); и не просто «вѣтеръ наигрывалъ, кружась», а—«нагибая еще ниже въ воду серебряныя ивы» (4-я степень опредѣленія). Съ одной стороны—«шумъ», а съ другой стороны тончайшій анализъ (какой именно шумъ). Никто послѣ Гоголя не выбиралъ такихъ изысканныхъ сравненій. Характерна для Гоголя трехчленная форма равненія: «Тѣ луга (1)—не луга (2); то—зеленый поясъ» (3) и т. д.

6) У Сологуба характерно скопленіе многихъ глаголовъ, существительныхъ, прилагательныхъ; у Гоголя тоже: «Степь краснѣетъ, синѣетъ, горитъ цвѣтами» (Иванъ Ѳедоровичъ Шпонька). Или: «Перепелы, дроффы, чайки, кузнечики, тысячи насѣкомыхъ, и отъ нихъ свистъ, жужжаніе трескъ, крикъ и вдругъ стройный хоръ». (Тамъ же). «Пошли писать версты, станціонные смотрители, колодцы, обозы, сѣрыя деревни, съ самоварами, бабами»... (Мертвыя души). «Городишки... съ лавченками, мучными бочками, калачами... Зеленыя, желтыя и свѣже-разрѣзанныя черныя полосы»... (Мертвыя души) и т. д.

7) Особенно характерно для Гоголя повтореніе одного и того же слова, параллелизмы и полупараллелизмы (иногда замаскированные): «Въ старину любили хорошенько поѣсть, еще лучше любили попить, а еще лучше люби-

ли повеселиться» (Страшная месть). «Пировалъ до поздней ночи и пировалъ такъ, какъ теперь ужъ не пируютъ» (Страшная месть). «Изъ-за лѣса чернѣлъ земляной валъ, изъ-за вала подымался старый замокъ» (здѣсь параллелизмъ выдержанъ до конца). «Подъ потолкомъ мелькаютъ нетопыри... и тѣнь отъ нихъ мелькаетъ по стѣнамъ» (замаскированный параллелизмъ).

8) Иногда разстановка словъ или параллелизмъ достигаютъ необычайной утонченности: «Снилось мнѣ, чудо, право, и такъ живо, снилось мнѣ». (Страшная месть). «Блеснулъ день, но не солнечный: небо хмурилось и тонкій дождь сѣялся на поля, на широкій Днѣпръ. Проснулась пани Катерина, но не радостна; очи заплаканы, и вся она смутна и неспокойна». Здѣсь двойной параллелизмъ формы и смысла: параллель въ расположеніи фразъ и одновременно параллель между погодой и состояніемъ души пани Катерины: «Блеснулъ день» — «проснулась пани Катерина»; «но не солнечный день»—«но не радостна»; «небо хмурилось» — «очи заплаканы»; «и тонкій дождь сѣялся»—«и вся она смутна». Или: «Мужъ мой милый, мужъ дорогой» (пропускъ мѣстоименія «мой» усиливаетъ лиризмъ фразы) и т. д.

9) Иногда параллелизмъ у Гоголя только подразумѣвается: «А изъ окошка далеко блестятъ

горы и Днѣпръ; за Днѣпромъ синѣютъ лѣса... Но не далекимъ небомъ и не синимъ лѣсомъ любуется панъ Данило (фигура наростанія): глядитъ онъ на выдавшійся мысъ»... (Страшная месть).

10) Иногда изысканность формы переходитъ всѣ предѣлы, и вотъ тогда-то ударитъ по нашимъ нервамъ Гоголь намѣренно банальной риторикой: «Божественная ночь! Очаровательная ночь». Но странно: именно эта риторика послѣ тончайшихъ красочныхъ сочетаній, послѣ тончайшихъ изгибовъ фразы загорается невѣроятнымъ блескомъ совершенства, и намъ начинаетъ казаться, что нѣтъ ничего проще и естественнѣе прозы Гоголя; но то—обманъ.

Я не могу перечислить здѣсь и сотой части всѣхъ тѣхъ сознательныхъ ухищреній, къ которымъ прибѣгаетъ стилистика Гоголя. Знаю только одно: въ стилистикѣ этой отражается самая утонченная душа XIX столѣтія. Нечеловѣческія муки Гоголя отразились въ нечеловѣческихъ образахъ; а образы эти вызвали въ творчествѣ Гоголя нечеловѣческую работу надъ формой.

Быть можетъ, Ницше и Гоголь—величайшіе стилисты всего европейскаго искусства, если подъ стилемъ разумѣть не слогъ только, а отраженіе въ формѣ жизненнаго ритма души.

1909.

ЧЕХОВЪ.

I.

Жизнь—замкнутая отовсюду комната. Тутъ мы съ рожденія до смерти заключены, какъ въ темницѣ. Передъ нами только стѣны, и никто навѣрное не скажетъ, что находится за ними. Мы всѣ въ одномъ положеніи. Видимъ одно. Знаемъ одно. Но разнообразно отношеніе къ этому, единому для всѣхъ, содержанію жизни.

Мы можемъ говорить, хотя и заключены въ тюрьму, изъ которой только смерть—выходъ, что стѣны темницы стеклянныя. И развернутое передъ нами содержаніе жизни—то райскія, то адскія картины великаго Мастера — находится по ту сторону прозрачныхъ стѣнъ. И чѣмъ глубже наши переживанія, тѣмъ больше чертъ мы сумѣемъ увидѣть въ развернутой панорамѣ.

Мы можемъ думать и то, что стѣны нашей темницы вовсе не прозрачны, а разнообразныя картины жизни — только фресковая живопись, покрывающая стѣны. Все это не тамъ, а здѣсь, съ нами. Мы можемъ тогда изучать

свойства красокъ и родъ живописи, которой раскрашена наша жизнь.

Намъ доступно еще иное отношеніе къ жизни. Когда мы открываемъ сердце тѣмъ картинамъ которыя вокругъ насъ, мы можемъ не задаваться вопросомъ, гдѣ онѣ развернуты. Нѣтъ намъ нужды скоблить стѣны нашей тюрьмы въ надеждѣ, что отстанетъ слой красокъ, покрывающихъ эти стѣны, или горевать о томъ, что краски не отстаютъ, и стало-быть онѣ за стѣнами, а стѣны—прозрачныя: мы можемъ любить эти картины жизни независимо отъ ихъ положенія, только потому, что онѣ—содержаніе нашей души. Относится ли это содержаніе къ сущности или видимости—все равно: мы любимъ все это, а развѣ любовь спрашиваетъ? Развѣ она требуетъ документовъ? Мы любимъ. Любя, выражаемъ. И пусть мистикъ видитъ въ выраженіи нашихъ переживаній глубокія прозрѣнія въ сверхчувственное, а позитивистъ—только здѣшнюю жизнь, оба они должны согласиться, что такое выраженіе переживаній реально,—истинной, не претендующей на тенденцію реальностью.

Одно время ошибочно полагали, что, выражая глубины духа, мы отрываемся отъ дѣйствительности, и что глубины нашего духа уже не дѣйствительность. Но когда заключили о недѣйствительности всего глубокаго и противопоставили плоскость глубинѣ, еще болѣе отошли отъ дѣйствительности въ область миражей. Тенденці-

озное пониманіе жизни, провозгласившее «тьмы низкихъ истинъ» въ пику «возвышающему обману», тоже грѣшило противъ реальности, ибо приняло на вѣру слова о «возвышающемъ обманѣ». Въ результатѣ получились двѣ уродливыхъ схемы: 1) «жизнь наша... душная... тѣсная... гробъ» (стихъ Бальмонта), 2) жизнь наша — «печной горшокъ». Оба пониманія жизни далеки отъ принциповъ истиннаго реализма, ибо въ одномъ случаѣ предполагалось a priori, что красоты, развернутыя передъ нами,— «гдѣ-то тамъ, куда нѣтъ доступа», а въ другомъ случаѣ—онѣ низводились до фресокъ. Въ обоихъ случаяхъ жизнь обращалась въ призракъ. Забывалось, что истинный реалистъ не предполагаетъ, а любитъ то, что есть.

Долгое время только потустороннее выражалъ символъ. Отвергая потустороннее, отвергли символъ. Противопоставляли ему понятіе. И свели художественное выраженіе къ какому-то мышленію въ образахъ. Но вѣдь тутъ послѣдній предѣлъ неясности—contradictio in adjecto. Забыли, что символъ только выразитель переживанія, а переживаніе (личное, коллективное)— единственная реальность. И если нѣкоторыя формальныя дисциплины даютъ возможность заключать о призрачности переживанія, то съ другой стороны эти же дисциплины, проведенныя до конца, себя отрицаютъ. А если это такъ, если

призрачны слова о призрачности переживаній, какъ чего-то непосредственно намъ даннаго, то переживаніе — единственная реальность. И символизмъ (выражающій и не вопрошающій)—единственная форма реальности.

Истинный символизмъ совпадаетъ съ истиннымъ реализмомъ. Оба о дѣйственномъ. Дѣйственность—глубочайшій и основной признакъ жизни. Сравнительно недавно открылся реализмъ символизма или символизмъ реализма. Истинно глубокій художникъ уже не можетъ быть названъ ни символистомъ, ни реалистомъ въ прежнемъ смыслѣ.

II.

Чеховъ былъ такимъ истиннымъ художникомъ. Къ нему могутъ быть сведены разнообразныя, часто противоположныя, часто борющіяся другъ съ другомъ, художественныя школы. Въ немъ Тургеневъ и Толстой соприкасаются съ Мэтерлинкомъ и Гамсуномъ. Въ силу непосредственности творчества онъ одинаково примыкаетъ и къ старымъ, и къ новымъ: слишкомъ отразилось в ѣ ч н о е въ его образахъ. Онъ—непрерывное звено между о т ц а м и и д ѣ т ь м и, сочетая понятную для всѣхъ форму съ дерзновенной смѣлостью новатора. Представитель тенденціи «п е ч н о й г о р ш о к ъ» увидитъ въ Чеховѣ послѣднее слово своего направленія. Наоборотъ: изысканнаго поклонника символизма прельститъ

стыдливая тонкость Чеховскихъ символовъ, и онъ съ облегченіемъ обратится къ Чехову послѣ Мэтерлинка. Онъ увидитъ, что эта осторожная стыдливость коренится въ прозрачности его символовъ, и что необходимое условіе прозрачности—непроизвольность, непреднамѣренность, то, чему имя «талантъ», «геній».

Еще недавно углубленнымъ наблюдателямъ открылись бездны неуяснимыхъ переживаній. Но когда окружающая жизнь не откликнулась на слова глубины, наблюдатели отвернулись отъ окружающаго, близкаго; они облекли новыя переживанія въ образы дальняго, причудливаго. То здѣсь, то тамъ разрывались ракеты странныхъ грезъ; разрывали тишину обыденнаго тревожныя фанфары. Такъ появились первыя драмы Мэтерлинка, еще недавно казавшіяся неожиданными. Казалось, были вскрыты огромные пласты никѣмъ не затронутыхъ прозрѣній, къ которымъ не просочиться реальной жизни. И однако теперь мы видимъ, что это—заблужденіе.

Мы видѣли порывъ, быстроту, натискъ, и показалось, что побѣда одержана. Творчество переплеснулось за жизнь, и остановилось. Такъ стоитъ экспрессъ, по неизвѣстной причинѣ задержанный на станціи, словно торжествующій надъ жизнью,—медленно ползущимъ товарнымъ поѣздомъ. Но первоначальное разстояніе, увеличившееся между поѣздами, опять уменьшается. Минута, и медленно ползущіе товарные вагоны опередили экс-

прессъ; пассажиры экспресса, ещё недавно смѣявшіеся надъ медлительной размѣренностью жизни, сами остались за барьеромъ, а жизнь просочилась туда, гдѣ, казалось, не могло быть никакой жизни.

Чеховъ не покидалъ обыденнаго. Пристальный взоръ его ни на минуту не отрывался отъ мелочей. Онъ любилъ эти мелочи, и сумѣлъ подсмотрѣть здѣсь больше, нежели Мэтерлинкъ—эта ракета, вставшая надъ жизнью, и опять упавшая въ нее. Если творчество Чехова порой и могло намъ казаться товарнымъ поѣздомъ, и мы спѣшимъ за экспрессомъ, въ настоящую минуту слѣдуетъ признаться въ томъ, что многіе изъ насъ остались далеко позади со своими «экспрессами», а «товарный поѣздъ», перегнавъ, врѣзался жизнью въ неизмѣримыя дали душевныхъ пространствъ.

Какъ успѣлъ намъ прискучить досадный манекенный модернизмъ, въ которомъ такъ быстро и ловко свили себѣ гнѣздо и пошлая поза, и наивно-старческое открываніе Америкъ тамъ, гдѣ уже нѣтъ никакой Америки! Дѣйствительный паѳосъ передъ развернутой бездной Вѣчности успѣлъ породить цѣлыя фаланги «ходульныхъ дѣлъ мастеровъ»! Съ какой жадностью обращаешься порой къ освѣжающимъ, цѣломудреннымъ истокамъ обыденности: тамъ еще чисты струи вѣчной жизни! Какъ научаешься цѣнить въ талантѣ Чехова эту любовь къ мелочамъ, въ

которыхъ, казалось, нечему сквозить, въ которыхъ, однако, сквозитъ столько.

Приглядываясь къ творчеству Мэтерлинка, видишь, что красною нитью въ его произведеніяхъ проходитъ тенденціозность, заранѣе опредѣляющая потусторонность его прозрѣній. Можно говорить и о предвзятой гіератичности, невоплощенной сухости его символовъ: наличность прозрѣнія онъ подчиняетъ тенденціи. Такая тенденціозность лишь тогда получаетъ свое полное оправданіе, когда откровеніе художника переплескивается за предѣлы искусства, въ жизнь. Но такого рода дѣйствительность—удѣлъ пророковъ и учителей жизни. И если мы наши «порхающія» художественныя прозрѣнія захотимъ уяснять и проповѣдывать, нужно сперва освоиться съ безконечностью кристалловъ знанія. Только тогда наши прозрѣнія завоюютъ себѣ мѣсто на ряду съ непреложными для ума истинами. Явное крушеніе подобныхъ прозрѣній мы видимъ у Мэтерлинка: онъ окунулся въ Вѣчность и захотѣлъ объяснять. Ничего не объяснилъ и долженъ былъ оставить занятыя налетомъ позиціи. Наоборотъ: Чеховъ ничего не объяснялъ: смотрѣлъ и видѣлъ. Его символы тоньше, прозрачнѣе, менѣе преднамѣренны. Они вросли въ жизнь, безъ остатка воплотились въ реальномъ. И поскольку за начало реальнаго мы беремъ образъ переживанія, а за форму

его — символъ, постольку Чеховъ болѣе всего символистъ, болѣе всего художникъ.

III.

Коллективное движеніе мысли параллельно движенію массовыхъ переживаній. Детерминизмъ, такъ недавно пугавшій насъ, не соотвѣтствовалъ ли пессимистической волнѣ, охватившей наше общество? Казалось бы, Чеховъ—наиболѣе яркій выразитель пессимизма, и въ его произведеніяхъ нѣтъ мѣста радостной легкости; менѣе всего отъ него можно было бы ждать усмиренности вѣчнаго покоя. И однако это не такъ. Вѣдь онъ символистъ. Вѣдь истинное понятіе о символѣ должно уничтожить въ жизни дѣленіе на сущность и видимость, условность и безусловность. Символъ—единственная, вѣчная реальность, и детерминистическая тенденція, явившаяся слѣдствіемъ болѣе отчетливаго уясненія нѣкоторыхъ рядовъ причинности, упорядочивъ функціональную зависимость явленій, всецѣло распространилась на жизнь, съ принятіемъ лишь нѣкоторыхъ формальныхъ методовъ познанія. Въ символѣ же мы имѣемъ преодолѣніе понятій о формальномъ и субстанціональномъ, такъ что истинный художникъ-символистъ, сколько бы онъ ни изображалъ жизнь сквозь призму детерминизма, всегда непроизвольно вноситъ въ нее неизъяснимую легкость и благостность.

Детерминизмъ въ широкомъ смыслѣ, включая сюда и кантіанство, отграниченный отъ иныхъ методовъ познанія и проведенный до конца, обезпечивая ясность пониманія различныхъ отношеній, даетъ вмѣстѣ съ тѣмъ просторъ мистическимъ потребностямъ нашего духа. Въ послѣдовательномъ проведеніи детерминизма, какъ метода, обнаруживается призрачность его, какъ извѣстнаго рода формализма. Параллельно съ детерминизмомъ послѣдовательно проведенный пессимизмъ непроизвольно переходитъ въ трагизмъ и религію, гдѣ уже навсегда притупляется первоначально острое жало разочарованій. Обнаруживается иллюзія, еще недавніе ужасы жизни отлетаютъ въ область миражей. Открывается царство Вѣчнаго Покоя.

Ужасъ обыденности, пошлость—своего рода методологическій пріемъ Чехова, благодаря которому образы его получаютъ четкость рисунка, оставаясь въ области повседневности. Но зато повседневность становится колыхающейся декораціей, а дѣйствующія лица—силуэтами, намаленными на полотнѣ.

Въ Чеховѣ толстовская отчетливость и лѣпка образовъ сочетается съ неуловимымъ дуновеніемъ Рока, какъ у Мэтерлинка, но какъ у Гамсуна за этимъ дуновеніемъ сквозитъ мягкая грусть и тихая радость какъ бы непосредственнаго знанія, что и Рокъ—иллюзія. Точно чародѣй, ужаснувшій насъ безобразіемъ жизни, мягкимъ взо-

ромъ своимъ глядитъ изъ-за жизни: да, конечно, онъ знаетъ еще что-то, чего мы не знаемъ,—знаетъ тайну, символъ, передъ дыханіемъ котораго развѣется Рокъ. Онъ чувствуетъ то, чего не знаютъ его печальные герои—мягкую грусть и легкость,—то, о чемъ нельзя говорить, но что есть и что знаетъ заглянувшій въ глубину: какъ передать словами свободу послѣдняго рабства, гдѣ пессимизмъ уже не пессимизмъ. Вѣдь сюда же течетъ послѣдняя радость... Покоемъ Вѣчности — вѣчнымъ покоемъ непроизвольно дышатъ его извнѣ безнадежные образы. И насколько сильна эта непроизвольность! Вотъ что думаетъ одно изъ дѣйствующихъ лицъ его разсказовъ, глядя на картину: «Юлія вообразила, какъ она сама идетъ по мостику, потомъ тропинкой, все дальше, все дальше, а кругомъ тихо, кричатъ сонные дергачи, вдали мигаетъ огонь. И почему-то вдругъ ей стало казаться, что эти самыя облачка, которыя протянулись по красной части неба, и лѣсъ, и поле она видѣла уже давно и много разъ,—она почувствовала себя одинокой и захотѣлось итти, итти и итти по тропинкѣ; и тамъ, гдѣ была вечерняя заря, покоилось отраженіе чего-то неземного, вѣчнаго» («Три года»).

Вотъ непроизвольный символъ, о которомъ нельзя спросить: «Что это такое и почему эти слова о вѣчномъ?» Есть тутъ нѣчто неразложи-

мое; чувствуешь, что все это такъ. Когда, разставаясь съ любимымъ человѣкомъ, заброшенная въ глуши провинціи, одна изъ сестеръ говоритъ улетающимъ журавлямъ: «Милые мои!»,—чувствуешь музыку Вѣчнаго Покоя, наполняющую жизнь безпечальнымъ забвеніемъ вопреки всему. Пусть царитъ пошлость. Пусть герои Чехова говорятъ пустяки, ѣдятъ, спятъ, живутъ въ четырехъ стѣнахъ, бродятъ по маленькимъ сѣрымъ, тропинкамъ,—гдѣ-то тамъ, въ глубинѣ, чувствуешь, что и эти сѣрыя тропинки—тропинки вѣчной жизни, и нѣтъ четырехъ стѣнъ тамъ, гдѣ есть вѣчныя, неизвѣданныя пространства. Чѣмъ обыденнѣй говорятъ они, тѣмъ больше рѣчь ихъ становится похожей на шопотъ, такъ что уже почти нѣтъ ихъ рѣчей—но краснорѣчивѣе голосъ безмолвія въ неизвѣстныхъ пространствахъ. Онъ растетъ, и растетъ—призывный колоколъ Вѣчнаго Покоя. И уже навѣрное знаешь о сѣренькихъ тропинкахъ, что если все итти, итти и итти по нимъ, то тамъ впереди, гдѣ вечерняя заря, будетъ покоиться отраженіе неземного, вѣчнаго.

Наступитъ пора, и критика глубже оцѣнитъ истинный характеръ Чеховскаго пессимизма. Читая изящно-легкія, всегда музыкальныя, прозрачныя и грустныя произведенія его, будутъ переноситься въ тотъ уголокъ сердца, гдѣ уже нѣтъ ни горя, ни радости, а только Вѣчный Покой.

Его уже нѣтъ. Онъ въ Вѣчномъ Покоѣ. Пусть произносятся смутныя рѣчи,—слаще рѣчей зашелестятъ надъ его прахомъ грустныя березы, зашепчутъ сказки, сказки Вѣчности. Въ золотой солнечный день, и въ ненастье, и сквозь темь, и сквозь блѣдно-бурные рукава серебристыхъ метелей знаменательно засіяетъ надъ могилой пунцовая лампадка. Будутъ часы отбивать время.

И долго, долго, помня о немъ, будутъ приходить къ тихой могилѣ, омытой вѣчнымъ покоемъ безвременья.

1904.

МЕРЕЖКОВСКІЙ.

У Эйфелевой башни четыре основанія—четыре металлическихъ ноги. На металлическихъ ногахъ утверждается площадка. Съ площадки и начинается тѣло башни. Между основаніями башни просторное пространство.

Въ Россіи есть мѣста, гдѣ сходятся три губерніи на небольшой площади. Можно было бы соорудить башню на подобіе Эйфелевой въ три подножія. Каждое подножіе начиналось бы въ разной губерніи. Тѣло башни принадлежало бы тремъ губерніямъ, или ни одной, а, пожалуй, облакамъ, небу, птицамъ.

Если собрать книги, написанныя Мережковскимъ, можно сложить изъ нихъ книжную башенку. О, конечно, эта башенка меньше Эйфелевой: она съ удобствомъ умѣстилась бы на чайномъ подносѣ. Но если анализировать содержаніе каждой изъ написанныхъ книгъ, это содержаніе оказалось бы столь значительнымъ, что могли бы мы сравнивать его, несомнѣнно, развѣ только съ большой башней. Вмѣстѣ съ тѣмъ насъ поразила бы одна особенность каждой изъ

сложенныхъ воедино книгъ: каждая опирается на другую, всѣ же онѣ созданы другъ для друга, всѣ онѣ образуютъ связное цѣлое. Между тѣмъ: Мережковскій — романистъ, Мережковскій—критикъ, Мережковскій — поэтъ, Мережковскій — историкъ культуры, Мережковскій—мистикъ, Мережковскій—драматургъ, Мережковскій—...

Каждая изъ книгъ, написанныхъ Мережковскимъ, вовсе не представляетъ собой отдѣльную сторону его дарованія, хотя онъ и является передъ нами въ разнообразныхъ одѣяніяхъ: здѣсь, какъ критикъ, тамъ, какъ мистикъ, а тамъ, какъ поэтъ. Но лирика Мережковскаго – не лирика только, критика—вовсе не критика, романы—не романы. Въ каждой изъ книгъ его вы найдете совокупность всѣхъ сторонъ его дарованія: измѣнена форма выраженія, измѣненъ методъ. Мережковскій старается быть тактикомъ. Часто это ему удается. И весьма. Только-что онъ плѣнилъ насъ тончайшимъ анализомъ Достоевскаго, и мы начинаемъ вѣрить ему, какъ критику,—онъ обращаетъ все богатство своей критики на то, чтобы сдѣлать экскурсію въ область исторіи и освѣтить ее какъ-то необычайно. Вы примирились и съ этимъ смѣлымъ прыжкомъ: вы слѣдуете за нимъ вглубь исторіи. Мигъ: и всемірную исторію превращаетъ онъ въ пьедесталъ къ прекрасной, какъ мраморная статуя, лирической скульптурѣ словъ. Итакъ, подъ критикомъ и историкомъ таился поэтъ? Не тутъ-то было:

поэзію риторики превратитъ онъ въ изящный покровъ своей огненной мистики, обожжетъ васъ огнемъ, приблизитъ мистику невѣроятно. Если вы критикъ, поэтъ и мистикъ, онъ заставитъ повѣрить васъ, что наступилъ конецъ міра... и потомъ закончитъ схоластической схемой: «вездѣ раздвоеніе: это сила Христа борется съ силой антихриста». И тутъ скроется отъ всѣхъ—по всей пирамидѣ книгъ пройдетъ на вершину своей башни, усядется въ облакахъ съ подзорной трубой. Опредѣлите-ка его, кто онъ: критикъ, поэтъ, мистикъ, историкъ? То, другое и третье, или ни то, ни другое, ни третье? Но тогда, кто же онъ? Кто Мережковскій?

Вотъ ходъ его лирико-критическихъ пророчествъ.

Съ холодной жестокостью опытнаго анатома онъ вскроетъ передъ вами душу Анны Карениной, проведетъ васъ по своимъ путямъ, пряча выводъ. Выводомъ озадачитъ. Напримѣръ: станетъ васъ увѣрять, что астартическіе культы древности предопредѣляютъ и регулируютъ психологію Анны, что она — воплощеніе, скажемъ, Астарты. Способенъ онъ не только освѣтить астартизмомъ Анну, но и приблизить астартизмъ, преломивъ его въ образѣ Анны. Анна-Астарта окажется далѣе апокалиптической Женой, преслѣдуемой Дракономъ. Облеченная въ солнце Жена Астарта-Анна Каренина! Это ли не безвкусица, не чудовищный «grotesque»? Или... послушайте: у

васъ голова пойдетъ кругомъ, почва зашатается подъ ногами. Вамъ можетъ показаться, что все—только прообразъ единой силы. Иванъ Ивановичъ, задолжавшій вамъ безъ отдачи, станетъ Иваномъ Ивановичемъ Хлестаковымъ, и далѣе: Тифономъ, Ариманомъ, Дракономъ... Василиса Петровна, въ которую вы влюблены, превратится въ Жену Василису. Ваша жизнь окрасится необычайнымъ. Вы будете проводить свои дни въ борьбѣ съ драконо-тифоннымъ Иваномъ Ивановичемъ Пло, ополчившимся на солнечную Василису Петровну. Желтое ея платье назовете вы солнечнымъ. Вѣдь можно сойти съ ума! Пойдите теперь къ Мережковскому, скажите ему: «Вы учили меня относиться къ дѣйствительности, какъ къ символамъ. Я превратилъ свою жизнь въ символъ: вездѣ вижу враждующія начала. Всемірная исторія только ореолъ къ символизму моихъ переживаній. Но далѣе: вы учили о томъ, что символы ведутъ къ воплощенію, писали: «Здѣсь кончается наше явное, здѣсь начинается наше тайное, наше дѣйствіе». Я увидѣлъ въ Ногаткинѣ драконизмъ, а въ Цвѣтковой—софіанство. Ногаткинъ женится на Цвѣтковой. Что мнѣ дѣлать?»

И Мережковскій отвѣтитъ: «Есть вѣчно женственное начало и есть чортъ съ хвостомъ, какъ у датской собаки, а вамъ я совѣтую избавиться отъ кошмаровъ».

Ничего не отвѣтитъ. Не знаетъ, что сказать. А вѣдь поэзію, мистику, критику, исторію — все

превратилъ Мережковскій въ ореолъ вокругъ какого-то новаго отношенія къ религіи—теургическаго, въ которомъ безраздѣльно слиты религія, мистика и поэзія. Все остальное—исторія, культура, наука, философія только подготовляли человѣчество къ новой жизни. Теперь приближается эта жизнь, упраздняется чистое искусство, историческая церковь, государство, наука, исторія.

И какимъ огнемъ залита проповѣдь Мережковскаго, какъ преломляется она въ существующихъ методахъ творчества: въ романахъ, въ критикѣ, въ религіозныхъ изслѣдованіяхъ! Привлекаетъ она къ нему эстетовъ, мистиковъ, богослововъ, просто культурныхъ людей. Воистину что-то новое увидалъ Мережковскій! И оно несоизмѣримо съ существующими формами творчества. И потому-то башня его книгъ, уходящая въ облака, не имѣетъ общаго подножія. Какъ и башня Эйфеля, она начинается многими подножіями; подножія эти упираются въ несоизмѣримыя области знанія и творчества; въ религію, исторію культуры, въ искусство, въ публицистику, во многое другое. Вершина же башни принадлежитъ только воздуху. Она надъ облаками. Тамъ усѣлся Мережковскій съ подзорной трубой и что-то увидѣлъ. Мы не увидѣли: облака закрыли твердь. Мережковскій спустился къ намъ разсказать о какихъ-то результатахъ своихъ надоблачныхъ вычисленій въ формахъ, намъ извѣстныхъ (иныхъ формъ не сумѣлъ создать—онѣ будутъ созданы, быть

можетъ, будущимъ геніемъ): сталъ одновременно критикомъ и поэтомъ, и мистикомъ, и историкомъ. Станетъ всѣмъ, чѣмъ угодно. Но онъ ни то, ни другое, ни третье. Скажутъ, пожалуй, что онъ эклектикъ. Неправда. Просто онъ спеціалистъ безъ спеціальности. Вѣрнѣе, спеціальность его гдѣ-то ему и ясна, но еще не родилась практика въ предѣлахъ этой спеціальности. И оттого-то страннымъ свѣтомъ окрашено творчество Мережковскаго. Этотъ свѣтъ неразложимый. Его не сложить изъ суммы критическихъ, мистическихъ и поэтическихъ достоинствъ трудовъ писателя. И въ то же время Мережковскій при всей огромности дарованія нигдѣ не довоплощенъ: не до конца большой художникъ, не до конца проницательный критикъ, не до конца богословъ, не до конца историкъ, не до конца философъ. И онъ больше, чѣмъ т о л ь к о поэтъ, больше, чѣмъ т о л ь к о критикъ.

Оставаясь въ предѣлахъ строгаго искусства, почти невозможно говорить о его «Трилогіи». Все равно, вырвешься въ мистику, въ исторію культуры, въ идеологію. И безобразны многія страницы величественной «Трилогіи», — то мертвыя схемы давятъ многообразную серію его дивныхъ образовъ, то мелочи, бытъ, «вещи» опрокидываются на эти образы. Мережковскій подчасъ устраиваетъ изъ своихъ романовъ археологическій музей: здѣсь и одежды эпохи Возрожденія, и «пурпуриссима»—румяна, которыми

пользовались византійскіе императоры, и тіара «византійскаго папы» эпохи Петра I. Стѣны и потолокъ этого музея не соотвѣтствуютъ пестротѣ и богатству археологическаго матеріала: стѣны сѣрыя, казарменныя: потолокъ образуютъ грязно-голубыя доски, именуемыя «бездна верхняя», полъ, сѣрый, каменный, — «бездна нижняя». На двухъ парахъ стѣнъ дощечки съ надписями: «Идея богочеловѣчества», «Идея человѣкобожества», «Аполлонъ», «Діонисъ». Скучное, казарменное помѣщеніе и въ немъ пестрота богатыхъ археологическихъ коллекцій: «purpurissima» и «идея человѣкобожества». Археологія и схоластика! И вотъ черезъ всѣ три романа проходитъ передъ нами рядъ богатѣйшихъ картинъ. Мережковскій прекрасный костюмеръ. Ему надо изобразить жизнь Юліана, Леонардо, Петра. Прекрасно: есть воскъ,— можно вылѣпить изъ него желтыя статуи, раскрасить ихъ «п у р п у р и с с и м а», а что касается до обстановки — въ ней недостатка не будетъ. Собрано все, что нужно.

Выбравъ въ своемъ музеѣ свободное мѣсто у одной изъ стѣнъ (археологическія коллекціи— шкафы—сдвинуты къ серединѣ), Мережковскій окружаетъ свои статуи всѣми аттрибутами эпохи. «Жизнь Юліана?—давайте сюда матеріалъ изъ шкафовъ № 1, 2, 3 и т. д. Вотъ вамъ картина малоазіатскаго городка: война, костюмы, шлемы воиновъ той эпохи. Вотъ языческій храмъ: статуи, ароматъ»... Все названо своими именами, къ

каждому предмету быта приставлена этикетка. Такъ изображаетъ Мережковскій Юліана въ храмѣ, при дворѣ, въ Аѳинахъ, въ походѣ. Рядъ богатыхъ и пышныхъ картинъ. Но фонъ этихъ картинъ? Фономъ послужитъ природа. Мережковскій—нѣжный лирикъ природы. Онъ ее глубоко понимаетъ. И дивными образами неба, серебрянаго мѣсячнаго серпа надъ статуей перескажетъ онъ музыку, которой хотѣлъ бы аккомпанировать свои археологическія группы восковыхъ куколъ. Юліанъ у Мережковскаго часто не Юліанъ въ смыслѣ конкретнаго человѣка, а юліанова кукла. Но небо у Мережковскаго—всегда небо. Оно живетъ, говоритъ, дышитъ. И вотъ Юліанъ на фонѣ неба, одушевленнаго Мережковскимъ, уже не только Юліанъ, а символическій образъ того, что желаетъ вложить въ него авторъ. Но чтобы символъ не былъ слишкомъ грубъ (восковая кукла на фонѣ неба), Мережковскій чуть-чуть стилизуетъ свое небо, à la Ботичелли, Леонардо, Филиппино Липпи. Для этого онъ слишкомъ хорошо знаетъ живопись итальянскихъ мастеровъ. Получается подобіе жизни и дѣйствительная утонченность культуры въ сценахъ его «хроникъ». Вотъ зрительный образъ готовъ. Надо, чтобы дѣйствующія лица панорамы заговорили. Но куклы не говорятъ. Предоставьте говорить Мережковскому отъ ихъ имени. Онъ сумѣетъ сказать въ стилѣ эпохи. Онъ для этого достаточно начитанъ. И вотъ выступитъ на авансцену

самъ Мережковскій: будетъ говорить то басомъ, то дискантомъ, то комически, то трагически, и всегда стильно. О, это будетъ не просто разговоръ! Это будетъ діалогъ: будутъ ссылки, цитаты изъ замѣчательнѣйшихъ умовъ того времени, расположенныя въ такомъ порядкѣ, чтобы совокупность этихъ въ формѣ діалога изложенныхъ цитатъ служила незримымъ указательнымъ пальцемъ къ дощечкѣ, повѣшенной на стѣнѣ. Не забудьте, что археологическая группа на фонѣ картины итальянскаго мастера расположена у одной изъ стѣнъ музея, а на стѣнѣ дощечка: «Идея человѣкобожества». Потомъ вся группа куколъ будетъ перенесена къ противоположной стѣнѣ подъ дощечку: «Идея богочеловѣчества». Та же группа, то стоитъ подъ «Аполлономъ», по подъ «Діонисомъ». Потомъ, при помощи камеръ-обскуры, проецируетъ намъ Мережковскій ту же группу на полъ, называемый «нижняя бездна», проецируетъ на «безднѣ верхней». Такъ покажетъ Мережковскій нѣсколько нѣмыхъ пантомимъ у всѣхъ четырехъ стѣнъ своего зданія; перемѣнитъ не разъ фонъ у восковыхъ группъ; проговоритъ у каждой стѣны свой діалогъ въ стилѣ группы и сообразно со стѣной. И пройдетъ передъ нами и вся жизнь Юліана, и бытъ той эпохи, и религіозно-философскій смыслъ этой жизни. Потомъ, убравъ свои восковыя куклы, наряды, утварь, статуэтки въ нумерованные шкафы, онъ принимается за Леонардо. Продѣлываетъ

ту же процедуру. Группы пропутешествуютъ отъ Христа къ Антихристу, отъ Антихриста къ Аполлону, отъ Аполлона къ Діонису, отъ Діониса къ Христу. Все это путешествіе будетъ потомъ проецировано на верхнюю и нижнюю бездну.

Получится полная аналогія съ путешествіемъ Юліана отъ стѣны до стѣны.

То же съ Петромъ.

Въ результатѣ геометрическая правильность его громадной «Трилогіи». Трудъ необыкновенно почтенный и солидный. Далѣе. Нужна не простая геометрическая правильность: Мережковскому нужно показать эволюцію двухъ борющихся въ исторіи силъ: христіанства и язычества. Для этого Мережковскій: 1) Располагаетъ группы своихъ образовъ такъ, чтобы конфигурація группъ одной части «Трилогіи» соотвѣтствовала въ цѣломъ конфигураціи группъ смежной части. 2) Даетъ нѣсколько образовъ (иногда предметовъ), которые пройдутъ сквозь всѣ части. Напримѣръ: мраморную статую поставитъ въ храмѣ. Затѣмъ въ видѣ археологической раскопки воскреситъ ее въ эпоху Возрожденія. И, наконецъ: во образѣ и подобіи «венецейскаго истукана» перевезетъ ее въ Россію. Или, въ хлыстовскихъ радѣніяхъ отыщетъ черты, сходныя съ оргіастическими культами древности. 3) Въ одной части «Трилогіи» онъ переставляетъ свои группы справа налѣво, въ другой—одновременно разставляетъ

группы и слѣва направо, и справа налѣво, такъ что путешествіе совершается одновременно въ двухъ направленіяхъ; наконецъ, въ послѣдней части расположеніе группъ идетъ слѣва направо. Соотвѣтственно этому онъ слегка мѣняетъ конфигурацію цитатъ и своихъ комментарій въ формѣ разсужденія къ этимъ цитатамъ. Получается ясная и простая идеологія. Во всемъ раздвоеніе: между хаосомъ и космосомъ, плотью и духомъ, язычествомъ и христіанствомъ, безсознательнымъ и сознаніемъ, Діонисомъ и Аполлономъ, Христомъ и Антихристомъ. Противоположеніе между верхней и нижней бездной раздваиваетъ въ свою очередь каждую антиномію. Такъ: духъ Христовъ оказывается и подъ маской аполлинизма, и подъ маской діонисизма; то же происходитъ и съ духомъ Антихриста. Получаются сложныя фигуры, точно кристаллографическія модели. Раздвоенный Юліанъ: потомъ Юліанъ расчетверенный. Студенты долго сидятъ надъ сложными кубиками, прежде чѣмъ научатся опредѣлять кристаллическія системы. Неопытные читатели Мережковскаго часто запутываются въ сложныхъ фигурахъ его историческаго контрапункта идей. А онъ такъ простъ: надо найти лишь принципъ классификаціи. Далѣе: въ Юліанѣ идеи человѣкобожества, язычества, плоти, государства, аполлинизма, антихристіанства какъ будто преобладаютъ. Какъ будто: потому что на днѣ ихъ (въ безднѣ нижней) открываются идеи противоположныя (бездна верхняя).

Юліанъ этого не понялъ. Во второй части изложеннымъ идеямъ противостоятъ идеи противоположныя: контрапунктъ сложнѣе. Въ «Петрѣ» передъ нами трехъярусная идеологія: 1) язычество съ пролетомъ въ свое противоположное, 2) историческое христіанство съ пролетомъ въ свое противоположное, 3) противоположное двухъ противоположностей (историческаго язычества и историческаго христіанства) становится искомымъ единствомъ. Тутъ и мистика, и гегеліанство, и шеллингіанство, и гностика, и символизмъ— одно, слитое съ другимъ: цѣлая коллекція идей и цѣлая коллекція костюмовъ, цитатъ, выписокъ.

Археологія и идеологія — вотъ смыслъ «Трилогіи» Мережковскаго. Въ этой мертвой бронѣ трепещетъ и бьется его огромный, позагнанный талантъ. Неужели это такъ?

Нѣтъ.—Нѣтъ, не такъ.

Та многранная идеалистическая броня, въ которой закованъ творческій полетъ Мережковскаго,—броня прозрачная, вся сквозная.

Мы видимъ сквозь нее. Безчисленныя холодныя грани, изнутри озаренныя яркимъ свѣтомъ, переливаютъ всѣми цвѣтами радуги. И идеи Мережковскаго только, видимо, сковываютъ богатство его образовъ: онѣ преломляютъ образы, направляя ихъ къ одному фокусу. И этотъ фокусъ вовсе не идея, а какой-то символическій образъ: къ нему стекаются для Мережковскаго всѣ лучи

жизни. Про автора «Трилогіи» можно сказать, что онъ имѣлъ «одно видѣнье, непостижное уму».

Какъ прекрасно объясняетъ авторъ «Трилогіи» это стихотвореніе Пушкина! Не потому ли, что оно самому ему черезчуръ близко? Былъ Мережковскій-художникъ, плѣнялся свободой художественнаго творчества, проповѣдывалъ культъ красоты. И красота міра явилась ему въ Ликѣ Единомъ. Увидѣлъ онъ Ликъ Единый.

Понялъ, что многообразіе образовъ, ихъ красота—только безконечность личинъ до времени укрытаго Лика. Ему показалось, что увидѣлъ онъ тотъ предѣлъ красоты, который доступенъ человѣчеству. И, увидавъ, не захотѣлъ видѣть онъ больше ничего. Зналъ, что еще нѣтъ словъ, чтобы описать то, что видѣлъ, нѣтъ понятій объяснить красоту, нѣтъ красокъ изобразить. И все засквозило ему однимъ, навѣкъ однимъ. Съ той поры сталъ рыцаремъ будущаго — рыцаремъ бѣднымъ: всѣ богатства науки, искусства, жизни померкли въ немеркнущемъ свѣтѣ. Все стало лишь средствомъ: хоть вздохомъ передать зарю новой, грядущей, послѣдней красоты.

Невольно опустилъ «стальную рѣшетку» рыцарь бѣдный—Мережковскій—на лицо свое: этой стальной рѣшеткой стала для него идеологія. Но свѣтъ, горящій въ немъ, сквозь него сіяющій, лучится изъ-подъ забрала. «Стальная рѣшетка»—забрало у б о г а г о ш л е м а: вотъ идеологія Мережковскаго.

Образы прибираетъ онъ къ схемамъ. Отъ этого живыя лица, проходящія въ его романахъ, превращаются въ куколъ, разукрашенныхъ археологической ветошью. Становятся эмблемами мертвыхъ схемъ.

Но идеи Мережковскаго,—только вѣра, только символы, обсаженные аллеей красочныхъ образовъ. Аллея ведетъ къ горизонту: тамъ яркое его ослѣпило, яркое солнце. Оно восходитъ. И какимъ золотымъ блескомъ сверкаетъ красный песокъ аллеи:—песокъ идей! Это не песокъ: это огненный бархатъ, которымъ восходящее солнце устлало путь человѣчества. Этотъ свѣтъ освѣщаетъ пригнанные къ схемамъ образы «Трилогіи». Восковыя куклы только потому куклы, что исторія, люди, какъ люди, — все это умерло для Мережковскаго. Все это воскресло въ одномъ, живомъ. Въ жизни то—жизнь, что запечатлѣло въ себѣ несказанный образъ—«непостижное видѣнье». Мы всѣ—мертвецы. Исторія мертва тоже. Только лучъ будущаго ее озаряетъ. Юліанъ, Леонардо, Петръ вовсе не интересуютъ Мережковскаго сами по себѣ: только, какъ символы.

Мэтерлинкъ неспроста писалъ для маріонетокъ свои первыя драмы. Онъ зналъ невозможность воплощенія ихъ въ условіяхъ современной сцены. И неспроста превратилъ Мережковскій исторію въ археологическій музей: онъ захотѣлъ распоряжаться съ исторіей по-своему. Превращая ее въ музей при своемъ кабинетѣ, онъ убилъ

въ искусствѣ искусство, въ исторіи — исторію. Исторія для него—«театръ маріонетокъ»; наука, культура, искусство — атрибуты маріонеточнаго дѣйства. Онъ сказалъ: «Скоро кончится дѣйство—начнется жизнь». Въ новой жизни разглядѣлъ красоту онъ иную; для нея еще нѣтъ формъ. И потому-то творчество его обращается къ самымъ разнообразнымъ формамъ, и ни къ одной. «Трилогія» продолжается въ его критической трилогіи: «Гоголь и Чортъ», «Толстой и Достоевскій», «Грядущій Хамъ». Теперь задумалъ онъ трилогію драматическую. Скоро у него будетъ три трилогіи. Но это—все то же, все одна трилогія: тройственный знакъ Единаго Лика, Единаго Имени—«Непостижнаго Видѣнья». Не понять его романовъ безъ его критики. И критики—безъ романовъ.

Вѣроятно, драмы еще разъ по иному объясняютъ намъ и критику, и романы,—въ свою очередь объясняясь ими.

«Бѣдный рыцарь»—какъ часто его упрекаютъ въ схоластикѣ! Между тѣмъ, и схоластика, и археологія, и вся мертвенность нѣкоторыхъ художественныхъ группъ,—не придаетъ ли все это Мережковскому подчасъ неуловимую прелесть? У него есть своя прелесть. Можетъ быть, эта прелесть несоизмѣрима съ прелестью строго художественнаго творчества. Но Мережковскій не художникъ. Его нельзя мѣрить чисто эстетическимъ масштабомъ. А если приходится мѣрить,—

удивляешься, какъ еще его высоко ставятъ, какъ не видятъ грубыхъ и ясныхъ недочетовъ въ его творчествѣ!

Но какъ бы строго ни осуждать художника-Мережковскаго, всегда найдемъ мы въ немъ нѣчто не разложимое ни на искусство, ни на критику; вмѣстѣ съ тѣмъ это «нѣчто» не идетъ въ счетъ художественныхъ достоинствъ его «Трилогіи».

Я нарочно старался разложить «Трилогію» на схоластику и археологію, чтобы имѣть право сказать о Мережковскомъ то, что думаю:—онъ не художникъ. Но онъ и не «не-художникъ». Онъ не художникъ только.

Я не хочу сказать, что онъ больше художника. Еще менѣе хочу я сказать, что онъ меньше. Для уясненія его дѣятельности приходится придумать какую-то форму творчества, не проявившуюся въ нашу эпоху. Эта эпоха наша, должно быть, подходитъ къ новымъ творческимъ возможностямъ. Объ этихъ возможностяхъ заговорилъ Мережковскій (о, нѣтъ — не словами: музыкой словъ!). Онъ какъ будто лучше знаетъ невѣдомый намъ языкъ. Но мы этого языка не знаемъ. Мережковскій пытается привести свой языкъ къ нашимъ понятіямъ, путается, смѣшиваетъ слова. Но культурные люди стараются не замѣчать акцентъ иностранца.

Настаивать на томъ, что «Трилогія» Мережковскаго страдаетъ многими художественными

недочетами, и при этомъ смотрѣть на Мережковскаго только, какъ на художника,—значитъ совершать безтактность: надѣвать на него «тришкинъ кафтанъ». Анализировать его идеологію—значитъ укорачивать рукава этого кафтана.

Мережковскій — вопіющее недоумѣніе нашей эпохи. Онъ — загадка, которая упала къ намъ изъ будущаго.

Построилъ книжную башенку; ее можно было бы подать на чайномъ подносѣ. Изъ щепотки порошка растутъ фараоновы змѣи*. Изъ книжной башенки Мережковскаго выросла вавилонская башня — идей, символовъ, загадокъ? Не знаемъ. Самъ Мережковскій съ подзорной трубой въ рукахъ взошелъ по ней и скрылся отъ насъ въ облака. Мы не вѣдаемъ точно, гдѣ онъ и что съ нимъ. Анализируемъ фундаментъ башни: одно подножіе ея—искусство, другое—религія, третье — схоластика, четвертое — критика. Сама башня—ни то, ни другое, ни третье. Иногда сверху падаетъ на насъ дождь печатныхъ листовъ: это Мережковскій пытается съ нами разговаривать.

На одномъ свиткѣ написаны стихи, на другомъ—замѣчательное изслѣдованіе о Серафимѣ Саровскомъ. На третьемъ странное словопроизводство: будто бы «пòшло то, что пошло» (предполагается «пошлò въ ходъ»).

---

* Извѣстный химическій опытъ.

Но все, что бы ни писалъ Мережковскій, страннымъ какимъ-то сіяетъ свѣтомъ. Мы ждемъ, позоветъ ли онъ насъ на свою башню, сойдетъ ли къ намъ со своей подзорной трубой; иногда намъ кажется, что башня его разсыплется, какъ разсыпаются «фараоновы змѣи», когда къ нимъ прикасаешься пальцемъ.

Можетъ быть, снимется онъ со своей башни и улетитъ; можетъ быть, уже летѣлъ (почемъ мы знаемъ, кто тамъ сверху насъ окликаетъ). Можетъ быть, Мережковскій уже замерзъ тамъ, за окнами, а разговариваетъ съ нами вѣтеръ: вѣтеръ свѣваетъ его листки, а мы думаемъ, что это намъ посылаетъ грамоты нашъ заоблачный звѣздочетъ. Нѣтъ, это не такъ.

1907.

Ѳ. СОЛОГУБЪ.

I.

«Хочется сказать: «Это онъ о себѣ» Нѣтъ, мои милые современники, это о васъ» («Мелкій бѣсъ». Предисловіе автора).

— «Чуръ-чурашки, чурки-болвашки, вѣди-таракашки. Чуръ меня. Чуръ, чуръ, чуръ. Чуръ-перечуръ-расчуръ» («Мелкій бѣсъ», стр. 59).

Жизнь по Сологубу, это капли, продаваемыя подозрительнымъ армяниномъ: «Каплю выпьешь—фунтъ убудетъ. Капля — фунтъ. Капля—рубъ. Считай капли, считай рубли» («Истлѣвающія личины», 77).

Это онъ про себя?

— «Нѣтъ, мои милые современники, это про васъ». Э, да и нуженъ же на него заговоръ: какой баринъ нашелся!

Чуръ-чурашки, чурки-болвашки, вѣди-таракашки. Чуръ меня. Чуръ меня. Чуръ, чуръ, чуръ. Чуръ-перечуръ-расчуръ.

Господинъ авторъ, что съ вами?

«Что вы, поменьше какъ будто?.. Да и похудѣли... Внизъ растетъ... Стремится къ миниму-

му... По настоящему его бы въ участокъ... «Баринокъ»! И чиновники смотрятъ на него съ суровымъ осужденіемъ... Какъ осмѣлились итти вы противъ видовъ правительства?.. Уже онъ свободно ходитъ подъ столомъ... Стыдъ и срамъ!» («Истлѣвающія личины»). Грозитъ кулачками смѣющимся ребятамъ: «Нѣтъ, мои милые современники, это я о васъ».

Чуръ-чуръ-чуръ!

«Смѣшался съ тучей пляшущихъ въ солнечномъ лучѣ пылинокъ» («Истлѣвающія личины»). Исчезъ, можетъ быть, съ мелкими, какъ пылинки, смѣшался съ таракашками нежитями: еще, пожалуй, въ супъ заползетъ.

«Чуръ-чурашки. Чурки-болвашки, вѣди-таракашки». Вы успокоились теперь, милые современники? Рѣшимъ же «по сношенію съ Академіей Наукъ... считать его выбывшимъ за границу» («Истлѣвающія личины»).

II.

Нѣтъ, не стряхнешь Сологуба съ дѣйствительности русской. Плотью онъ связанъ съ ней и кровью. Въ Чеховѣ начался, въ Сологубѣ заканчивается реализмъ нашей литературы. Гоголь изъ глубинъ символизма вычертилъ формулу реализма: онъ — альфа его. Изъ глубинъ реализма Сологубъ вычертилъ формулы своей фантастики: недотыкому, ёлкича и др.; онъ — омега реализма. Чеховъ оказался внутреннимъ, но тайнымъ вра-

гомъ реализма, оставаясь реалистомъ. Сологубъ поднялъ знамя открытаго возстанія въ нѣдрахъ реализма. Какъ-то странно соприкоснулся онъ тутъ съ великимъ Гоголемъ, начиная съ жуткаго смѣха, которымъ обхохоталъ Россію отъ древняго города Мстиславля до стѣнъ Петрограда и далѣе—до богоспасаемаго Сапожка. Персонажъ Сологуба всегда изъ провинціи, и страхи его героевъ изъ Сапожка: баранъ заблеялъ, недотыкомка выскочила изъ-подъ комода, Мицкевичъ подмигнулъ со стѣны—вѣдь все это ужасы, смущающіе смертный сонъ обывателя города Сапожка. Сологубъ — незабываемый изобразитель сапожковскихъ ужасовъ. Обыватель изъ Сапожка предается сну (не послѣ ли гуся съ капустой?); при этомъ онъ думаетъ, что предается практическимъ занятіямъ по буддизму: изучаетъ состоянія Нирваны, смерти, небытія; не забудемъ, что добрая половина обитателей глухой провинціи—безсознательные буддисты: сидятъ на корточкахъ передъ темнымъ, пустымъ угломъ. Сологубъ доказалъ, что и переселяясь въ столицы, они привозятъ съ собой темный уголъ: доказалъ, что сумма городовъ Россійской имперіи равняется суммѣ Сапожковъ. Въ этомъ смыслѣ и пространства великой страны нашей суть огромнѣйшій Сапожекъ.

Такъ соприкоснулся съ Гоголемъ этотъ своеобразный антиподъ Гоголя. И слогъ Сологуба носитъ въ себѣ иныя черты гоголевскаго слога:

отчеканенный, простой и сложный одновременно; только лирическій пафосъ Гоголя, начертавшій яркія такія страницы, превращается у Сологуба въ пафосъ суроваго величія и строгости. Далеко не всегда поднимается Сологубъ въ слогѣ до себя самого: грязныя пятна неряшливаго отношенія къ словесности встрѣчаютъ насъ на всемъ пространствѣ его романовъ. Не всегда покрыты онѣ словесной нивой; много сухого, потоптаннаго жнивья; много торчащихъ метелъ полынныхъ. Но съ иныхъ мѣстъ его твореній много уносимъ мы богатствъ въ житницу нашей словесности. Часто фразы его—колосья, полные зеренъ; нѣтъ пустыхъ словъ: что ни слово, то тяжелое зерно тяжелаго его слога, пышнаго въ своей тяжести, простого въ своемъ структурномъ единообразіи.

«И вотъ живетъ она, ему на страхъ и на погибель, волшебная и многовидная,—слѣдитъ за нимъ, обманываетъ, смѣется,—то по полу катается, то прикинется тряпкой, лентой, вѣткой, флагомъ, тучкой, собачкой, столбомъ пыли на улицѣ и вездѣ ползетъ, бѣжитъ... — измаяла, истомила его зыбкой своею пляскою» («Мелкій бѣсъ», стр. 308). Какое обиліе опредѣленій (волшебная, многовидная), глаголовъ (слѣдитъ, обманываетъ, смѣется, катается, прикинется, ползетъ, бѣжитъ, излаяла, истомила); и далѣе: прикидывается—тряпкой, лентой, вѣткой, флагомъ, тучкой, собачкой, столбомъ пыли, зыбкой пляской. Развертывая фразу, всякій банальный пи-

сатель наполнилъ бы этой фразой страницу. Сологубъ сжимаетъ многообразіе признаковъ недотыкомки въ одну фразу. Для усиленія нужнаго ему впечатлѣнія онъ дважды повторитъ одно прилагательное: «и отъ этихъ быстрыхъ сухихъ прикосновеній словно быстрые сухіе огоньки пробѣгали по всему его тѣлу»; «на ея темныхъ краяхъ загадочно улыбался темный отблескъ»; «легкій призракъ лѣтнихъ сновъ» (здѣсь аллитерація для аналогичной роли); «съ темнаго неба темная и странная струилась прохлада»; въ послѣднемъ примѣрѣ образецъ другого излюбленнаго имъ пріема: ради величавости отставляетъ прилагательное отъ существительнаго глаголомъ: «тяжелую на его грудь положилъ лапу», «яркія загорались въ черномъ небѣ звѣзды». Въ оригинальности средствъ изобразительности онъ тоже мастеръ: «тучка бродила по небу, блуждала, подкрадывалась,—мягкая обувь у тучъ,—подсматривала».

Вотъ какой слогъ этого большого писателя: тяжелый его слогъ, тяжелый, пышный; въ пышности единообразный; въ единообразіи простой.

Такова же идеологія этого задумчиваго лѣтописца: тяжелая его идеологія, причудливая; въ причудливости единообразная; въ единообразіи простая.

Дѣйствительность нашего міра, какъ и дѣйствительность инобытія распылилъ: здѣсь и тамъ соединяетъ въ себѣ пылинка-недотыкомка

«съ головою и ножками» попискиваетъ: «я». Люди, боги, демоны, звѣри приводятся къ основной единицѣ, пискучей пылиночкѣ; какъ и она, они пищатъ, а призрачная жизнь пискъ суетливаго, безсмертнаго небытія превращаетъ въ плачъ, гласъ, хохотъ, ревъ. Недотыкомкѣ противополагается то, что ни здѣсь, ни тамъ, нигдѣ, никогда—смерть. Человѣкъ соединяетъ въ себѣ пыль и смерть: развивающееся сознаніе убиваетъ призрачную жизнь человѣка, угасающее сознаніе преодолѣваетъ эту жизнь въ попрыскивающій пискъ взвизгнувшей пыли — въ безсмертный пискъ безсмертной пыли. Надъ ней «съ темнаго неба темная и странная струилась прохлада»—искони, искони: струилась, струится: струясь, простроится.

Къ демонизму приложилъ Сологубъ детерминистическій методъ: получился детерминистическій демонизмъ, т.-е. въ демонизмѣ отсутствіе демонизма. И если Гоголь неудачно пытался убить свой демонизмъ реализмомъ, Сологубъ въ наслѣдіи Гоголя покончилъ съ демонизмомъ навсегда, воображая при этотъ, будто онъ воскрешаетъ демонизмъ. Но объ этомъ ниже.

Люди пошли отъ пыли: вотъ космогонія Сологуба; имъ остается либо кануть отъ пыли въ смерть, либо снова ввалиться въ пыль родную. Рязановы, Мошкины (анархисты, революціонеры, богоборцы) идутъ первымъ путемъ. Народъ степенный, богобоязненный, чиновный—Саранины,

Передоновы—вторымъ. Оба пути проваливаютъ реализмъ дѣйствительности, въ частности—дѣйствительности русской. Лучше умереть въ юности: и нѣжностью необычайной Сологубъ благословляетъ смерть отроковъ, убѣгающихъ отъ передоновщины, и отроковицъ, презирающихъ жизнь «б а б и щ у р у м я н у ю и д е б е л у ю»: крѣпко не взлюбилъ онъ Сапожекъ.

Гоголь началъ съ колдуновъ и басаврюковъ, а кончилъ Невскимъ Проспектомъ: но Невскій Проспектъ оказался завѣсой—и дырявой завѣсой: какой-то басаврюкъ выставилъ изъ дыры носъ: и носъ заходилъ по Невскому; чего добраго, заходили и ноги безъ туловища; наконецъ, котелокъ на палкѣ. Реализмъ жизни русской сумѣлъ-таки проклятый колдунъ разложить на носы. По всѣмъ правиламъ искусства Сологубъ довершилъ разложеніе: онъ—первый атомистъ; взвѣшиваетъ дѣйствительность русскую на атомные вѣсы: и недотыкомка—единица его вѣса: она—пылинка съ головкой и съ ножками, прикидывается бациллой; заползетъ въ носъ: человѣкъ чихнетъ, простудится: пришелъ—разломала; глядь—«и тогда быстро выбѣжала изъ угла длинная, тонкая лихорадка съ некрасивымъ лицомъ... обнимала...» («Истлѣвающія личины»). Уже не носъ басаврюкинъ глядитъ изъ дыры на Сологуба, а милліарды басаврюкиныхъ бациллъ свободно крутятся въ пыли. О, Сапожекъ: не спасешь, но погубишь!

Чуръ-чурашки, чурки-болвашки, буки-таракашки. Чуръ меня. Чуръ меня. Чуръ, чуръ, чуръ. Чуръ-перечуръ-расчуръ. А букашки да таракашки такъ и поползутъ на закланія, и даже окажется, что «отъ мамзели клопы въ постели» («Мелкій бѣсъ»).

Человѣкъ—недотыкомка,—какъ старая нянька Лепестинья лепечетъ, пыль лелѣя, лепетъ да нашепты, и притомъ совершенно несознательно; а какъ только сознаетъ ужасъ своего положенія въ Сапожкѣ, то превращается въ тоскливаго, милаго маленькаго ворчуна, ёлкича, у котораго украли жизнь, зеленую ёлку:

Елкичъ въ елкѣ мирно жилъ.
Елкичъ елку сторожилъ.
Злой пріѣхалъ мужичекъ,
Елку въ городъ уволокъ.

Миленькій ёлкичъ смерти протягиваетъ маленькія ручки свои—родной, родной онъ смерти протягиваетъ ёлкичъ ручки, когда «надвинулись докучныя явленія».

III.

Простъ до нельзя методъ построенія Сологуба: треугольникъ—человѣкъ (плѣнный ёлкичъ), недотыкомка и смерть; теза, антитеза, синтезъ; верхняя посылка, нижняя посылка, умозаключеніе; богъ, міръ, чортъ; богоспасаемый Сапожекъ, обыватель, читающій книжечки по буддизму, и обывательница, оныя не читающая (дебёлая дама)

первая степень сознательности—у Паки мама, у обывателя Сапожка въ окнѣ сапожковская пыль; вторая степень сознательности—у Паки мама злая, у обывателя въ комнатѣ изъ окна много пыли; третья степень сознательности—Пака отъ мамы «махни-драла», обыватель изъ Сапожка въ смертный колодецъ «махни-драла»; и выводъ: въ Сапожкѣ злыя мамы, въ Сапожкѣ много пыли, въ Сапожкѣ глубокіе колодцы, въ Сапожкѣ обыватель отъ пыли «махни-драла» въ колодецъ. Сологубъ поворачиваетъ треугольникъ свой то основаніемъ вверхъ, то основаніемъ внизъ; Сологубъ мѣняетъ посылки единаго своего умозаключенія; оттѣняетъ буддиста сапожковца сапожковцемъ не буддистомъ и обратно; и кончаетъ тѣмъ, что вноситъ въ Сапожковскую управу проектъ объ увеличеніи числа колодцевъ; сапожковцы прячутъ отъ него дѣтей, а онъ, въ костюмѣ далай-ламы усаживается передъ колодцами: «Дыра моя, спаси меня». Вездѣ и во всемъ дивно описанная повѣсть о томъ, какъ обыватель сего града сталъ дыромоляемъ, сирѣчь буддистомъ.

«Пака въ плѣну. Онъ—принцъ... Злая фея приняла образъ мамочки... Мальчики проходили...—«Кто же ты?»—«Я плѣнный принцъ...»—«Ей Богу, освободимъ...» И вотъ уже былъ вечеръ... Обѣдъ приближался къ концу... Въ открытое окно столовой влетѣла черная стрѣла... Съ краснѣющейся на ней надписью... И въ то же время за окномъ дѣтскій голосъ выкрик-

нулъ площадную брань...—«Началось» подумалъ Пака (началось освобожденіе)... Но злая фея увозила Паку... Все на мѣстѣ, все сковано, звено къ звену, на вѣкъ зачаровано, въ плѣну, въ плѣну» («Истлѣвающія личины»).

Вотъ тезисъ Сологуба. Далѣе идетъ развитіе основного тезиса.

Тезисъ. Готикъ думаетъ: «За очарованной рощей обитаетъ нѣжная царевна Селенита, легкій призракъ лѣтнихъ сновъ».

Антитезисъ. Братъ Лютикъ къ нему пристаетъ: «У свиньи хвостъ, а у лошади?»

Тезисъ. Готикъ: «Вотъ и Селенита. Милая, милая». Антитезисъ. Лютикъ: «Русскіе моряки довели свой флотъ до гибели, вотъ они и Гибелинги». Оказывается, что обитатели суммы всѣхъ Сапожковъ—гибелинги.

Тезисъ. Коля:	Антитезисъ Ваня (гибелингъ):
„А въ лѣсу какъ славно!	„И скипидаромъ...
„Смолой пахнетъ.	„А я дохлую ворону“.
„Утромъ я бѣлку видѣлъ“.	

Синтезъ. «Ваня хвалилъ смерть... Коля слушалъ и вѣрилъ» («Жало Смерти»).

Тезисъ. Саша (съ похвальнымъ листомъ): «Все пятки...» Антитезисъ. Отецъ (гибелингъ, насмѣшливо): «Что же на стѣнку повѣсишь?» Синтезъ. «Какъ-то странно и томительно горѣло его сердце» («Землѣ земное»).

И все становится наоборотъ (слѣдующая стадія сознательности).

Тезисъ. «Митя (онъ же Пака, Коля, Готикъ и т. д.) опять рѣшилъ прогулять уроки... Оставалось поддѣлать барынину подпись... О Митиномъ поступкѣ послали матери письмо». Антитезисъ. Барыня (полная, глупая, дебёлая): «Да какъ ты смѣлъ?» Синтезъ. Выпороли.

Идешь направо, и «томительно горитъ сердце»; идешь налѣво, и порка: куда ни кинь, вездѣ клинъ; и антиномія углубляется.

Тезисъ. Митя видитъ въ окнѣ дѣвочку Раю. Антитезисъ. Рая упала и разбилась. «Робко вышелъ Митя въ кухню. Пламенные язычки, красные, какъ струйки Раичкиной крови, мелькали... за печкой». Синтезъ. «Отъ алтаря, какъ горній вѣстникъ, приблизилась Рая...» Позвала—пошелъ: привела на четвертый этажъ и выбросила изъ окна.

Гибелинги бросаютъ въ плѣнъ жизни стрѣлу съ красной краской написаннымъ краснымъ словечкомъ; словечко подскакиваетъ пещнымъ огонькомъ: этимъ огнемъ (краснымъ пѣтухомъ) запалитъ домъ взрослый Пака или Митя, когда станетъ Передоновымъ.

Пакѣ (онъ же Коля и Митя) лучше умереть, чѣмъ соблазниться призывомъ къ жизни, Лепестиньи, ворчуньи старой. Если соблазнится, ходъ умозаключенія обратенъ. Тезисъ. Саша. «Все пятки...» «А въ Сашиной комнатѣ копошится нянька Лепестинья». Антитезисъ. Отецъ: «Что жъ на стѣнку повѣсишь?» Син-

тезъ. Саша: «Да, повѣшу». Лепестинья (входя): «Повѣсь надъ кроваткой—спи, батюшка». И изъ синтеза развертываются новые ряды антиномій.

Знойнымъ великолѣпіемъ природа у Сологуба киваетъ, дразнитъ, душитъ, пылкіе свои она лепечетъ нашепты—любовныя она признанія свои нашептываетъ. «Горицвѣтъ раскидалъ бѣлые полузонтики, и отъ нихъ къ вечеру запахло слабо и нѣжно. Въ кустарникахъ таились ярколазоревые колокольчики, безуханные и безмолвные» («Землѣ земное»). «Здѣсь въ природѣ, спи, усни, отрокъ,—Лепестинья тебя возьми! Выростешь, Передоновымъ будешь». Такъ убаюкиваетъ Сологубъ своихъ отроковъ.

Чуръ-чурашки, чурки-болвашки, буки-букашки, вѣди-таракашки. Чуръ насъ. Чуръ насъ. Чуръ чуръ, чуръ. Чуръ-перечуръ-расчуръ.

IV.

Легкіе, пряные цвѣты, ярколазоревые колокольчики: прекрасное тѣло женское; и лесть горничной: «Въ такую милашку, какъ вы, кто не влюбится» («Красота»). Это въ колокольчикъ лазоревый гадкое вползаетъ насѣкомое; поцѣлуй колокольчикъ—насѣкомое ужалитъ: о, земная роскошь, покрытая насѣкомыми! «На кожѣ—блошьи укусы». «Отъ мамзели клопы въ постели». «Ѣшьте, дружки, набивайте брюшки». И дружки (бывшіе Паки, Коли, Ардаши) превращаются въ животныхъ, Ардаліоновъ Передоновыхъ. Во-

кругъ нихъ спускается «ночь, тихая, шуршащая зловѣщими подходами и нашептами». Въ этой тьмѣ, кромѣшной и злой, стоитъ Передоновъ, представляя «барышень Рутиловыхъ въ самыхъ соблазнительныхъ положеніяхъ». И снятся ему дамы «всѣхъ мастей, голыя, гнусныя». Вотъ куда привела ты мальчика, Лепестиньюшка, — къ счастью, къ невѣстѣ? «Жирненькую бы мнѣ», съ тоской въ голосѣ говоритъ Передоновъ. Вишь, чего захотѣлъ «чортъ очкастый». Подлинно чортъ: «встрѣтивъ миловиднаго гимназиста съ непорочными глазами», дразнитъ его дѣвочкой: «А, Машенька, здравствуй, раздѣвоня».— «У васъ, любезный Ардальонъ Борисычъ, зашалило воображеніе».

Все разваливается—дальше некуда итти; и богоспасаемый градъ Сапожекъ скалится ужасомъ. «Рутиловъ засмѣялся, показывая гниловатые зубы». Пурпурные колокольчики устъ издаютъ тяжелый запахъ; директоръ точитъ зубы на Передонова: зубы, зубы вездѣ — и зубы гниловатые. «Чему смѣетесь!» восклицаетъ Передоновъ; и изъ разъятой пасти гниловатой вмѣстѣ съ клубами тяжелыхъ словъ выпархиваетъ недотыкомка, начинаетъ дразниться, опрокидывая на Передонова людей, животныхъ, предметы. Въ него шутливо прицѣливаются кіемъ: присѣдаетъ отъ страха; подаютъ кофе: «не подсыпано ли яду?». Вдругъ Мицкевичъ со стѣны подмигнулъ. И мститъ, какъ

только можетъ: доноситъ на учениковъ, на обывателей, тащитъ портретъ Мицкевича въ отхожее мѣсто. Извнѣ, изнутри—жжетъ его неугасимая Недотыкомка, юркая, какъ печной пламенекъ, какъ слово крылатое.—«Отъ Юліи Петровны вѣяло жаромъ. Она хватала Передонова за рукавъ, и отъ этихъ быстрыхъ и сухихъ прикосновеній словно быстрые сухіе огоньки пробѣгали по всему тѣлу». Но вѣдь ужъ это не Юлія Петровна. Вспомните, какъ описываетъ Сологубъ лихорадку: «быстро выбѣгала изъ угла длинная, тонкая лихорадка съ некрасивымъ, желтымъ лицомъ... и ложилась рядомъ, и обнимала, и принималась цѣловать» («Призывающій Звѣря»).

Красныя буквы начертали на стрѣлѣ мальчики гибелинги, освобождавшіе Паку. Красныя смертныя буквы, какъ струйки Раиной крови, палили сознаніе Мити. Теперь красный развѣиваетъ Передоновъ, красный факелъ на Сапожекъ, творя заклинаніе: «Чуръ-чурашки, чурки-болвашки, вѣди-таракашки. Чуръ меня. Чуръ меня. Чуръ, чуръ, чуръ. Чуръ-перечуръ-расчуръ».

Вотъ что сдѣлалъ изъ жизни Сологубъ: «Вотъ вамъ, милые современники!»

Чуръ-перечуръ-расчуръ!

V.

Но онъ не колдунъ.

Правда, онъ гноитъ людямъ зубы, оставляетъ

на тѣлѣ блошьи укусы, разводитъ у мамзели клопы въ постели; все это довольно непріятно: но пусть ходятъ почаще къ зубному врачу, почаще отмываютъ пыль, покупаютъ въ аптекарскомъ магазинѣ персидскаго порошку; обывателямъ Сапожка полезно привить элементарныя культурныя правила.

Колдовство Сологуба—химера, не болѣе: вѣдь самъ-то онъ такой большой въ благихъ намѣреніяхъ, въ демонизмѣ своемъ умаляется безконечно. Онъ въ демонизмѣ своемъ маленькій, измученный ёлкичъ, у котораго украли жизнь, зеленую ёлку. Вотъ и жалуется намъ бѣдный ёлкичъ, скулитъ, забирается подъ одѣяло: куснетъ здѣсь, куснетъ тамъ; а мы храпимъ, мертвецкимъ храпомъ храпимъ: не слышимъ ёлкича. И ёлкичъ бранится, шипитъ, ерепенится, ерошится, пугаетъ.

Для нашего устрашенія—намъ въ назиданіе, себѣ въ утѣшеніе сладкую онъ придумалъ, сладкую усладу: измыслилъ фокусъ-покусъ съ разложеніемъ дѣйствительности. Прикинулся колдункомъ—прыгъ на столъ: сбѣжались къ столу дѣти, а онъ имъ со стола: «Фу-фу-фу: все разложу, ничего не останется». Дѣти заплакали. «Чуръ-чуръ-чуръ». Подошла мама и сказала:

Елкичъ, миленькій лѣсной
Уходилъ бы ты домой.
Елку ты ужъ не спасешь,
Съ нею самъ ты пропадешь.

Кто-то изъ дѣтей чихнулъ: и отъ чиха взвѣялся ёлкичъ: ножками въ воздухѣ: лёпъ-лёпъ; и пропалъ («Январьскій разсказъ»).

Въ чемъ же фокусъ бѣднаго ёлкича? А вотъ въ чемъ.

ЕЛКИЧЕВА ЗАДАЧА.

Дано: Атомъ жизни—недотыкомка (символизируемая то водороднымъ атомомъ, то лейбницевой монадой, то теоріей Босковича, а то и бациллой); сумма всѣхъ атомовъ или міръ; мы, глотающіе милліарды недотыкомокъ (въ Сапожкахъ дворники метлами взвѣиваютъ самумъ передъ носомъ прохожаго какъ разъ въ часъ его прогулки; прочее время дня пьютъ чай съ калачами); управа, во власти которой вырыть колодцы для водоснабженія и орошенія города.

Требуется доказать: Обыватель можетъ чувствовать себя обезпеченнымъ отъ пыли только сидя въ глубокомъ колодцѣ: до сихъ поръ, проваливаясь въ колодецъ, тамъ и оставались, нисходя въ міръ прохлады и тѣни—въ Аидъ. Требуется доказать нисхожденіе въ Аидъ.

Такова задача зеленаго ёлкича. Доказываетъ онъ ее троякимъ образомъ, разбирая міръ природы, міръ безсознательной стихіи сапожковца и далѣе: разбираетъ онъ сознательную стихію сапожковца.

Природа.	Безсозна-
„Горицвѣтъ раскидалъ бѣлые полузонтики, и отъ нихъ къ вечеру запахло слабо и нѣжно“ („Землѣ земное“).	„И когда Людмила цѣловала поцѣлуи возбуждали томныя,

Тезисъ.	Антитезисъ	Тезисъ
„Изгибался пасленъ съ яркокрасными ягодами“ („Землѣ земное“).	„Оторвалъ стебель и поднесъ къ носу. Поморщился отъ непріятнаго, тяжелаго запаха“ („Мелкій бѣсъ“).	„И одежду, и Сашино тѣло облила она духами—густой, травянистый и ломкій у нихъ былъ запахъ... странно цвѣтущей долины“ („Мелкій бѣсъ“).

„Радовался и улыбался... и любилъ какихъ-то добрыхъ людей... за рѣкой въ золотисто-лиловыхъ гревахъ“ („Утѣшеніе“).	„Посреди поля была когда-то для чего-то вырыта канава... ненужная и безобразная“ („Въ толпѣ“).	„Все было въ ея горницѣ—передъ этой бѣлизной мерцали алые и желтые тоны ея тѣла, напоминая... оттѣнки перламутра и жемчуга“ („Красота“).

ЗАТЕЛЬСТВА.

тельное.

Сознательное.

его колѣни и стопы нѣжныя, полусонныя желанія"... („Мелкій бѣсъ").

„Былъ бы Пака веселъ, милъ, любезенъ, не подходилъ къ опаснымъ стямъ и къ чужимъ, нехорошимъ мальчикамъ, и зналъ только съ дѣтьми семей изъ ихъ круга" („Въ плѣну").

Антитезисъ.

Тезисъ.

Антитезисъ

„Людмила повалила Сашу на диванъ. Отъ рубашки, которую она рванула, отлетѣла пуговица. Оголила плечо...— „Озорница"... — „Занюнилъ, младенецъ"... („Мелкій бѣсъ").

„Махалъ похвальнымъ листомъ: „Все пятки, даже четверокъ мало".

„Что жъ, на стѣнку повѣсишь?" („Землѣ земное").

„А въ лѣсу-то какъ славно! Смолой пахнетъ".

„А я дохлую ворону подъ кустомъ видѣлъ" („Жало смерти").

„Она поспѣшно раздѣлась и нахально улыбалась... Всю эту ночь ему снились дамы всѣхъ мастей, голыя и гнусныя"... („Мелкій бѣсъ").

„Хозяйственный мужикъ Власъ готовился загодя, наварилъ пива, накупилъ водки, зарѣзалъ барана".

„Сказала Аниска Сенькѣ: „Давай играть въ баранчика?" Колоснула по Сенькиному горлу" („Баранчикъ").

„Въ замкѣ тихомъ и волшебномъ тамъ, вдали, за очарованной рощей, обитаетъ нѣжная царевна, Селенита, легкій призракъ лѣтнихъ сновъ“ („Два Готика“).

„Казалось, что предметы, нелѣпые и ненужные, возникали изъ ничего. Изъ глупой... тьмы возникало неожиданное, нелѣпое“ („Въ толпѣ“).

„Дымъ отъ ладана клубится по церкви, синѣетъ и подымается вверхъ. У алтаря ходитъ Рая, полупрозрачная.. Вся она, какъ никто изъ живыхъ, и прекрасная“... („Утѣшеніе“).

Синтезъ.

„Въ поднятой... рукѣ... парня (задавленнаго толпой) свѣтилась въ солнечномъ свѣтѣ кружка. И рука была странно воздвигнута къ небу, какъ живой шестъ“ („Въ толпѣ“).

Син-

„Не бойся“... Влѣзъ на подожѣ... начиная падать уже,

Смерть.

Сме-

1-я степень сознанія—сознаніе плѣна: Пака и мама; Саша въ плѣну у Людмилы и Передонова; Скворцовъ, плѣненный Радугинымъ; Женя Хмаровъ въ условіяхъ среды и т. д.

2-я ступень сознанія—видѣніе недотыкомки: Шуткины зло шутятъ («Въ толпѣ»), Лепестинья, Русланъ-Звонарева съ бородавкой на носу, Стригаль и К^0, Лихорадка и т. д.

3-я ступень сознанія—приходъ смерти: она приходитъ къ Рязанову; Митя, Коля кон-

„У мамзели клопы въ постели“... („Мелкій бѣсъ“).

„На комъ же... невинная кровь? отвѣчалъ ангелъ: „на мнѣ, Господи“ („Баранчикъ“).

„И бросились воины на дѣтей и рубили ихъ“ („Чудо отрока Лина“).

„Проливающіе кровь искуплены Моею кровью, и научающіе пролитію крови искуплены Мною“.. („Баранчикъ“).

„Твердили... о томъ, что богъ, которому донынѣ мы поклонялись... только звѣрь, таящійся въ лѣсу“... („Дикій Богъ“).

тезъ. Синтезъ.

конникъ въ четвертомъ этажонъ чувствовалъ облегченіе“... („Утѣшеніе“). —„Я не хочу жить“. („Жало смерти“)... „Ты звалъ меня, и я пришла... И будетъ смерть твоя легка и слаще яда“. („Смерть по объявленію“).

рть. Смерть.

чаютъ самоубійствомъ; Лешу давятъ; Симочку убиваютъ солдаты и т. д.

Выводъ. Золотая заря природы—золотая заря смерти. Безсознательный зовъ любви—безсознательный зовъ къ смерти. Смертная ясность сознанія—смертная ясность смерти: сама смерть. Мы не мы: мы пыль, озлащенная зарей недотыкомки, золотѣющая только въ предчувствіи смерти. Мы думаемъ, что мы люди, а мы или прахъ, или сознательные смертеныши. Вотъ какой фокусникъ Елкичъ!

Ахъ ты, фокусникъ-покусникъ! Покусничаетъ, волшебникъ, надѣлъ армянскій халатъ, двумя помахиваетъ бутылочками: «Вотъ у меня какія, дѣтки, двѣ бутылочки; изъ одной хлебнешь— станешь безсмертенъ... пыльцей попрыскивать, пыльцой попискивать; хлебнешь изъ другой: и смертное, смертенышъ, предстанетъ небытіе». Посматриваетъ армяшка, застращиваетъ: изъ халата буку выдѣлываетъ.

Не вѣрьте, дѣти: это добрый нашъ фокусъ-покусникъ Ѳедоръ Кузьмичъ Сологубъ. Какое утѣшеніе, дѣти, намъ его читать! Выростите, прочтете: прочтете, поймете. Ѳедоръ Кузьмичъ пришелъ показать вамъ фокусъ. А ну-ка, Ѳедоръ Кузьмичъ, покажите-ка намъ смерть: какая такая она у васъ?

«Вотъ эдакая»—отвѣтитъ папашамъ и мамашамъ Сологубъ: накроетъ хлѣбный шарикъ колпачкомъ, и вновь откроетъ; и выйдетъ маленькій ёлкичъ съ шишкой на носу.

«Вотъ эдакая»—и выйдетъ милая дѣвушка, милая Рая; «бѣлыя ризы цвѣли алыми розами и косы ея разсыпались, какъ легчайшія, пламенныя струйки... Отъ ея прекраснаго лица изливался... нѣжный свѣтъ, а глаза ея въ этомъ свѣтѣ сіяли какъ два вечерѣющія свѣтила». Да развѣ это смерть? Чего вы боялись, дѣти: это ваша невѣста.

«Вотъ эдакая»—и приходитъ милая, некрасивая, добрая мама, и говоритъ плохо заученную

роль, говоритъ о своихъ смертенышахъ (дѣти, не бойтесь, это все Коли и Пети!), говоритъ милыя, милыя слова: «Душу твою... бережно положу къ себѣ на плечо и опущусь въ чертогъ, гдѣ обитаетъ мой владыко... И сокъ души твоей выжметъ онъ въ глубокую чашу...—и сокомъ твоей души... на полночныя брызнетъ онъ звѣзды» («Смерть по объявленію»).

Милая, какъ неумѣло исполняетъ смертную она свою роль. Говоритъ о смерти, а уста ея воскресеніемъ улыбаются: дѣти, идите за ней. «Тогда впустили... Аниску и Сеньку (глазѣвшихъ на представленіе) въ обители свѣтозарныя и въ сады благоуханные, гдѣ на травахъ мерцаютъ медвяныя росы и въ свѣтлыхъ берегахъ струятся отрадныя воды» («Баранчикъ»). Что, колдунъ, напугалъ? Читатели твои, Аниска и Сенька, сидятъ на берегу у отрадныхъ водъ новой жизни, испивая медвяныя росы любви новой, потому что образъ своей смерти есть образъ взыскуемаго града: града жизни. А смерть только актерка въ неудачной трагедіи «Побѣда Смерти», разыгрываемой въ кабачкѣ, о чемъ неумѣло проговорился самъ авторъ.

Сологубъ перепуталъ основныя понятія при совершенной правильности послѣдующихъ вычисленій; преобразуя уравненія, перенесъ извѣстныя величины въ одну часть, а неизвѣстныя — въ другую, позабывъ перемѣнить знаки на обратные; и въ выводѣ вмѣсто «плюса»

мы ставимъ «минусъ», вмѣсто «минуса» — «плюсъ» жизнь его называемъ смертью; смерть—жизнью.

Да, онъ проводитъ по всѣмъ путямъ смерти вплоть до... жизни. Исходитъ отъ—«1»—недотыкомки. Комбинируетъ недотыкомокъ въ сложныя формулы, въ сложныя дроби. Сложна формула его смерти: но числитель преобразованной формулы по сокращенію оказывается равнымъ нулю: этотъ моментъ есть моментъ появленія смерти; и неизмѣнно она обманываетъ: зоветъ въ небытіе, а показываетъ «обители свѣтозарныя». Почему?

$^0/_1=0$, жизнь=0,—вовсе неправда; вѣдь отправная точка—скрытая въ жизни смерть; и дробь есть дробь смерти; формулу $^0/_1=0$ надо читать такъ: смерть = нулю; смерти не существуетъ.

А самый конецъ (Митя бросается изъ окна, Коля тонетъ, милая дама убиваетъ стилетомъ Рязанова, Мошкинъ топится) иногда случаенъ, но чаще нелѣпъ, нелогиченъ, вымученъ.

Пока Сологубъ, переряженный въ колдуна-армянина, поилъ насъ водой смерти (водой живой), мы брызнули на колдунка водой жизни (смерти) и сталъ колдунъ уменьшаться; остался халатъ да шапка: тамъ что-то попискивало: это былъ милый, маленькій ёлкичъ, запутавшійся въ одеждѣ. Дѣти, возьмите ёлкича, поставьте на столикъ: скоро ёлкичъ большимъ дядей выростетъ.

И дядя ёлкичъ выростаетъ—большой, большой дядя: передъ нами большой писатель, пѣвецъ новой жизни, обителей свѣтозарныхъ—отъ нихъ же сердце надеждой горитъ.

Поклонимся ему пояснымъ поклономъ.

Русскій народъ сложилъ горькую пѣснь о горькомъ горѣ. Горькое горе темной на Русь навалилось теменью. Жизнь на Руси скрылась въ темномъ углу: темны лица россіянъ. Сологубу дали задачу: по темному пятну на лицѣ у обитателя Мстиславля (или Сапожка—все равно) конструировать чистую тѣнь. Погруженный въ это занятіе, онъ забываетъ, что работаетъ съ отрицательными величинами (отъ—«1» до—«∞»)* и опускаетъ минусы; такъ начинаетъ онъ полагать, что одна недотыкомка или безконечность недотыкомокъ суть положительныя величины. Послѣ долгихъ вычисленій возстанавливаетъ безконечную (чистую) тѣнь, обозначая ее знакомъ безконечности: ∞. Тогда образъ, свободный отъ тѣни, вынужденъ онъ обозначить «$-\infty$» по контрасту. Получается абсурдъ: отрицательная величина—милая дѣвушка, Рая; положительная—тѣневая лихорадка. Къ «$+\infty$» насильственно приставляется минусъ; къ «$-\infty$» такъ же насильственно приставляется плюсъ (основные плюсъ и минусъ вынесены за скобки). Имѣемъ въ одномъ случаѣ «$+$» на «$-$»; въ другомъ

* Знакъ безконечности.

случаѣ «—» на «+»; въ обоихъ случаяхъ получаемъ минусъ, т.-е. жизнь и смерть суть отрицательныя величины. Отсюда необходимость перейти либо къ недотыкомкѣ, соединяющей въ себѣ пустую суету жизни съ полнымъ покоемъ смерти, либо къ чему-то, абсолютно несоизмѣримому съ ветхими образами какъ жизни, такъ и смерти: «Смерть повержена въ озеро огненное... Се творю все новое» («Откровеніе»).

И подсознательная стихія Сологуба раздваивается: видитъ милую Раю и Раину тѣнь, лихорадку. Но ветхимъ, аскетическимъ, мертвымъ сознаніемъ своимъ хватается за тѣнь, распыляя Раю въ облако грезъ: а Рая реальная, живая, милая; освѣтите только ее со всѣхъ сторонъ; пуще дивная ея красота озарится; тѣнь исчезнетъ.

Рая, душа русской правды: но она въ тѣни; въ тѣни и мы, а съ нами и Сологубъ. Вообразилъ себя буддійскимъ бонзой и возсѣлъ на корточкахъ передъ темнымъ угломъ. Буддизмъ хорошъ на Тибетѣ; въ Сапожкѣ онъ только дыромоляйство: сидитъ въ избѣ, а въ избѣ дыра; молится въ дыру: «Изба моя, дыра моя—спаси меня». Но большое его юродство больно насъ обличаетъ: вѣдь дыромоляи и мы, только скрытые. Наше тайное стало явнымъ у Сологуба. Онъ взялъ да и сѣлъ въ уголъ, какъ былъ: въ сюртукѣ, со стаканомъ чаю; сѣлъ намъ во обличеніе. И обличенные имъ, должны мы ему сказать: «Тебѣ говоримъ: встань».

Сидѣніе на корточкахъ въ углу передъ собственной своей тѣнью—юродство, т.-е. рыцарскій подвигъ: въ Западной Европѣ издавна водились рыцари, возбуждая почтеніе; а въ Сапожкѣ издавна водились юродивые, возбуждая страхъ суевѣрный. Возбуждаетъ страхъ и сидѣніе Сологуба передъ пустымъ угломъ: полно, не дѣти мы. Подойдемъ же къ этому громадному художнику и скажемъ ему:

— Спасибо тебѣ, человѣкъ Божій: посохомъ указалъ на безглазую нашу смерть, и мы увидѣли, что нѣтъ у насъ безглазой смерти!

1908.

БРЮСОВЪ.

I.

Валерій Брюсовъ, первый изъ современныхъ русскихъ поэтовъ.— Его имя можно поставить на ряду только съ Пушкинымъ, Лермонтовымъ, Тютчевымъ, Фетомъ, Некрасовымъ и Баратынскимъ. Онъ далъ намъ образцы вѣчной поэзіи. Онъ научилъ насъ по-новому ощущать стихъ. Но и въ этомъ новомъ для насъ воспріятіи стиха яркимъ блескомъ озарились пріемы Пушкина, Тютчева и Баратынскаго. То новое, чему пріобщилъ насъ Брюсовъ, попало въ русло развитія поэзіи отечественной. На послѣднихъ граняхъ дерзновенія на Брюсовѣ заблисталъ вѣнецъ священной преемственности. Отъ повседневнаго ушелъ онъ въ туманъ исканій. Но только тамъ, за туманомъ неяснаго заходящее солнце пушкинской цѣльности озолотило упругій стихъ его.— Онъ — поэтъ, рукоположенный лучшимъ прошлымъ. Только такіе поэты имѣютъ въ поэзіи законодательное право: порывая со старымъ, они по-новому возстановляютъ лучшія традиціи прошлаго. Только такіе поэты спасаютъ прош-

лое отъ обветшанія: бичуя недостатки прошлаго, они заставляютъ достоинства его говорить за себя. Какъ лучистъ и ароматенъ Пушкинъ, какъ завлекателенъ Баратынскій сквозь призму брюсовскаго творчества! Всѣ мы съ дѣтства обязаны хвалить Пушкина. Холодны эти похвалы. Онѣ не гарантируютъ насъ отъ позднѣйшихъ увлеченій ничтожной музой Надсона или ловкой музой графа А. Толстого. Пушкинъ самый трудный поэтъ для пониманія; и въ то же время онъ внѣшне доступенъ. Легко скользить на поверхности его поэзіи и думать, что понимаешь Пушкина. Легко скользить и пролетѣть въ пустоту. Вмѣсто наслажденія хмѣльнымъ тонкимъ ароматомъ поэзіи пушкинской мы принимаемъ его музу безуханной. Если отрѣшиться отъ арлекинады словъ, которыми мы прославляемъ Пушкина, онъ для насъ въ сущности—ничто, водруженное на Олимпъ. Удивительно ли, что потомъ Олимпъ заполняется часто второстепенными, но дѣйствительно понятными поэтами.

Вотъ почему изученіе поэзіи Брюсова, помимо художественнаго наслажденія, которое сопровождаетъ это изученіе,—еще и полезно: оно открываетъ намъ вѣрную тропу къ лучезарнымъ высотамъ пушкинской цѣльности. И въ то же время тайна Пушкина, о которой намъ говорилъ Достоевскій, разгадана Брюсовымъ. Тайна пушкинской цѣльности оказывается глубочайшимъ расщепомъ души, дробящимъ, какъ мечъ, всякую

цѣльность жизни. Цѣльность жизни оказывается противопоставленной цѣльности творчества. Открывается новый рядъ бореній и противорѣчій въ Пушкинѣ, доселѣ невѣдомыхъ намъ. Пушкинъ оказывается не только поэтомъ, но и священнымъ трагическимъ героемъ, укрывшимъ священство свое подъ ризою поэзіи. Все это узнаемъ мы о Пушкинѣ потому, что видимъ въ поэзіи Брюсова несомнѣнную цѣльность; но отъ насъ не укрыто въ Брюсовѣ и то, откуда получается эта цѣльность, или, вѣрнѣе эта видимость цѣльности. То, что укрылъ Пушкинъ, выдалъ Брюсовъ. Брюсовъ и Пушкинъ дополняютъ другъ друга. И если въ Брюсовѣ мы подчасъ угадываемъ Пушкина, то въ Пушкинѣ съ равнымъ правомъ мы начинаемъ видѣть рядъ новыхъ брюсовскихъ чертъ.

Ни одинъ поэтъ не развертывался съ такой неустанной прогрессирующей силой, какъ Брюсовъ. Путь, совершенный имъ отъ выпусковъ «Русскихъ символистовъ» до «Вѣнка», огроменъ. Изъ болотистыхъ странъ декадентскихъ исканій выросли льдистые вѣнцы его творчества. Но на этомъ горномъ пути насъ встрѣчаетъ область суровыхъ мечтаній — страна горныхъ уступовъ, покрытыхъ туманомъ и чахлою зеленью, въ которой влажно тонетъ солнечный лучъ. Какъ прекрасно очерчена эта область въ еще только намѣтившемся абрисѣ творчества Брюсова — на страницахъ «Tertia

Vigilia». И далѣе: какъ рѣзко обозначены гранитные массивы этого творчества въ залитомъ блескомъ «Urbi et orbi».

Но если бы мы взглянули на творчество любимаго поэта окомъ будущаго, конечно «Вѣнокъ» остановилъ бы наше вниманіе. Вотъ почему мы привѣтствуемъ «Вѣнокъ» не только какъ новый шагъ Брюсова въ область дерзновенныхъ исканій, но и какъ начало воплощенія тѣхъ образовъ, которые руководятъ всякимъ творчествомъ, но которые сумѣетъ воплотить только великій поэтъ. Брюсовъ — единственный великій русскій поэтъ современности. Мы должны отмѣтить это теперь же, чтобы не уподобиться тѣмъ критикамъ, которые вздыхали о скудости отечественной литературы сначала въ эпоху Пушкина, Гоголя и Лермонтова, а потомъ въ эпоху Толстого и Достоевскаго.

Послѣдній сборникъ поэта — столь крупное явленіе въ области творчества, что, касаясь его, мы должны касаться вообще пріемовъ творчества Брюсова. Эти пріемы воскрешаютъ вѣчные пріемы творчества, столь часто забываемые нами.

*

Во взглядахъ на поэзію Брюсовъ произвелъ глубокій переворотъ. Этотъ переворотъ обусловился рядомъ положительныхъ завоеваній въ области формы. Не только словомъ, но и дѣ-

ломъ показалъ Брюсовъ, что форма неотдѣлима отъ содержанія, и что символы истинной поэзіи всегда реальны. Символъ, какъ цѣльность образа, сливаетъ форму образа съ содержаніемъ этой формы. Нѣтъ истинной реальности въ символизаціи, и недѣлимое единство образа распадается. Форма тогда является намъ поверхностью, подъ которой мы должны возстановить содержаніе. Отсюда начало различій въ способахъ художественнаго воспріятія: 1) требуется возстановить по формѣ соотвѣтствующее ей содержаніе; 2) по угаданному содержанію исправить данную форму до символа или до недѣлимаго единства. Дается какъ бы задача на построеніе нѣкотораго треугольника, основаніе котораго есть линія, проведенная отъ данной формы къ угаданному содержанію, а вершина—недѣлимое единство ихъ въ символѣ. Требуется умѣніе въ данной формѣ прочесть символъ; требуется смѣлость рѣшить, налагается ли символъ на форму образа.

Идеалъ поэзіи — воплотить слово, показать сліяніе формы образа съ символомъ. Только тогда символическій треугольникъ обращается въ точку, въ символъ. Если въ любомъ произведеніи искусства есть неполное совпаденіе содержанія съ формой, можно говорить о тройственности принциповъ творчества, приводящихъ форму или содержаніе переживанія къ символу. Чѣмъ дальше вершина символическаго треугольника, т.-е.

символъ отъ образа, тѣмъ менѣе соотвѣтствуетъ такъ называемая форма содержанію, тѣмъ менѣе совершенно художественное произведеніе, тѣмъ болѣе въ немъ посредственности, невольной схематизаціи, невоплощенности, идеальности.

Идеалъ поэзіи—уничтожить посредственность, т.-е. растворить форму и содержаніе образа въ живомъ символѣ. Но камень преткновенія — форма искусства. Форма искусства должна получить жизнь. — Тутъ поэтъ, творящій формы образовъ и выражающій эти формы посредствомъ слова, становится самъ словомъ, воплощая слово. Самъ художникъ становится художественнымъ произведеніемъ. Но тутъ — предѣлъ поэзіи. Тутъ —рожденіе въ нѣдрахъ поэзіи религіознаго культа личности. Тутъ соединеніе творчества и религіи въ сотвореніи художникомъ религіи, въ теургіи.

Лавровый вѣнокъ поэта теургическое служеніе превращаетъ въ вѣнецъ царскій или мученическій. Поэзія есть путь, а не вершина пути. Поэзія есть начало, но не конецъ. Преображеніе поэзіи тамъ, гдѣ творчество поэта обращается на себя. Въ зависимости отъ того, провозгласитъ ли художникъ божественнымъ свое личное «я», или «я» міровое, открывающееся въ немъ,—рѣшается вопросъ, становится ли онъ богомъ, или въ Богѣ. «Я» личное возстаетъ противъ «я» мірового или сливается съ нимъ. Оба пути одинаково начинаются въ искусствѣ. Искус-

ство—всегда опосредствованная религія личности, принявшей или отвергнувшей Бога. Вотъ почему поэзія — это предвкушеніе громовъ послѣднихъ или тишины послѣдней. Вотъ почему всякій совершенный поэтъ непроизвольно приближается къ богооткровеннымъ или богоборческимъ переживаніямъ; его произведенія палятъ насъ огнемъ демонизма и откровенія. Брюсовъ—совершенный поэтъ. Часто форма его образовъ налагается на символъ. Въ простыхъ образахъ его творчества не простое намъ снится. Не спроста онъ простъ: но приближаясь къ цѣльному единству, онъ приближается къ предѣламъ поэзіи. Въ образахъ, имъ воспѣтыхъ, узнаемъ мы вѣчные образы демонизма.

Теургическій принципъ предполагаетъ нераздѣльную цѣльность формы и содержанія. Содержаніемъ художественнаго творчества является тутъ весь комплексъ переживаній, отображенныхъ въ образѣ вселенной, а формой, творящей эту вселенную, послѣднее звено въ видимой цѣпи твореній—человѣкъ. Человѣкъ — міротворецъ: его мечта абсолютно реальна. Человѣкъ подобенъ Богу, какъ творецъ. Его цѣль — восхитить силой Царствіе Божіе. Онъ—единство вселенной и Творца, единство формы и содержанія. Къ этому абсолютному единству формы и содержанія стремятся условныя единства формы и содержанія романтическаго и классическаго принциповъ творчества. Эти единства достигаются въ роматиче-

скомъ творчествѣ путемъ претворенія формы въ средство, а содержанія—въ цѣль; обратный путь являетъ намъ классическій принципъ въ чистомъ видѣ. При такомъ нарушеніи равновѣсія между содержаніемъ и формой безраздѣльное единство символа не совпадаетъ уже съ творящимъ, а съ объектомъ творчества. Возникаетъ путь романтизма и классицизма. Творческая форма отдѣляется отъ творца. Возникаютъ формы искусства.

Идеалъ классическаго искусства — подчинить содержаніе формѣ. Но явить послѣднюю форму—значитъ явить абсолютный субъектъ познанія. Но субъектъ познанія—или пустая норма, или норма, опирающаяся на цѣнность. Цѣнностью же является все содержаніе сознанія «я», понятое какъ символъ. Въ художественномъ творчествѣ этимъ с и м в о л о м ъ является самъ художникъ, противоставленный Богу.—Классическое творчество неминуемо переходитъ въ богоборчество, если оно послѣдовательно. Брюсовъ—чистѣйшій классикъ. Классическій принципъ онъ проводитъ до конца. Вотъ почему онъ часто возвышается надъ чистымъ искусствомъ. Вотъ почему его образы, холодные извнѣ, изнутри чаруютъ насъ силой магической, опаляютъ огнемъ демонизма. Классическое творчество только черезъ магію ведетъ къ теургіи. Теургія есть бѣлая магія. Черная магія небытія, внутри таящаяся въ эстетизмѣ, разрывается магіей бѣлой и сквозитъ багровымъ заревомъ борьбы и уничтоженія. Хо-

лодные образы брюсовской музы полны пожара пламеннаго. Оттого-то чаруетъ насъ Брюсовъ. И влечетъ, и манитъ.

Русская поэзія ознаменовала свое освобожденіе отъ ложнаго классицизма рѣзкой антиноміей между классицизмомъ Пушкина и романтизмомъ Лермонтова. Послѣдующее развитіе поэзіи не углубило этой антиноміи, а наоборотъ—сгладило. Классическій и романтическій принципъ не соединились, а неопредѣленно смѣшались. Отъ Некрасова и Тютчева, черезъ Фета, Полонскаго, Майкова приняли мы смѣшанныя традиціи. Наконецъ, богоподобный стихъ Пушкина выродился въ подозрительную, какъ чужой фракъ, гладкость Голенищева-Кутузова, а огненная тоска Лермонтова — въ унылое брюзжаніе Апухтина и безсильно честные вздохи Надсона.

Наконецъ, появился крупный талантъ, который придалъ старому стиху подобіе новизны, накинувъ на него ангелоподобный покровъ примиренности между формой и содержаніемъ. Я говорю о Бальмонтѣ.

Молодая русская поэзія рѣзко отвергла неопредѣленное отношеніе къ формѣ и содержанію троякимъ противоположеніемъ неопредѣленнымъ взглядамъ. Мотивы, скрыто руководившіе молодой русской поэзіей, таковы: 1) форма и содержаніе неотдѣлимы *; 2) ихъ единство можетъ

* Эта старая истина большинствомъ была совершенно забыта.

быть условно и безусловно. Условное единство опредѣлимо: 1) полнымъ отрѣшеніемъ отъ формы и отъ содержанія (неудачныя попытки Александра Добролюбова); 2) подчиненіемъ формы содержанію: содержаніе берется, какъ форма (В. Ивановъ, А. Блокъ); 3) подчиненіемъ содержанія формѣ (Брюсовъ).

Брюсовъ первый поднялъ интересъ къ стиху. Онъ показалъ намъ опять, что такое работа надъ формой. И многое, скрытое для насъ въ творчествѣ любимыхъ отечественныхъ поэтовъ, засіяло какъ день. Брюсовъ не только явилъ красоту своей музы, но и вернулъ намъ поэзію отечественную.

*

Въ послѣднемъ сборникѣ Брюсова съ особенной яркостью опредѣлились детали его творчества. Любовь къ слову самому по себѣ достигаетъ здѣсь красотъ неописуемыхъ. Брюсовъ первый изъ русскихъ поэтовъ проанализировалъ безконечно малые элементы, слагающіе картину творчества. При помощи ничтожныхъ средствъ достигаетъ онъ наиболѣе тонкихъ эффектовъ. Въ этомъ умѣніи передавать едва уловимое простыми средствами получаетъ свое оправданіе законъ сохраненія творчества. Вотъ почему, опредѣляя, въ чемъ заключается обаяніе его музы, приходится говорить о простой разстановкѣ словъ, о запятыхъ и точкахъ. Между тѣмъ этими про-

стыми средствами онъ пронизываетъ строчки своихъ стиховъ красотой небывалой и новой. Брюсовъ — первый изъ современныхъ русскихъ поэтовъ воскресилъ у насъ любовь къ риѳмѣ. Не онъ ли въ «Urbi et orbi» щедрой рукой разбросалъ новыя риѳмы, тотчасъ же подхваченныя его учениками и подражателями. Въ разбираемой книгѣ на ряду съ утонченными риѳмами (Менотій, дремотѣ; достроенъ, воинъ; сцѣплены, затеплены; ставенъ, безправенъ; Фалерна, вѣрной и т. д.) цѣлый рядъ простыхъ риѳмъ. Но чувствуешь, что простота эта — вторичная: простота сложности, себя упразднившей. Есть у Брюсова утонченнѣйшіе образы:

Листья со вздохомъ подъ вѣтромъ, ихъ нѣжащимъ,
Тихо взлетаютъ и катятся вдаль,
(Думы о прошломъ въ видѣніи нѣжащемъ)
Жить и не жить—хорошо и не жаль.
Острымъ серпомъ, безболѣзненно рѣжущимъ,
Сжаты въ душѣ и восторгъ, и печаль.

Есть и образы, точно расшитые лучезарными красочными шелками. Напримѣръ:

Словно змѣи, словно нити,
Вьются, путаются, рвутся
На волнахъ огни луны.

Или:

Желтымъ шелкомъ, желтымъ шелкомъ
По атласу голубому
Шьютъ невидимыя руки.

Къ горизонту золотому
Ярко-пламеннымъ осколкомъ
Сходитъ солнце въ часъ разлуки.

Но поэтъ рѣдко пользуется пышностью красокъ, которыми владѣетъ такъ мастерски. Вмѣсто сверкающихъ эпитетовъ Брюсовъ обращается къ эпитетамъ вѣрнымъ, простымъ, подмѣчающимъ характерную подробность изображаемаго. Часто не краска, а рисунокъ образа поражаетъ насъ въ поэзіи Брюсова. Два обыденныхъ слова въ сочетаніи необыденномъ медленно и непреодолимо входятъ въ душу.

Все—обманъ, все дышитъ ложью,—
Въ каждомъ зеркалѣ двойникъ,
Выполняя волю Божью,
К а ж е т ъ вывернутый ликъ.

Всегда поражаетъ насъ даръ рѣчи необычайной. У Брюсова еще большій даръ: даръ рѣчи простой. Эта простота особенно плѣняетъ насъ въ отдѣлѣ «Правда Кумировъ». Точно передъ нами строгіе образы, начертанные желтой и коричневой краской по черному фону древнегреческихъ вазъ.

Воскресивъ въ насъ любовь къ риѳмѣ, Брюсовъ первый воскрешаетъ передъ нами пониманіе интимной жизни строчки. Своеобразный ритмъ его размѣровъ углубляется геніальнымъ подборомъ не только самихъ словъ, но и звуковъ въ словахъ. Музыкальному ритму соотвѣт-

ствуетъ ритмъ мыслей и образовъ. Удивительно умѣетъ Брюсовъ пользоваться параллелизмомъ словъ и образовъ, въ то же время чаруя слухъ и воображеніе прихотливымъ разнообразіемъ въ предѣлахъ однообразія даннаго параллелизма.

Мы не ж д а л и, мы не з н а л и,
Что вдвоемъ обречены.
Были ч у ж д ы наши дали,
Были р а з н ы наши сны.

Стоитъ остановиться на приведенномъ четверостишіи. Здѣсь особенно рельефны пріемы Брюсова. Всякій другой утомилъ бы насъ сплошнымъ параллелизмомъ этихъ строкъ: 1) мы... мы; 2) повтореніе глаголовъ; 3) послѣднія строки—сплошной параллелизмъ. Чтобы отчетливѣе пояснить нашу мысль, мы приведемъ тѣ же строчки, но съ маленькимъ измѣненіемъ.

Мы не з н а л и, мы не з н а л и,
Что вдвоемъ обречены.
Были ч у ж д ы наши дали,
Были ч у ж д ы наши сны.

Сравнивъ приведенное четверостишіе съ четверостишіемъ Брюсова, мы ясно увидимъ свободу брюсовскаго параллелизма и порабощеніе формой въ видоизмѣненномъ нами варіантѣ. Мы привели этотъ варіантъ, какъ образецъ добросовѣстнаго владѣнія формой въ отличіе отъ побѣды надъ формой у Брюсова. Въ разстановкѣ словъ у Брюсова часто бываетъ выдержанъ му-

звукальный и этимологическій параллелизмъ и сохранена гибкость формы. Брюсовъ, мастерски пользуясь формой, остается всегда за предѣлами формы. Брюсовъ, оставаясь строгимъ, всегда капризенъ, своеобразенъ. Банальный поэтъ, наоборотъ, поэтому-то и рвется въ безформенность, что этимъ путемъ желаетъ сохранить остатки своей индивидуальности отъ роковой надъ нимъ власти формы. Если бы намъ сказали слова Орфея къ Эвридикѣ:

Слышу, слышу шагъ твой нѣжный,
Слышу шагъ твой за собой.
Къ жизни мы идемъ мятежной
Узкой, мертвенной тропой...

— мы не могли бы формально придраться къ этимъ словамъ, но и ничѣмъ бы особенно не поразились. Что же дѣлаетъ Брюсовъ? Онъ переставляетъ два слова (глаголъ «слышу» и мѣстоименіе «твой»), и двустишіе поетъ музыкой необычайнаго созвучія. Онъ повторяетъ существительное «тропа» два раза, и не въ видѣ параллелизма, а въ оригинальной разстановкѣ. Передъ нами преображенное четверостишіе, точно прикоснулся къ нему жезлъ мага:

Слышу, слышу шагъ твой нѣжный,
Шагъ твой слышу за собой.
Мы идемъ тропой мятежной
Къ жизни мертвенной тропой.

Въ простоту словъ и образовъ сумѣлъ тутъ внести Брюсовъ изысканность разстановки.

Брюсовъ первый изъ современныхъ поэтовъ сумѣлъ изгнать изъ стиха лишнія пустыя слова, которыми даже большинство лучшихъ поэтовъ пользуется для наполненія стиха. У Брюсова нѣтъ ненужныхъ словъ. Поражаетъ его ясная, простая, короткая рѣчь.

Стиль — душа поэта. Есть мелодія и гармонія стиля. Пышность эпитетовъ и метафоръ относима къ гармоніи. Разстановка словъ являетъ мелодію. Плохая мелодія можетъ быть прекрасно гармонизирована. Но гармонизація не заслонитъ красивой мелодіи. Мелодія можетъ обойтись безъ гармоніи. Ритмъ — вотъ что главное. Мелодія ближе къ сущности музыки, къ ритму. Геніальныя строчки Бетховена часто — незатѣйливыя мелодіи. Разстановка словъ—мелодія стиля. Разстановка словъ часто открываетъ намъ глубины души творящей. Гармонизація стиля часто не болѣе поверхностна, чѣмъ зыбь морская.

Удачно выразился Маллармэ, что геніаленъ поэтъ, сумѣвшій найти новое мѣсто слову. Поражаетъ насъ разстановка словъ у Брюсова. Брюсовъ владѣетъ даромъ мелодійнымъ. Онъ — лучшій стилистъ среди современныхъ русскихъ поэтовъ.

Классическій принципъ въ поэзіи Брюсова вполнѣ опредѣлился. На это указываетъ дышащій пламень демонизма изъ-подъ желѣзной брони, въ которую закована его муза. Но мы не знаемъ, овладѣлъ ли Брюсовъ всѣмъ строемъ мыслей, со-

провождающихъ творчество классика, или, наоборотъ, этотъ строй мыслей овладѣлъ Брюсовымъ. Куда пойдетъ Брюсовъ, если онъ достигъ уже льдистыхъ вѣнцовъ своего творчества? Здѣсь, на вершинахъ, предлагается міръ сей. Здѣсь начинается третье искушеніе Христа діаволомъ: искушеніе царствомъ. Нужно преодолѣть земную косность власти: нужно летѣть на крыльяхъ религіи. Или, наоборотъ, не понявъ неба, отвернуться отъ неба.

Брюсовъ—магъ. Бездны міра издавна зіяли въ его образахъ. Зіяютъ онѣ и въ «Вѣнкѣ». Съ особенной ясностью раскрывается магизмъ Брюсова въ отдѣлѣ «Изъ ада изведенные». Но магизмъ—борьба косности земной съ крылатымъ полетомъ. Съ большей ясностью на вершинахъ земныхъ видитъ поэтъ глубины небесныя. Какъ поступить возвышенно попирающему землю съ глубиной безднъ небесныхъ? Измѣрять или не измѣрять ихъ полетомъ? Поэтъ медлитъ.

Страшенъ и невѣдомъ,
Тамъ крылатый Кто-то
Озаренъ огнемъ.
Слѣдомъ! Слѣдомъ! Слѣдомъ!
Въ чаяньи полета
Бросимся вдвоемъ.

Но почему же—

Опять душа моя расколота
Ударомъ молніи, и я,

Вдругъ ослѣпленный вихремъ золота,
Упалъ въ провалы бытія.

И наконецъ:

Я знаю, мечъ меня не минетъ...

На ледяномъ тронѣ возсѣлъ поэтъ, возвышенно попирающій землю. Но изъ безднъ небесныхъ къ нему протягиваетъ жало молній, словно мечъ, Крылатый.

Достигнувъ художественной цѣльности, Брюсовъ стоитъ между творчествомъ и жизнью, очищенной творчествомъ. Смерть и жизнь въ немъ борются. И если бы могъ ограничиться Брюсовъ формой жизни, лучезарно опочилъ бы въ творчествѣ. Но онъ глянулъ сквозь формы въ Жизнь Цѣнную. Отнынѣ Образъ Крылатаго Меченосца не оставитъ его, пока онъ не выберетъ путь Жизни или Смерти.

1907.

II.

— Да, да... Книгоиздательство «Скорпіонъ»!— раздается металлическій голосъ, четкій. Металлически, четко выбрасываетъ низкое фальцетто размѣренныя слова.

И слова летятъ, точно упругія стрѣлы, сорванныя съ лука. Иногда еще онѣ бываютъ отравлены ядомъ.

«Да, да... Чудесно»—продолжаетъ все тотъ же голосъ, такой холодный, такой властный, такой церемонный голосъ.

Это вы вошли въ редакцію «Вѣсовъ». Полки, книги, картины, статуетки. И вотъ, первое, что вамъ бросилось въ глаза: въ наглухо застегнутомъ сюртукѣ высокій, стройный брюнетъ, словно упругій лукъ, изогнутый стрѣлой, или Мефистофель, переодѣтый въ наши одежды, склонился надъ телефонной трубкой. Здоровое насмѣшливо холодное лицо, съ черной заостренной бородкой — лицо, могущее быть блѣднымъ, какъ смерть,—то подвижное, то изваянное изъ металла. Холодное лицо, таящее порывы мятежа и нѣжности. Красныя губы стиснутыя, точно углемъ подведенныя рѣсницы и брови. Благородный высокій лобъ, то

ясный, то покрытый легкими морщинами, отчего лицо начинаетъ казаться не то угрюмымъ, не то капризнымъ. И вдругъ дѣтская улыбка обнажаетъ зубы ослѣпительной бѣлизны. То хищная черная пантера, то робкая домашняя кошка.

«Да, да... Чудесно»... Локоть опирается на телефонный приборъ.

Вы вошли. Изъ-подъ длинныхъ-длинныхъ, точно бархатныхъ рѣсницъ грустные васъ обжигаютъ, грустные глаза непріязненно. Вы немного смущены. Вы незнакомы съ Валеріемъ Брюсовымъ. Предлагаете ему вопросъ. «Не знаю, право: это касается»... Вы замолчали. Молчитъ и онъ—густое, наполненное влажной тяготою, молчаніе. Не знаете, что сказать: вдругъ кажетесь себѣ самому глупымъ—глупѣе, чѣмъ до сихъ поръ себя считали. Просто васъ поразила дѣловитая серіозность поэта безумій Валерія Брюсова, чуть подчеркнутая, будто старомодная вѣжливость (Ницше тоже казался нѣсколько старомоднымъ). «Трр»—телефонный звонокъ. И пружиннымъ движеніемъ онъ приложилъ руку къ груди, точно продѣлалъ передъ вами восточный «селямъ»; утрированно вѣжливый поклонъ и легкіе шаги, точно прыжки пантеры, къ телефону.

— Книгоиздательство «Скорпіонъ»... Да, да... Чудесно!

— Я съ Богомъ воевалъ въ ночи: на мнѣ горятъ его лучи,—вспоминаете вы его стихотвореніе, а вотъ онъ сухой, замкнутый, дѣловитый по-

велительно-вѣжливымъ тономъ кричитъ въ телефонъ. Вамъ начинаетъ казаться, что это—колдовство, что Валерій Брюсовъ нарочно такой передъ вами, чтобы скрыться. Вы застали его врасплохъ. Можетъ быть, передъ вашимъ приходомъ онъ чертилъ здѣсь магическіе круги. А сейчасъ—прямо такой, какой стоитъ съ телефонной трубкой и въ застегнутомъ сюртукѣ, провалится сквозь полъ или улетитъ въ трубу на шабашъ вмѣстѣ съ героями своего «Огненнаго Ангела». И комната ужъ не комната. И не дѣловой господинъ, склоненный надъ телефономъ, а врубелевскій демонъ, склоненный надъ міромъ. Гдѣ вы? Не лучше ли вамъ уйти, пока не поздно?

Поднялъ грустные свои глаза, неопредѣленно устремленные надъ вашей головою: слушаетъ не то отчетъ о ходѣ типографской работы, не то смутную пѣснь о зарожденіи міровъ — повѣсть «про древній хаосъ, про родимый». Какъ похожъ онъ теперь на свой портретъ, писанный Врубелемъ! Исполнительный формалистъ у прибора или принцъ Гамлетъ съ черепомъ въ рукахъ: «Быть или не быть». «Да, да» положилъ телефонную трубку.

— Я къ вашимъ услугамъ: у меня въ распоряженіи пять минутъ.

Церемонно пружиннымъ движеніемъ показалъ вамъ стулъ. Самъ не сѣлъ. Руками держась за спинку стула, приготовился васъ слушать. Вы еще ничего не сказали. Почему-то вамъ кажется, что

изъ васъ насильно вынули мысли, и вы забываете самое нужное, о чемъ нужно поговорить. «Я могу удѣлить вамъ пять минутъ». «Трр»—телефонъ. Прыжокъ къ телефону: «Книгоиздательство «Скорпіонъ». Телефонная трубка опять упала. Вернулся. Молчитъ. Взоръ опущенъ, но вамъ кажется, что на васъ смотрятъ сквозь опущенныя вѣки. Строгая властность вниманія гипнотизируетъ васъ. Вы непроизвольно ужъ боретесь съ гипнозомъ. Слагаете оружіе, и тутъ онъ начинаетъ съ вами говорить такъ вѣжливо; грустная, дѣтская улыбка мерцаетъ на совершенно серьезномъ, строгомъ лицѣ. Лицо то прекрасно, то некрасиво. То строенъ, то неуклюжъ. То угловатость движеній, то гибкость ихъ необычайная. То непріязненное чувство шевелится у васъ къ этому необыкновенному человѣку, къ этому уже не человѣку, разложившему себя на безуміе и застегнутый сюртукъ, такъ что уже нѣтъ въ немъ человѣка, а только безуміе въ сюртукѣ. То, наоборотъ, вы хотите преклониться передъ нимъ, вѣчно распинаемымъ тяготой бремени, которое онъ на себя взялъ. Такой талантъ, такая яркая индивидуальность: могъ бы оставить въ сторонѣ всѣ постороннія хлопоты?

*

А на немъ бремя отвѣтственности за цѣлое движеніе, мощной волной охватывающее Россію. Онъ одинъ его организовалъ. Тотъ безумецъ

призывающій къ радости пѣсенъ, радости плясокъ, оказывается чуть ли не подвижникомъ, чуть ли не аскетомъ.

Какая сильная личность, какое прекрасное явленіе: талантливѣйшій изъ русскихъ поэтовъ современности еще и умнѣйшій, корректнѣйшій изъ нихъ. Часто онъ кажется властнымъ: ну еще бы: спасибо ему, что онъ такой. Вѣдь эта властность вытекаетъ изъ чувства отвѣтственности. Онъ сознаетъ отвѣтственность за судьбы того теченія, которое ему дороже жизни; а кто изъ насъ такъ беззавѣтно преданъ своимъ идеаламъ? Не продаемъ ли мы эти идеалы за чечевичную похлебку славы, капризовъ или личнаго спокойствія?

И когда мы такъ поступаемъ, Брюсовъ властно напоминаетъ о долгѣ. Онъ какъ бы краснѣетъ за наши ошибки, вытравляетъ изъ новаго искусства духъ провокаціи, профанаціи, ухарства и разгильдяйства. Слишкомъ достаточно разгильдяйства, и теперь, когда наступила организаціонная работа, когда нужно сплотить людей, проповѣдующихъ новое искусство массамъ, Брюсовъ всей своей жизнью, каждымъ поступкомъ своимъ показываетъ намъ примѣръ. Я не вѣрю въ искренность и серьезность тѣхъ изъ насъ, кто этого не понимаетъ. Брюсовъ не только большой поэтъ, онъ—нашъ лозунгъ, наше знамя, нашъ полководецъ въ борьбѣ съ рутиной и пошлостью.

Таковъ Валерій Брюсовъ. Весело, молодцевато

несется онъ вдоль улицъ, вертя тростью. Вы не успѣли его узнать, какъ ужъ онъ вырастаетъ передъ вами: всегда кажется, что вырастаетъ онъ изъ-подъ ногъ. Есть во всей фигурѣ Валерія Брюсова что-то бодрое, стойкое, ловкое. Я увѣренъ, что онъ былъ бы хорошимъ гимнастомъ. Говорю это потому, что рѣдко встрѣтишь въ писателѣ еще и просто здороваго человѣка, особенно, если и внѣшность, и внутренній міръ его отмѣченъ печатью необычайнаго, исключительнаго. Часто въ писателѣ исключительность эта оказывается просто позой, или вырожденіемъ. Въ Брюсовѣ цѣнна намъ здоровая исключительность. Оттого-то свѣтъ его поэзіи — здоровый свѣтъ дня, или лучъ звѣзды ночью, а не болотный, блудливый мерцающій надъ гнилью огонекъ. И поэтъ страсти, Валерій Брюсовъ—поэтъ здоровой цѣломудренной страсти.

Много ли такихъ поэтовъ въ наши дни?

Брюсовъ—вулканъ, покрытый льдомъ. Кто не испугается льда, способнаго заморозить его личныя отношенія съ поэтомъ, тотъ увидитъ въ немъ и вулканическіе взрывы, которыми взлетѣло передъ нами его сжигающее творчество. Да, мы цѣнимъ Валерія Брюсова. Но мы и вполовину не оцѣнили его.

Въ Апокалипсисѣ грядущій храмъ измѣряетъ Іоаннъ мѣрой длины. Тамъ, гдѣ творчество все еще растетъ, а средства изобразительности исчерпаны, размѣренная сухость, даже символика алле-

горическимъ знакомъ глубже экстаза, выявленнаго въ экстатическихъ словахъ. Тамъ, гдѣ боль переходитъ въ анэстезію, а голосъ страдальца охрипъ отъ крика, ему остается только холодно улыбаться мучителямъ.

Все это примѣнимо къ личности Валерія Брюсова. Не потому ли сумѣлъ онъ взвѣсить всѣ слова, всѣ поступки, что остался поэтомъ тамъ, гдѣ другіе теряютъ свое творчество? Здѣсь укрылъ онъ себя отъ назойливыхъ соглядатаевъ числами, сроками, отношеніями. Но кто въ господинѣ съ черной бородкой — господинѣ, склоненномъ надъ телефономъ, увидитъ принца Гамлета съ черепомъ въ рукахъ, тотъ никогда не забудетъ личности Валерія Брюсова.

*

Кто этотъ господинъ такой блѣдный, такой задумчивый у стѣны? Стоитъ — скрестилъ руки въ фойэ театра среди маріонеточныхъ сюртучниковъ, среди плеска шелковыхъ волнъ дамскаго платья, весь обсыпанный трескомъ ненужныхъ словъ—одинъ, одинъ стоитъ онъ тамъ. «Валерій Брюсовъ» слышите въ шепотъ, и лорнетъ поднимается къ глазамъ. Но его ужъ нѣтъ.

Приходите въ литературно-художественное или иное эстетическое общество въ Москвѣ. Вотъ художники, вотъ музыканты, а вотъ и поэты, критики, адвокаты, общественные дѣятели — всѣ тутъ. Какъ хорошо умѣютъ они говорить! Какъ

интересно ихъ слушать! Какъ богато! Какъ пышно! Какъ всѣ повторяются! Какъ въ ритмѣ ихъ отношенія къ искусству, въ музыкѣ ихъ душъ растетъ мелодія «Чижика»: «Чижикъ, Чижикъ»...

Вотъ что невольно мелькаетъ у васъ въ головѣ, пока, слегка жестикулируя правой рукой (Ницше тоже слегка жестикулировалъ въ разговорѣ), онъ даетъ свои объясненія. Если вы пришли показать стихи, онъ холодно разберетъ каждое слово, разобьетъ въ васъ ваше горделивое самомнѣніе. Не только укажетъ на недостатки, но и съ математической точностью ихъ докажетъ. Попутно сдѣлаетъ экскурсію въ исторію литературы, осыпетъ градомъ цитатъ, ухватится за одно слово хорошо вамъ извѣстнаго стихотворнаго отрывка и этимъ словомъ стряхнетъ съ васъ ходячіе взгляды поэтовъ и критиковъ на индивидуальность разбираемаго поэта.

Если вы пришли къ нему, желая сообщить свои соображенія о томъ или иномъ идейномъ теченіи, онъ съ любознательностью необычайной выпьетъ у васъ всѣ ваши мысли, легко овладѣетъ вашей терминологіей, самъ сдѣлаетъ выводъ изъ вашихъ словъ, вовсе необычайный, пунктуально доказавъ, что иного вывода сдѣлать нельзя.

— Извините, пять минутъ уже прошло. Мнѣ надо итти.—Церемонно отвѣситъ поклонъ, послѣ горячихъ своихъ словъ снова такой холодный,

холодный, холодный. Сухо подастъ вамъ сухую свою руку, словно вычерчивая въ воздухѣ геометрическую фигуру. Вы одѣваетесь. Старомодно, вѣжливо поможетъ одѣться; и—«трр»: опять телефонъ. Прыжокъ къ телефону. Уходя изъ редакціи, вы слышите:

«Книгоиздательство «Скорпіонъ»... Да, да, да»...

«Чудесно».

Станьте у фонаря. Посмотрите, какъ онъ пройдетъ—пролетитъ мимо, упругими, легкими движеніями, точно скачками пантеры, скроется въ вечернемъ туманѣ— куда: въ рабочій свой кабинетъ, на шабашъ въ надзвѣздные края уйдетъ изъ редакціи «вольный сынъ эѳира», или въ засѣданіе общества, гдѣ рѣзкій, точно орлиный голосъ его разрѣжетъ молчаніе дѣловымъ клекотомъ: «Согласно параграфу устава»... А глаза его, когда такъ говоритъ,—грустные, грустные, глаза его—задумчивые безумно.

*

Старомодная вѣжливость и какая-то изступленная цѣломудренность въ утаиваніи себя, какъ непонятна она подчасъ неврастеникамъ нашихъ дней; они просыпаютъ свои чувства, свои слова, свои безумія на грудь каждому встрѣчному. Посмотрите — вотъ онъ, современный поэтъ. Онъ или конфетный херувимъ, оперный красавецъ, или юродивый. Или держитъ себя героемъ, выгибаетъ

грудку колесомъ, попирая тротуаръ штемпелеванной калошей; или онъ такой милый, такой нѣжный, такой добрый: и вдругъ съ ангельской улыбочкой сдѣлаетъ вамъ гадость: потираетъ ручками, труситъ, труситъ вдоль литературы россійской, вынюхивая и высматривая.

Не таковъ вымирающій литераторъ прошлаго: такой большой, такой смѣшной, смѣшной: рука трясется, палецъ грозитъ, спина выгнута; попадаетъ калошами въ лужу.

Рѣдко, рѣдко пересѣчетъ залу сосредоточенное лицо, какъ будто совершенно чуждое собранію. Рѣдко, рѣдко съ эстрады раздадутся слова, обращенныя къ публикѣ. Это будутъ не громкія слова: скорѣе это будутъ примѣчанія къ бесѣдѣ въ видѣ цифръ, цитатъ, историко-литературныхъ примѣровъ. Рѣчь трезвая, сжатая, простая. Но именно она-то и сохранится въ памяти у васъ навсегда, а пышныя слова угаснутъ. Такъ говоритъ Валерій Брюсовъ: поправки, цифры, цитаты. А вотъ сумѣетъ же при помощи цитатъ и датъ уничтожить любого оппонента.

Поднимается на эстраду высокій господинъ въ наглухо застегнутомъ сюртукѣ: скажетъ толково. Поднимется и сядетъ. И нѣтъ его.

А противникъ уничтоженъ.

Такимъ видѣлъ я его на литературныхъ собесѣдованіяхъ въ былые годы; тогда говорилъ онъ среди враговъ. Теперь враги эти—его почитатели. Онъ ихъ покорилъ. Теперь не видно его на

вторникахъ въ кружкѣ. Рѣдко, рѣдко промелькнетъ его черный, затѣненный силуетъ. Если промелькнулъ, значитъ знаетъ, зачѣмъ пришелъ. Брюсовъ бываетъ только тамъ, гдѣ присутствіе его необходимо.

Брюсовъ надѣлъ на безуміе свой сюртукъ, сотканный изъ сроковъ и чиселъ. Безуміе, наглухо застегнутое въ сюртукъ—вотъ что такое Валерій Брюсовъ. Такой онъ, когда создаетъ свои дивные образы, такой онъ, когда разбираетъ передъ начинающимъ поэтомъ художественныя красоты Баратынскаго и Пушкина или латинскихъ поэтовъ (руки летаютъ по полкамъ, книги точно сами собой раскрываются въ нужномъ мѣстѣ). Таковъ онъ въ «Скорпіонѣ» у телефона, въ типографіи, на выставкахъ — Гамлетъ, склоненный надъ глубиной, заплетенной въ числа. «Трр»— телефонный звонокъ. И Брюсовъ у телефона.

«Скорпіонъ»... Да, да,—да: Чудесно».

1908.

БАЛЬМОНТЪ.

I.

Поэзія К. Д. Бальмонта имѣетъ нѣсколько стадій. «Въ безбрежности» и «Тишина» вводятъ насъ въ мистицизмъ тумановъ, камышей и затоновъ, затерянныхъ въ необъятности сѣверныхъ равнинъ, какъ угрюмый кошмаръ, пронизываютъ міровыя пространства эти равнины, собирая туманы. Это взыванія Вѣчности къ усмиреннымъ, это — воздушно золотая дымка надъ пропастью, или сладкоонѣмѣлые цвѣты, гаснущіе въ сумерки вечеровъ. Это—золотая звѣзда, это—сѣрая чайка. Это—пѣсня сѣверныхъ лебедей.

Мутныя волны хаоса, отливающія краснымъ заревомъ, изступленные крики замерзающихъ въ холодѣ безбрежности, первое вѣянье будущихъ грозъ и громовыхъ раскатовъ, уродливые изломы порока—вотъ что неожиданно поражаетъ въ «Горящихъ зданіяхъ». Тутъ рѣшительный перегибъ отъ буддійской онѣмѣлости и величаваго холода къ золотисто-закатному, винному пожару діонисіанства.

Знойные потоки солнечной свѣтозарности омываютъ насъ вѣчной лаской, когда раздаются звуч-

ныя строки о томъ, что мы «будемъ какъ солнце». Орлиный взлетъ къ обаятельному томленію іюльскихъ дней и къ печали пожарныхъ закатовъ.

Сборникъ «Только любовь», соединяя разрозненныя черты нѣсколькихъ періодовъ творчества К. Д. Бальмонта, не является однако новымъ взлетомъ въ вышину. Онъ—только полнѣе, многозвучнѣе, многоцвѣтнѣй, заканчивая какой-то большой періодъ творчества. Вотъ почему удачна мысль назвать его семицвѣтникомъ.

До послѣдняго времени чистая поэзія приближалась къ музыкѣ. Музыка отъ Бетховена до Вагнера и Р. Штрауса рисовала параболу по направленію къ поэзіи. Въ развитіи философской мысли тоже наблюдались признаки, сближающіе ее съ поэзіей. Проблематическая точка, гдѣ поэзія, музыка и мысль сливаются въ нѣчто нераздѣльное, неожиданно приблизилась къ намъ. Эта точка—мистерія.

Все меньше и меньше великихъ представителей эстетизма. Среди поэтовъ все чаще наблюдаются передвиженія въ область религіозно-философскую. Ручьи поэзіи переливаются въ теургію и магію. Для чистой поэзіи наступаетъ пора осени. Тѣмъ драгоцѣннѣе, тѣмъ прекраснѣе лепестки еще неугасшихъ цвѣтовъ, отливающіе краснымъ и синимъ жаромъ:

Есть въ осени первоначальной
Короткая, но дивная пора...

Весь міръ тогда одѣвается въ золото, и деревья трепещутъ яхонтовыми подвѣсками. Бальмонтъ послѣдній русскій великанъ чистой поэзіи—представитель эстетизма, переплеснувшаго въ теософію. Теософскій налетъ этой поэзіи, сохранившей еще дѣвственность, и есть признакъ ея осени. Лучъ заходящаго солнца, упавъ на гладкую поверхность зеркала, золотитъ его бездной блеска. И потомъ, уплывая за солнцемъ, гаситъ блескъ. Бальмонтъ—сіяющее зеркало эстетизма, горящее сотнями яхонтовъ. Когда погаснетъ источникъ блеска, какъ долго мы будемъ любоваться этими строчками, пронизанными свѣтомъ. Беззакатныя строчки напомнятъ намъ закатившееся солнце, о с е н и п е р в о н а ч а л ь н о й короткую, золотую пору.

*

Бальмонтъ—залетная комета. Она повисла въ лазури надъ сумракомъ, точно рубиновое ожерелье. И потомъ сотнями красныхъ слезъ пролилась надъ заснувшей землею. Бальмонтъ—заемная роскошь кометныхъ багрянцевъ на изысканно-нѣжныхъ пятнахъ пунцоваго мака. Сладкій ароматъ розовѣющихъ шапочекъ клевера, вернувшихъ намъ память о дѣтствѣ.

Снопы солнечнаго золота растопили льды, и вотъ оборвался съ вершины утеса звенящій ручей. Не перетягиваютъ ли вдали ниспадающія нити жемчужинъ, какъ струны, вѣчно натяну-

тыя на груди утеса? Длинное узкое облачко перерѣзало утесъ. Вотъ оно ползетъ, будто легкій смычекъ, извлекая жемчужные вздохи счастья. Въ грозовомъ разрывѣ дымныхъ глыбъ замелькалъ намъ, какъ молнія, атласный, рубино-алый платокъ. Опять ниспалъ «міровой, закатный рубинъ» въ небесномъ «пирѣ пламени и дыма».

Кто-то великій и нѣжный, «сознавшій свою бездонность», развелъ на полянѣ «дымно блещущій» костеръ. «Желтымъ вихремъ» закружилось, танцуя, лапчатое пламя, а когда онъ сталъ бить молотомъ по горящимъ головнямъ—стаи красныхъ шмелей отрывались отъ огненныхъ, плещущихъ лепестковъ — кружась и жужжа, окунались въ хаосъ ночи.

Кто-то, года собиравшій всѣ брызги солнца, устроилъ праздникъ. Изъ ракетъ и римскихъ свѣчъ онъ выпустилъ милліоны гіацинтовъ. Онъ разукрасилъ свой причудливый гротъ собранными богатствами. На перламутровыхъ столахъ наставилъ блюда съ рубиновыми орѣшками. Золотые фонарики Вѣчности озарили. Онъ возлегъ въ золотой коронѣ. Ложемъ ему служилъ блѣдно-розовый кораллъ, и онъ ударялъ въ лазурно-звонкіе колокольчики. И онъ разбивалъ звонкіе колокольчики рубиновыми орѣшками. Снѣжно-пѣнный каскадъ срывался у входа съ утесистой кручи, словно море ландышей. Кто-то нырялъ въ

пѣнную глубину. И вновь выходилъ на сушу. Съ кудрей его, какъ брызги, ниспадали бѣлые ландыши. Сонный лебедь плавалъ на холодныхъ струяхъ.

И когда лучезарная, перламутровая раковина показалась на горизонтѣ, мракъ сталъ рѣдѣть. Кто-то сѣлъ между крыльями бѣлаго лебедя и понесся, ликуя, въ водоворотѣ утренней бирюзы. То, что неслось, возносясь, казалось, растянутымъ облачкомъ: вотъ оно перерѣзало утесъ. Какъ струны, натянутыя на груди утеса, ниспадали жемчужныя, вѣчныя струи.

Узкое облачко, какъ легкій смычокъ, заскользило на струнахъ, и опять раздались вздохи счастья. День кончался.

Сгущались сумерки. Стаи красныхъ шмелей уносились куда-то. Золотой край ризы опрокинулся за горизонтъ — помчался караванъ свѣта въ холодныхъ безднахъ міровыхъ пустынь. Тучка свѣтового тумана полетѣла отъ насъ, и мы сказали, подавляя вздохъ: «Опять надъ землей возсіяла комета!.. Вотъ уходитъ она въ Вѣчность, благословляя снопомъ прощальныхъ огней!..»

*

Бальмонтъ—золотой прощальный снопъ улетающей кометы эстетизма. Блуждающая комета знаетъ хаотическій круговоротъ созвѣздій и временные круги, «и милліоны лѣтъ въ эѳирѣ, окутанномъ угрюмой мглой».

Бальмонтъ теософъ, «пронзившій свой мозгъ солнечнымъ лучомъ», заглянувшій въ міровое. Въ міровомъ разбрызганы брилліанты звѣздъ съ ихъ опьяняющей музыкой, яркими цвѣтами и ароматами.

Въ музыкальныхъ строкахъ его поэзіи звучитъ намъ и граціозная меланхолія Шопена, и величіе вагнеровскихъ аккордовъ—свѣтозарныхъ струй, горящихъ надъ бездною хаоса. Въ его краскахъ разлита нѣжная утонченность Боттичелли и пышное золото Тиціана.

1904.

II.

Легкая, чуть прихрамывающая походка точно бросаетъ Бальмонта впередъ, въ пространство. Вѣрнѣе, точно изъ пространствъ попадаетъ Бальмонтъ на землю — въ салонъ, на улицу. И порывъ переламывается въ немъ, и онъ, понявъ, что не туда попалъ, церемонно сдерживается, надѣваетъ пенснэ и надменно (вѣрнѣе, испуганно) озирается по сторонамъ, поднимаетъ сухія губы, обрамленныя красной, какъ огонь, бородкой. Глубоко сидящіе въ орбитахъ почти безбровые его каріе глаза тоскливо глядятъ, кротко и недовѣрчиво: они могутъ глядѣть и мстительно, выдавая что-то безпомощное въ самомъ Бальмонтѣ. И оттого-то весь обликъ его двоится. Надменность и безсиліе, величіе и вялость, дерзновеніе, испугъ — все это чередуется въ немъ, и какая тонкая прихотливая гамма проходитъ на его истощенномъ лицѣ, блѣдномъ, съ широкораздувающимися ноздрями! И какъ это лицо можетъ казаться незначительнымъ! И какую неуловимую грацію порой излучаетъ это лицо! Вампиръ съ широко оттопыренными губами, съ залитой кровью бородкой, и нѣжное дитя, ликомъ склоненное въ цвѣтущія травы. Стихійный геній

солнечныхъ потоковъ и ковыляющій изъ куста фавнъ. И оттого-то широкополая сѣрая шляпа, жалко висящее пальто, въ которомъ дитя-вампиръ шествуетъ по Арбату, производитъ иногда жалко-трогательное впечатлѣніе. Не до конца скромность. Но не до конца дерзость тоже. Ароматъ лугового клевера, куда склонить бы лицо, склонить и, ахъ! ароматомъ упиться, упиться, — розовый клеверъ, благоуханный... Но то не зеленый лугъ: то вѣнокъ изъ травъ луговыхъ на пищащей летучей мыши. И обратно: мстительный геній грозы, демонъ сжигающей страсти, наконецъ, самъ рыжебородый Торъ, но Торъ, бредущій тоскливо по Арбату въ октябрьскій день, когда струи дождя дни и ночи натянуты надъ городомъ. Онъ останавливается, онъ грозитъ стихійными бѣдами—Торъ на Арбатѣ, — и вдругъ надменно топнетъ ногой по мокрому асфальту: «Я въ этотъ міръ пришелъ, чтобъ видѣть солнце!» — «Чего-съ?» — повертываются къ нему приказчики.

Вотъ гдѣ его противорѣчіе, слабость его, разорванной души неутоленная боль.

Ахъ, напрасно говоритъ онъ о себѣ, напрасно: «Вы раздѣляете, сливаете, не доходя до бытія: о, никогда вы не узнаете, какъ безраздѣльно цѣленъ я». Вовсе онъ не цѣленъ — не цѣленъ Бальмонъ. Или, пожалуй, и да: цѣленъ, но странной цѣльностью.

Цѣленъ въ своемъ отрѣшенномъ отъ земли

полетѣ—тамъ, въ пространствахъ, тамъ, ночью, тамъ—гдѣ, по его же словамъ, «темно и страшно».

«О ночь, возьми меня: я такъ усталъ отъ дня». И ночь его взяла: не вернетъ, не вернетъ.

Съ той поры всегда только въ пространствѣ Бальмонтъ, никогда не на Арбатѣ. И носится по землѣ, носится: Арбатъ, Парижъ, Испанія, Мексика, опять Арбатъ. Можетъ быть, надо исчислить орбиту его иначе: вѣрнѣе совершаетъ онъ свое круго-пространственное плаваніе въ болѣе широкомъ масштабѣ: Земля, Марсъ, Венера, Сатурнъ, Геркулесъ.

Проѣздомъ мимо земли блѣднымъ онъ нежитемъ пройдется и по Арбату, прочтетъ рефератъ, броситъ намъ букетецъ созвѣздій и — мое почтенье: приподниметъ шляпу, да и... нѣтъ его.

«Сорвался разумъ міровой»,—сказалъ онъ,—«и милліоны лѣтъ въ эѳирѣ окутаны туманной мглой».

Да, но вмѣстѣ съ міровымъ разумомъ сорвался разумъ Бальмонта, и нѣтъ уже мудрости въ немъ осязать дѣйствительность. И стѣны—не стѣны ужъ больше, и комната больше не комната, а четыре перегородки въ пространствѣ. Міровой гражданинъ тонкій, умный, высокоталантливый—міровой гражданинъ съ сорвавшимся разумомъ, умѣющій несравненно лучше распѣвать интерпланетный маршъ, нежели интернаціоналъ, вотъ кто такой Бальмонтъ.

Бѣдный Бальмонтъ! Тщетно силится онъ ухватиться за землю, касаясь ея. Пересѣкая земную атмосферу, онъ машетъ намъ шляпой и поетъ, и кричитъ, и плачетъ; завѣряетъ, что онъ поджигаетъ зданія; что онъ — страсть и жизнь, и цвѣтокъ орхидеи. Такъ бездомный аэролитъ, проницая воздухъ, на мгновенье загорится, краснымъ блеснетъ орхидейнымъ цвѣткомъ. Фьюить — и нѣтъ его: ледяныя пустыни приняли его опять, оледенили и мчатъ, мчатъ.

«Кто услышалъ тайный шепотъ Вѣчности, для того беззвученъ міръ земной». Сказалъ—и міръ истаялъ. Тогда захотѣлось земли и свѣта.

«Я въ этотъ міръ пришелъ, чтобъ видѣть солнце». И вѣрятъ ему. А я—я не вѣрю. Самъ онъ зажегъ эти солнца, чтобы освѣтить мракъ небытія, и его призывы къ жизни — игра сѣвернаго сіянія на далекомъ полюсѣ. Рубиномъ онъ назвалъ солнце: ахъ, эта ледяная глыба въ огнѣ сѣвернаго сіянія! Клянется, что ею подожжетъ онъ міръ: но жжетъ и холодъ. Обожженный холодомъ, обожженный Бальмонтъ! Пролетая отъ Сатурна къ Венерѣ, мимо земли, онъ старается оказать ей любезность (хозяйкѣ дома всегда оказываютъ честь), называя лунныя свои струйности сладострастіемъ, а земляной пылъ любострастныхъ объятій — лепестковостью. И бальмонтисты упражняются въ флиртѣ, а бальмонтистки, обрамляя головки прическами въ стилѣ нуво, на-

калываютъ на грудь кровожадныя орхидеи. Критика поднимаетъ шумъ, а Бальмонтъ, жрецъ новаго храма, изъ котораго вынесутъ пламя земного пожара, сидитъ себѣ гдѣ-нибудь на лунѣ и клянется ей въ вѣрности: прославляетъ небытіе...

Бальмонтъ увидалъ пространства души. Бальмонтъ увидалъ пространства звѣздъ. И сказалъ, что пространства души и суть звѣздныя пространства. И пространства души уплыли въ пространства: не соединилъ эти пространства въ живомъ соединеніи, въ символѣ. И тѣло осталось тѣломъ, пустой оболочкой, а душа, украденная пространствомъ, ему подвластная, вертится въ вѣчномъ круговоротѣ безъ точекъ опоры. Душа Бальмонта коснулась безконечности, ей подчинилась: такая безконечность, безконечность дурная (выраженіе Гегеля): это — милліарды верстъ и дней. Вмѣсто того, чтобы воплотить въ мгновеніе міръ, онъ мгновеніе растянулъ въ безконечность мірового процесса. Поетъ: «Я сгораю». Лучше бы онъ заплакалъ: «Замерзаю». И если цѣнность есть бытіе одушевленное, соединяющее духъ и эмпирику, то Бальмонтъ не соединилъ міровое съ земнымъ. Наоборотъ: разъединилъ. И осталась только эмпирика, да міровой круговоротъ, о которомъ онъ говоритъ: «Яйцевидные атомы мчатся».

Бальмонтъ глубоко обиженъ: «Какъ будто душа о желанномъ просила, но сдѣлали ей неза-

служенно больно. И сердце застыло, но сердце простило. И плачетъ, и плачетъ, и плачетъ невольно». Буддистъ-оргіастъ, вотъ кто Бальмонтъ. Какое вопіющее противорѣчіе!

Его жизненный путь на свиткѣ бытія рисуетъ одновременно два узора: красныя арабески и холодную эмблему какого-нибудь Дармакирти, буддійскаго мудреца. Оба рисунка вмѣстѣ производятъ тяжелое впечатлѣніе: кто-то, умирая, начерталъ таинственный знакъ, и отъ этого знака изошелъ кровью кто-то другой и залилъ эмблему своей кровью: передъ нами клякса. «Переломанныя кости стучатъ... А ручьи говорятъ, говорятъ».

И Бальмонтъ не ходитъ больше по землѣ, а виситъ въ безысходныхъ пустотахъ.

Холодно ему. Войдетъ въ ярко освѣщенную комнату. Тамъ модернистки, въ платьяхъ à la Бернъ-Джонсъ, стараются быть лепестками. Между ними съ цвѣткомъ туберозы расхаживаетъ Бальмонтъ. Гордо и важно, какъ праздничное дитя, онъ оглядываетъ ихъ въ пенснэ.

Помню его въ студіи художника. Онъ прочиталъ тамъ букетъ стиховъ — букетъ цвѣтовъ, сорванный въ міровыхъ изсиня-синихъ лугахъ, надъ красными обрывами (какъ обрывами песчаника) догорающихъ зорь. Можетъ быть, недавно еще онъ сидѣлъ такъ въ этихъ лугахъ, гдѣ качались звѣзды-курослѣпы на лунѣ — бѣлъ-горючемъ камнѣ,—и долгую свою слезную пѣлъ онъ

пѣсню. Стало ему пусто—и вотъ пришелъ къ людямъ. Назвалъ горькіе онъ ключи, стекающіе съ луннаго камня, «сладострастіемъ», а зори—пожаромъ страсти. Пришелъ: барышни, дамы и кавалеры, сидящіе вдоль стѣнъ, качнулись восхищенно справа налѣво, слѣва направо. Барышни, дамы—всѣ точно съ картины Бернъ-Джонса. Кавалеры—парикмахерскія куклы въ прическахъ à la Уайльдъ. Стилизованныя головки качались, какъ головки колокольчиковъ, трезвоня въ свою пошлость, а Бальмонтъ раздарилъ имъ міровые цвѣты, которые они приняли за кровожадныя орхидеи.

Мнѣ было жаль Бальмонта. Сидѣлъ грустный, и жалобно гасло сѣверное сіяніе его души: вѣдь оно для большинства его читателей только пламя земляной печи, тонко раздражающее чувственность. Сіяніе за полярнымъ кругомъ принимаютъ вѣдь за душный зной тропиковъ. Ледяной, рубиномъ пылающій осколокъ — Бальмонтово солнце—всегда таетъ въ теплицахъ модернизма. Приходитъ изъ пространствъ и не видитъ зеркалъ, люстры, разодѣтыхъ, пышущихъ жаромъ дамъ; видитъ спадающіе со стѣнъ водопады временъ; созвѣздіе Оріона, окруженное красными кометами. А то не кометы, а дамы въ красныхъ платьяхъ. Войдетъ, осіянный, и сіяніе стекаетъ. Ледъ пустынь, соприкасаясь съ жаромъ, взрывается паромъ, и — пафъ! Клубы пара. Пенснэ надменно взлетѣло на носъ, ярко-огненная бо-

родка взлетѣла тоже. Начинается стадія пресловутой бальмонтовской дерзости. Теперь онъ способенъ сказать: «Я—солнце». А это — глубокая истерика; это—надвое разорванная душа.

«Я—Богъ, я—царь, я» — и пафъ, пафъ, пафъ! Клубы пара. «Ахъ»!—шепчутъ дамы. «Гы-ы»,—фыркаетъ гдѣ-то свинообразный пошлякъ.

Бѣдный Бальмонтъ, бѣдное, одиноко въ пространство ночи закинутое дитя!

Холодно ему, холодно. Не отогрѣть его, не отогрѣть. Онъ ушелъ далеко, далеко. Приходите къ нему, посидите, и вы поймете, что трудно съ нимъ говорить, вести бесѣду. Бесѣда всегда обрывается, потому что онъ не слышитъ людей, не умѣетъ слышать. И хотѣлъ бы, да не можетъ. И это не замкнутость, а полная беззащитность. Онъ можетъ внимать и молчать, т.-е. слушать; но слушать не собесѣдника, а свою собственную музыку. Онъ можетъ говорить; но его рѣчь—бесѣда, обращенная къ самому себѣ. Внѣ этого начинается только автоматическая свѣтская рѣчь или историко-литературный разговоръ.

Тщетно хватается онъ за все, за что можно ухватиться,—за блескъ очей, за блескъ свѣчей, за блескъ книжнаго знанія. Ежегодно прочитываетъ цѣлыя библіотеки по исторіи литературы, теософіи, востоку, естествознанію. Но книжная волна безъ остатка смываетъ книжную волну. Книжныя волны лижутъ голый утесъ; какъ съ утеса вода, сбѣгаетъ съ Бальмонта книжная мудрость,

не измѣняя его. Былъ Бальмонтъ, есть Бальмонтъ, будетъ Бальмонтъ. А волна за волной набѣгаетъ на него — увлеченіе той или иной отраслью знанія. Когда же пытается онъ примирить интересы познанія съ творчествомъ, получается одно горе. Такъ: недавно нашло на Бальмонта естествознаніе; засѣлъ за ботаники, минералогіи, кристаллографіи. И въ результатѣ «Литургія Красоты», гдѣ часто въ риѳмованныхъ строкахъ дурного тона натурфилософія — смѣсь Окена съ алхиміей.

Нашла на него полоса народныхъ повѣрій. Но я не вѣрю въ его способности изслѣдователя. Хорошо изъяснялъ онъ мнѣ въ Парижѣ Словацкаго, но вѣроятнѣе всего изъяснялъ лишь себя. Онъ хочетъ ходить во всѣхъ одѣяніяхъ. И много у него чудесныхъ личинъ. Но есть личины и нечудесныя, какъ, напримѣръ, «Жаръ-Птица».

Теперь ему кажется, что на Златоперомъ Фениксѣ летитъ онъ въ міръ славянской души, а мы видимъ Бальмонта верхомъ на деревянномъ пѣтушкѣ въ стилѣ Билибина. Но я не боюсь за поэтическій талантъ Бальмонта.

Завтра встанетъ онъ съ пѣтушка, надменно взлетитъ къ лицу надмѣнное его пенснэ, и — пафъ, пафъ, пафъ! Уйдетъ въ синіе свои, синіе, синіе просторы. Надѣнетъ шляпу, запоетъ интерпланетный маршъ и... нѣтъ его: пошелъ описывать рейсы: земля — луна — солнце — земля.

Нѣтъ, дастъ еще намъ Бальмонтъ свои дивныя пѣсни, нѣтъ, еще онъ не умеръ, какъ кажется это многимъ.

Но и теперь, и прежде, и потомъ онъ заслуживаетъ глубокаго сожалѣнія. Онъ не сумѣлъ соединить въ себѣ всѣ тѣ богатства, которыми наградила его природа. Онъ — вѣчный мотъ душевныхъ сокровищъ: давно былъ бы нищъ и нагъ, если бы не получалъ онъ тамъ, въ пространствахъ, какія-то наслѣдства. Получитъ — и промотаетъ, получитъ и промотаетъ. Онъ отдаетъ ихъ намъ. Проливаетъ на насъ свой творческій кубокъ.

Но самъ онъ не вкушаетъ отъ своего творчества.

Намъ сокровища его музы сверкаютъ цвѣтами жизни, для него они—ледяные осколки, озаренные огнемъ померкшаго сіянія.

Жизнь не соединилъ онъ съ творчествомъ въ символѣ цѣнности и безцѣльно носится въ міровыхъ пустыняхъ небытія.

Бѣдный, бѣдный Бальмонтъ, бѣдный поэтъ...

1908.

АПОКАЛИПСИСЪ ВЪ РУССКОЙ ПОЭЗІИ.

Панмонголизмъ!
Вл. Соловьевъ.

Предчувствую Тебя.
А. Блокъ.

I.

Нѣтъ никакой раздѣльности. Жизнь едина. Возникновеніе многаго только иллюзія. Какія бы мы ни устанавливали перегородки между явленіями міра — эти перегородки невещественны и немыслимы прямо. Ихъ создаютъ различные виды отношеній чего-то единаго къ самому себѣ. Множественность возникаетъ какъ опосредствованіе единства,—какъ различіе складокъ все той же ткани, все тѣмъ же оформленной. Сорвана вуаль съ міра, — и эти фабрики, люди, растенія исчезнутъ; міръ, какъ спящая красавица, проснется къ цѣльности, тряхнетъ жемчуговымъ кокошникомъ; ликъ вспыхнетъ зарею; глаза, какъ лазурь; ланиты, какъ снѣговыя тучки; уста— огонь. Встанетъ—засмѣется красавица. Черныя

тучи, занавѣсившія ее, будутъ пробиты ея лучами; онѣ вспыхнутъ огнемъ и кровью: обозначится на нихъ очертаніе дракона: вотъ побѣжденный красный драконъ будетъ разсѣянъ среди чистаго неба.

II.

Стояла весна 1900 года. Темное крыло грядущаго затѣнило дни, и въ душѣ поднялись тревожныя сновидѣнія. Человѣчеству открылся единственный путь. Возникъ контуръ религіи будущаго. Пронеслось дыханіе Вѣчной Жены.

Лекція Соловьева «О концѣ всемірной исторіи» поразила громомъ. Но великій мистикъ былъ правъ. Помню его съ бездонно устремленными очами, съ волосами, разметавшимися по плечамъ, иронически - спокойнаго съ виду, задумчиваго, повитаго тучей огня. Рѣзко, отчетливо вырывались слова его брызгами молній, и молніи пронзили будущее; и сердце плѣнялось тайной сладостью, когда онъ уютно склонялъ надъ рукописью свой ликъ библейскаго пророка; и картина за картиной вставали среди тумана, занавѣсившаго будущее. Обозначился рядъ ледяныхъ пиковъ, крутыхъ снѣгоблещущихъ горъ, по которымъ мы должны будемъ пройти, чтобы не свалиться въ пропасть. А изъ черныхъ проваловъ взвивался дымъ тучъ; лучи солнца, обливая тучи кровью, являли въ дымахъ грядущій ликъ воспламененнаго яростью дракона.

Но съ безсмертныхъ высотъ платонизма и шеллингіанства Соловьевъ увидѣлъ розовую улыбку Міровой Души. Онъ понялъ и сладость «Пѣсни Пѣсней», и знаменье «Жены, облеченной въ солнце». И вотъ, съ философскихъ высотъ, сошелъ въ этотъ міръ, чтобъ указать людямъ на опасности, имъ грозящія, на восторги, имъ невѣдомые. И въ уютныхъ комнатахъ раздавался его рыкающій гласъ, и длинныя руки лихорадочно перелистывали страницу за страницей. Боролся съ ужасомъ, сильный и властный; казалось, точно перевертывалъ не страницы, но срывалъ маску съ утаенной врагомъ истины. И маска за маской слетали; и маска за маской разсыпались туманнымъ прахомъ. И зажигался прахъ. И злое пламя земного огня разгоралось. Но «все, кружась, исчезало во мглѣ» — и вотъ мы сидѣли за чайнымъ столомъ, и онъ, окончивъ чтеніе, оглашалъ стѣны безумно дѣтскимъ хохотомъ, прислушиваясь къ шуткамъ. Но видѣнья, имъ вызванныя, грозились въ весеннихъ окнахъ золотыми зарницами.

Меня поразила не столько сама «Повѣсть объ антихристѣ», сколько слова дѣйствующихъ лицъ: «А я вотъ съ прошлаго года стала тоже замѣчать, и не только въ воздухѣ, но и въ душѣ: и здѣсь нѣтъ полной ясности... Все какая-то тревога и какъ будто предчувствіе какое-то зловѣщее» («Три разговора»). Въ этихъ словахъ я прочелъ все неуяснимое доселѣ

въ своихъ личныхъ переживаніяхъ. Я обратился къ Владиміру Сергѣевичу съ вопросомъ о томъ, сознательно ли онъ подчеркиваетъ слова о тревогѣ, подобно дымкѣ, опоясавшей міръ. И Владиміръ Сергѣевичъ сказалъ, что такое подчеркиваніе съ его стороны сознательно. Впослѣдствіи слова о «дымкѣ» подтвердились буквально, когда разверзлось жерло вулкана и черная пыль, подобно сѣти, распространилась по всей землѣ, вызывая «пурпуровое свѣченіе зорь» (Мартиника). Еще тогда я понялъ, что причины, являющія передъ глазами эту сѣть, наброшенную на міръ, находятся въ глубинѣ индивидуальнаго сознанія. Но глубины сознанія покоятся въ универсальномъ, вселенскомъ единствѣ. Еще тогда я понялъ, что дымка, занавѣсившая духовный взоръ, падетъ на Россію, являя вовнѣ всѣ ужасы войнъ и междоусобій. Я ждалъ извнѣ признаковъ, намекающихъ на происходящее внутри. Я зналъ: надъ человѣчествомъ разорвется фейерверкъ химеръ.

И дѣйствительность не замедлила подтвердить эти ожиданія: раздались слова Д. С. Мережковскаго объ апокалиптической мертвенности европейской жизни, собирающейся явить Грядущаго Хама. Появился новый типъ, воплотившій въ себѣ хаосъ, вставшій изъ глубинъ—типъ хулигана. Грозно выросъ призракъ монгольскаго нашествія. Надъ европейскимъ человѣчествомъ пронесся вихрь, взметнулъ тучи пыли. И сталъ

красенъ свѣтъ, занавѣшенный пылью: точно начался міровой пожаръ. Еще Ницше наканунѣ своего помѣшательства предвидѣлъ всемірно-историческую необходимость всеобщей судороги, какъ бы гримасы, скользнувшей по лицу человѣчества. «Міровая гримаса» — маска, надѣтая на міръ, ужаснула и Вл. Соловьева. Мережковскій указалъ на міровое безуміе, подтачивающее человѣчество. Хаосъ изнутри является намъ, какъ безуміе,— извнѣ, какъ раздробленность жизни на безчисленное количество отдѣльныхъ руслъ. То же въ наукѣ: неумѣлая спеціализація порождаетъ множество инженеровъ и техниковъ съ маской учености на лицѣ, съ хаотическимъ безуміемъ безпринципности въ сердцахъ. Безнравственное приложеніе науки создаетъ ужасы современной войны съ Японіей — войны, въ которой видимъ явившійся намъ символъ встающаго хаоса. Просматривая брошюру Людовика Нодо «Они не знали», узнаемъ, что всѣ наши военныя операціи — сплошной оптическій обманъ. Японія— маска, за которой—невидимые. Вопросъ о побѣдѣ надъ врагами тѣсно связанъ съ переваломъ въ сознаніи, направленнымъ къ рѣшенію глубочайшихъ мистическихъ вопросовъ европейскаго человѣчества.

Соловьевъ глубоко провидѣлъ міровой маскарадъ, участниками котораго мы являемся. Дымка, носившаяся въ воздухѣ, послѣ смерти Соловьева, правда, осѣла, какъ бы прибитая дождемъ. Небо

глубочайшихъ душевныхъ глубинъ очистилось. Тамъ замелькали намъ чьи-то вѣчныя, лазурно успокоенныя очи, но зато пыль, носившаяся въ небѣ, осѣла на всѣ предметы, пала на лица, рѣзко очерчивая, почти искажая естественныя черты, создавая невольный маскарадъ.

Вихрь, поднявшійся въ современной Россіи, взметнувшій пыль, долженъ неминуемо создать призракъ краснаго ужаса—облака дыма и огня,—потому что свѣтъ, пронизывая пыль, зажигаетъ ее. Слѣдуетъ помнить, что призраченъ красный драконъ, несущійся на насъ съ Востока: это туманныя облака, а не дѣйствительность; и войны вовсе нѣтъ: она — порожденіе нашего больного воображенія, внѣшній символъ въ борьбѣ вселенской души съ міровымъ ужасомъ, символъ борьбы нашихъ душъ съ химерами и гидрами хаоса. Тщетна борьба съ ужасной гидрой: сколько бы мы ни срубили змѣиныхъ головъ, выростутъ новыя, пока мы не поймемъ, что самая гидра призрачна; она—Маска, наброшенная на дѣйствительность, за которой прячется Невидимая; пока мы не поймемъ, что Маска призрачна, она будетъ расти, слагая кровавыя всемірно-историческія картины: извнѣ налетающій драконъ соединится съ краснымъ пѣтухомъ, распластавшимъ крылья надъ старинными помѣстьями въ глубинѣ Россіи: все потонетъ въ морѣ огня. Призракъ будетъ смѣяться. И «красный смѣхъ» его подожжетъ вселенную. Свѣтопреставленіе для

ослѣпленныхъ ужасомъ,—вѣдь оно—только міровой «красный смѣхъ» ужаса.

Упрекаютъ Л. Андреева въ субъективизмѣ: вмѣсто того, чтобы описывать массовое движеніе войскъ или бытовую картину войны, онъ будто грезитъ: но въ этомъ его проникновеніе въ современность. Вотъ слова очевидца войны: «Въ современной войнѣ все таинственно, разсѣяно, далеко, невидимо, отвлеченно; это — борьба жестовъ, воздушной сигнализаціи, электрическихъ или геліографическихъ сношеній... Приблизьтесь къ сражающимся—и вы ничего не увидите предъ собой... Если это батарея, то, укрытая за какой-нибудь складкой почвы, она, кажется, безъ цѣли и смысла палитъ въ пространство... Вы постоянно обмануты фантасмагоріей... Это—война... невидимая, безформенная, скрытая... Кто взялъ Ляоянъ? Японская армія? Да, конечно, японская армія, но съ помощью кошмара... Потребность въ надеждѣ, иллюзія, апатія, фантазія... небылицы... незнаніе дѣйствительности—вотъ изъ чего состояла первая кампанія» (Людовикъ Нодо). Узнать д ѣ й с т в и т е л ь н о с т ь, значитъ сорвать маску съ Невидимой, крадущейся къ намъ подъ многими личинами. Соловьевъ пытался указать намъ на благовидную личину лжи, накинутую врагомъ на ликъ Той, Которая соединитъ разъединенныя небо и землю нашихъ душъ въ несказанное единство. Только заревые лепестки вѣчныхъ розъ могутъ утишить жгучесть адскаго

пламени, лижущаго теперь міръ. Вѣчная Жена спасаетъ въ минуты смертельной опасности. Не даромъ вѣчно-женственный образъ Брунгильды опоясанъ огненной рѣкой. Не даромъ ее сторожитъ Фафнеръ, чудовищный драконъ. Соловьевъ указалъ на личину безумія, грядущаго въ міръ, и призывалъ всѣхъ обуреваемыхъ призракомъ углубиться, чтобы не сойти съ ума. Но углубиться къ вѣчно-женственнымъ истокамъ Души значитъ явить ликъ Ея передъ всѣми. Тутъ начинается теургическая мощь его поэзіи, въ которой соприкоснулись Фетовскій пантеизмъ, Лермонтовскій индивидуализмъ съ лучезарными прозрѣніями христіанскихъ гностиковъ.

Я не видалъ Соловьева послѣ незабвеннаго для меня вечера, но мнѣ многое открылось съ той поры. Я не понималъ въ Соловьевѣ вѣчныхъ обращеній къ Лучезарной Подругѣ, но заря, опоясавшая горизонтъ, усмиряла тревоги. Я понялъ, что эти тревоги не относятся лично ко мнѣ, но и всѣмъ угрожаютъ. Въ тѣ дни я понялъ всемірность заревыхъ улыбокъ и лазурь небесныхъ очей. Я началъ понимать, что какъ въ современной войнѣ все таинственно, разсѣяно, далеко, невидимо, отвлеченно, такъ и въ мистическихъ волнахъ, прокатившихся въ мірѣ для того, чтобы столкнуться въ борьбѣ: эта борьба начинается не съ поступковъ, реализованныхъ видимостью, а съ борьбы жестовъ, воздушной сигнализаціи. Все начинается

съ мгновенныхъ нѣмыхъ зарницъ. Но растутъ зарницы. Нѣмота ихъ разражается громами. Тогда начинается реализація вспыхнувшихъ символовъ: символами становятся окружающіе насъ предметы, появляются люди-маски. Наконецъ, маски спадаютъ, и передъ нами проходятъ лица, запечатлѣнныя зарею. Она воплощается въ міръ. Таютъ ледяные оковы мрака. Сердце слышитъ полетъ весны...

III.

Цѣль поэзіи—найти ликъ музы, выразивъ въ этомъ ликѣ міровое единство вселенской истины. Цѣль религіи — воплотить это единство. Образъ музы религіей превращается въ цѣльный ликъ Человѣчества, ликъ Жены, облеченный въ Солнце. Искусство поэтому кратчайшій путь къ религіи; здѣсь человѣчество, познавшее свою сущность, объединяется единствомъ Вѣчной Жены: творчество, проведенное до конца, непосредственно переходитъ въ религіозное творчество—теургію. Искусство при помощи мрамора, красокъ, словъ создаетъ жизнь Вѣчной Жены; религія срываетъ этотъ покровъ. Можно сказать, что на каждой статуѣ, изваянной изъ мрамора, почіетъ улыбка Ея, и наоборотъ; Она—Мадонна, изваянная въ вѣкахъ. Первоначальный хаосъ, слагающійся по законамъ свободной необходимости, обожествляется, становясь Ея тѣломъ. Если Человѣчество—реальнѣйшее всеединство, то народность

является первымъ ограниченіемъ Человѣчества. Здѣсь передъ нами выходъ къ единству при свободномъ и самодѣятельномъ развитіи народныхъ силъ. Образъ музы долженъ увѣнчать развитіе національной поэзіи.

Развитіе русской поэзіи отъ Пушкина до нашихъ дней сопровождается троякой перемѣной ея первоначальнаго облика. Три покрова срываются съ лица русской музы, три опасности грозятъ Ея появленію. Первый покровъ срывается съ пушкинской музы; второй—съ музы Лермонтова; совлеченіе третьяго покрова влечетъ за собою явленіе Вѣчной Жены. Два русла опредѣленно намѣчаются въ русской поэзіи. Одно беретъ свое начало отъ Пушкина. Другое—отъ Лермонтова. Отношеніемъ къ тому или иному руслу опредѣляется характеръ поэзіи Некрасова, Тютчева, Фета, Вл. Соловьева, Брюсова и, наконецъ, Блока. Эти имена и западаютъ глубоко въ нашу душу: талантъ названныхъ поэтовъ совпадаетъ съ провиденціальнымъ положеніемъ ихъ въ общей системѣ развитія національнаго творчества. Поэтъ, не занятый разгадкой тайнъ пушкинскаго или лермонтовскаго творчества, не можетъ насъ глубоко взволновать.

Пушкинъ цѣлостенъ. Всецѣло онъ извнѣ охватываетъ народное единство. Подъ звуки его лиры передъ нами встаетъ Россія съ ея полями, городами, исторіей. Онъ совершенно передаетъ всечеловѣческій идеалъ, заложенный въ глубинѣ

народнаго духа: отсюда способность его музы перевоплощаться въ какую угодно форму. Безсознательно указаны глубокіе корни русской души, простирающейся до мірового хаоса. Но цѣльность пушкинской музы еще не есть идеальная цѣльность. Ликъ его музы еще не есть явленный образъ русской поэзіи. За вьюгой еще не видать Ея: хаосъ метелей еще образуетъ вокругъ Нея покровъ. Она—еще «спитъ въ гробѣ ледяномъ, зачарованная сномъ»... Пушкинской цѣльности не хватаетъ истинной глубины: эта цѣльность должна раздробиться, отыскивая дорогу къ зачарованной красавицѣ. Элементы ея, сложившіе намъ картину народной цѣльности, должны быть перегруппированы въ новое единство. Этимъ требованіемъ всецѣло намѣчается путь дальнѣйшихъ преемниковъ пушкинской школы: въ глубинѣ національности приготовить нетлѣнное тѣло Міровой Души; неорганизованный хаосъ—только онъ есть тѣло организующаго начала. Пушкинская школа должна поэтому приблизиться къ хаосу, сорвать съ него покрывало и преодолѣть его. Продолжатели Пушкина—Некрасовъ и Тютчевъ дробятъ цѣльное ядро пушкинскаго творчества, углубляя части раздробленнаго единства.

Проникновенное небо русской природы, начертанное Пушкинымъ, покрывается тоскливыми сѣрыми облаками у Некрасова. Исчезаютъ глубокіе корни, связывающіе природу Пушкина съ

хаотическимъ круговоротомъ: въ сѣромъ небѣ Некрасова нѣтъ ни ужасовъ, ни восторговъ, ни бездны,—одна тоскливая грусть; но зато хаосъ русской дѣйствительности, скрывавшійся у Пушкина подъ благопристойной шутливой внѣшностью, у Некрасова обнаруженъ отчетливо.

Наоборотъ: Пушкинская природа у Тютчева становится настолько прозрачной, что подъ ней уже явно:

Міръ безтѣлесный, страшный, но незримый
Теперь роится въ хаосѣ ночномъ...
Приливъ растетъ и быстро насъ уноситъ
Въ неизмѣримость темныхъ волнъ...
И мы плывемъ, пылающею бездной
Со всѣхъ сторонъ окружены...

Тютчевъ указываетъ намъ на то, что глубокіе корни пушкинской поэзіи непроизвольно вросли въ міровой хаосъ; этотъ хаосъ такъ страшно глядѣлъ еще изъ пустыхъ очей трагической маски древней Греціи, углубляя развернутый полетъ миѳотворчества. Въ описаніи русской природы творчество Тютчева непроизвольно перекликается съ творчествомъ Эллады: такъ странно уживаются миѳологическія отступленія Тютчева съ описаніемъ русской природы:

Какъ-будто вѣтренная Геба
Кормя Зевесова орла,
Громокипящій кубокъ съ неба,
Смѣясь, на землю пролила.

Пушкинское русло въ Тютчевѣ своеобразно раздробляется. Отнынѣ оно направляется: 1) къ воплощенію хаоса въ формахъ современной дѣйствительности; 2) къ воплощенію хаоса въ формахъ античной Греціи.

Представителемъ перваго направленія является В. Брюсовъ. Представителемъ второго — Вяч. Ивановъ, въ поэзіи котораго намъ звучатъ подъ античными школьными образами близкія ноты.

Здѣсь обнаруживается, что путь отъ внѣшняго изображенія народной цѣльности къ отысканію идеальнаго нетлѣннаго тѣла русской музы лежитъ черезъ индивидуализмъ. Въ глубинахъ духа, «тамъ, гдѣ ужасъ многоликій» (Брюсовъ), происходитъ встрѣча и борьба. Но и Некрасовъ по-своему указываетъ на хаосъ внѣшнихъ условій русской жизни. Расколъ пушкинскаго единства выражается у Некрасова и Тютчева въ томъ, что оба они жаждутъ и не могутъ соприкоснуться съ поверхностью теченія русской дѣйствительности. Оба стремятся вогнать свою поэзію въ узкія рамки тенденціи: Некрасовъ—народнической, Тютчевъ—славянофильской. Кромѣ того Тютчевъ—поэтъ-политикъ и аристократъ, Некрасовъ—гражданинъ. Въ гражданственности Некрасова однако находимъ своеобразно преломленный байронизмъ и печоринство: тутъ обнаруживается его связь съ Лермонтовымъ, о которой придется упомянуть ниже. Съ другой сто-

роны, и тютчевская струна аристократизма прерывается глубоко народническими струнами:

Эти бѣдныя селенья,
Эта скудная природа—
Край родной долготерпѣнья,
Край ты русскаго народа!

Тютчевъ еще боялся хаоса: «О, бурь уснувшихъ не буди: подъ ними хаосъ шевелится». Его хаосъ звучитъ намъ издали, какъ приближающаяся ночная буря. Его хаосъ—хаосъ стихіи, не воплотившійся въ мелочи обыденной жизни. Съ другой стороны, хаотическая картина русской жизни еще поверхностно нарисована Некрасовымъ. И у Тютчева, и у Некрасова хаосъ глубинъ не сочетается еще съ хаосомъ поверхностей, такъ, чтобы образы видимости образовали стихіи, и, наоборотъ, чтобы повседневные образы служили намеками стихійности. Кромѣ того тютчевскій славянофильскій аристократизмъ долженъ сочетаться съ некрасовской гражданственностью въ одномъ пунктѣ земляного титанизма. Прежде нежели будетъ найдено нетлѣнное, земляное тѣло русской поэзіи, должно совершиться послѣднее возстаніе земляныхъ гигантовъ. И оно совершается: стихійныя силы разражаются въ поэзіи Брюсова землетрясеніемъ. Въ стихійныя глубины мятущагося духа Брюсовъ вноситъ сплетенія внѣшнихъ условій жизни. Съ другой стороны, влагая хаотическое содержаніе въ свои четкіе,

подчасъ сухіе образы, онъ съ каждымъ шагомъ подходитъ къ нѣкоей внутренней цѣльности. Тутъ обнаруживается его кровная связь съ Пушкинымъ: начало XIX вѣка подаетъ руку началу XX. Благодаря Брюсову мы умѣемъ теперь смотрѣть на пушкинскую поэзію сквозь призму тютчевскихъ глубинъ. Эта новая точка зрѣнія открываетъ множество перспективъ. Замыкается циклъ развитія пушкинской школы, открывается провиденціальность русской поэзіи.

Безраздѣльная цѣльность брюсовской формы, рисующая землю, тѣло, лишена однако огня религіозныхъ высотъ. Прекрасное тѣло его музы еще не оживлено, оно механизировано хаосомъ: это автоматъ, движимый паромъ и электричествомъ. Здѣсь мы имѣемъ дѣло съ паровымъ воскресеніемъ мертвыхъ. Его муза подобна бѣсноватой. Она ждетъ исцѣленія въ странѣ Гадаринской. Ея равно восторженное отношеніе и къ Богу, и къ діаволу чисто звѣриное: «Явись нашъ Богъ и полузвѣрь»! Если тварность музы Брюсова понимать въ смыслѣ сотворенности, у ея подножія могутъ явиться и луна, и звѣзды, какъ у Жены, облеченной въ Солнце. Если же тварность эта явно склонится въ сторону «з в ѣ р с т в а», ея подножіемъ будетъ багряный звѣрь: это будетъ Великая Блудница. И образъ Лучезарной Жены, противопоставленный звѣрю, рожденъ въ глубинѣ другого русла русской поэзіи, берущаго начало отъ Лермонтова.

Русская поэзія связана съ западно-европейской. Эта послѣдняя увѣнчана міровыми символами: таковъ символъ вѣчной женственности, представленный образомъ Беатриче, Маргариты и т. д. Таковъ символъ Прометея, Манфреда. Эти символы даны подъ покровомъ эстетизма. Русская поэзія, заимствуя въ лицѣ Лермонтова основныя черты западно-европейскаго духа, своеобразно преломляетъ ихъ восточной мистикой, глубоко зароненной въ русскую душу. Западно-европейскія формы извнѣ выражаютъ мистическія переживанія Востока. У Лермонтова мы видимъ столкновеніе двухъ способовъ отношенія къ дѣйствительности. Индивидуализмъ борется съ универсализмомъ. Предстоитъ или порабощеніе мистики эстетикой, или обратное, или же мистика сочетается съ эстетикой въ теургическомъ единствѣ религіознаго творчества. Въ послѣднемъ случаѣ предстоитъ рожденіе изъ глубинъ поэзіи новой, еще невѣдомой міру религіи.

Отсюда трагическій элементъ поэзіи Лермонтова, рождающей, съ одной стороны, образъ Демона, Маргариты-Тамары, нѣжной заревой улыбки и глазъ, полныхъ лазурнаго огня, съ другой стороны, являющей скучающій обликъ Печорина, Неизвѣстнаго и Незнакомки, всю жизнь глядящей на Лермонтова «изъ-подъ таинственной холодной полумаски». Эстетическая личина глубочайшаго мірового символа, явившаяся передъ Ницше какъ трагическая маска, при столкновеніи

этого символа съ религіознымъ творчествомъ восточной мистики превращается у Лермонтова въ полумаску. Но полумаска должна быть сорвана, ибо она—марево, которымъ врагъ старается скрыть истинную природу Вѣчной Жены. Помѣщикъ: «Не знаю, что это такое: зрѣніе ли у меня туманится отъ старости, или въ природѣ что-нибудь дѣлается... Ни одного облачка, а все какъ будто чѣмъ-то подернуто»... Генералъ: «А еще вѣрнѣе, что это чортъ своимъ хвостомъ туманъ на свѣтъ Божій намахиваетъ» («Три Разговора»). Много этого сѣраго тумана въ «Сказкѣ для дѣтей». Демонизмъ Лермонтова, обволакивающій туманомъ ликъ Незнакомки, долженъ разсѣяться, выродиться, ибо подлинная природа Демона, по глубокому прозрѣнію Мережковскаго, есть мѣщанская серединность—сѣрость. Этотъ демонизмъ вырождается въ поэзіи Некрасова, замѣняясь гражданственностью. Тутъ пушкинское русло русской поэзіи принимаетъ искаженный налетъ лермонтовскаго демонизма. Сорванная маска разсыпается пылью и пепломъ.

Съ другой стороны, въ попыткѣ примирить трагическій индивидуализмъ Лермонтова съ универсализмомъ вырастаетъ пессимистическій пантеизмъ Фета. Фетъ беретъ лермонтовскіе символы и придаетъ имъ окраску пантеизма. Если для Лермонтова заря—покровъ, подъ которымъ укрыты «черты иныя» Вѣчной Незнакомки, Фетъ, наоборотъ, въ замирающемъ голосѣ узнаетъ зарю.

За рѣкой замираетъ твой голосъ, горя,
Точно за моремъ ночью заря.

Освобожденіе отъ личной воли въ эстетическомъ созерцаніи воли міра—основное настроеніе фетовской поэзіи. Здѣсь поэзія является выразительницей пессимистической доктрины. Но сама пессимистическая доктрина является переваломъ отъ философіи къ поэзіи. Западно-европейскіе образы творчества въ русской поэзіи стремятся соприкоснуться съ мистическими переживаніями и явить образъ обновленной религіи. Вотъ почему пессимистическій покровъ Фета непроизвольно связанъ съ глубиной лермонтовскаго трагизма, а у Гейне разрывается между безплотнымъ романтизмомъ и безцѣльнымъ скептицизмомъ. Вотъ почему Фетъ глубже, чѣмъ Гейне. Впрочемъ поэзія Фета не является намъ какъ дальнѣйшее развитіе поэзіи Лермонтова, а лишь побочнымъ дополненіемъ; она—соединительное русло между Лермонтовымъ и европейской философіей. Отнынѣ поэзія и философія нераздѣльны. Поэтъ отнынѣ долженъ стать не только пѣвцомъ, но и руководителемъ жизни. Таковъ былъ Вл. Соловьевъ.

Изъ глубинъ пессимизма Соловьевъ пришелъ къ религіознымъ высотамъ. Онъ соединилъ поэзію съ философіей. Пышность фетовскаго пантеизма является для Соловьева покровомъ, подъ которымъ лермонтовскій трагизмъ, очищенный

посредствомъ религіи, являетъ ряды всемірно-историческихъ символовъ. Борьба двухъ началъ, борющихся въ душѣ человѣка, оказывается символомъ міровой борьбы. Освѣщая лирику Лермонтова вселенскимъ сознаніемъ, Соловьевъ неминуемо долженъ сорвать полумаску съ лица Незнакомой Подруги, явившейся Лермонтову. Эту маску онъ срываетъ. Передъ нимъ является Она въ пустыняхъ священнаго Египта лицомъ къ лицу.

> Что есть, что было, что грядетъ вовѣки,—
> Все обнялъ тутъ одинъ недвижный взоръ.

Это В с е оказалось Е д и н ы м ъ образомъ Женской красоты—Невѣстой Агнца. Сорванная полумаска оказалась сѣрымъ облакомъ пыли. Исчезло обаяніе лермонтовскаго демонизма; оказалось, что «это чортъ своимъ хвостомъ туманъ намахиваетъ» («Три Разговора»). Согласно Мережковскому, чортъ этотъ съ насморкомъ, а хвостъ его—будто хвостъ датской собаки. Лермонтовскій демонизмъ чрезъ Некрасова воплотился отнынѣ въ пушкинское русло. Это русло завершилось поэзіей Брюсова, въ которой поднимается Великая Блудница, возсѣдающая на багряномъ звѣрѣ. Но багряный звѣрь—только призракъ: это пыль, зажженная солнцемъ. Прекрасное тѣло брюсовской музы оказывается призрачнымъ подъ лучами Видѣнія, посѣтившаго Соловьева. Отсюда реальная дѣйствительность въ описаніи Блока, этого продолжателя Соловьева, носитъ кошмар-

ный оттѣнокъ. Механизированный хаосъ оказывается пустотой и ужасомъ, когда на него обращаетъ свой взоръ «Жена, облеченная въ Солнце». Но Ея знаменіе еще пока только на небѣ. Мы живемъ на землѣ. Она должна сойти къ намъ на землю, чтобы земля сочеталась съ небомъ въ брачномъ пиршествѣ. Она явилась передъ Соловьевымъ въ пустынѣ Египта, какъ Софія. Она должна приблизиться. Не теряя вселенскаго единства, она должна стать народной душой. Она должна стать соединяющимъ началомъ — Любовью. Ея родиной должно быть не только небо, но и земля. Она должна стать организмомъ любви.

Но организація любви, сочетающая личность съ обществомъ, должна имѣть фокусъ въ мистеріи. Замѣчательно глубоко говоритъ Вяч. Ивановъ, что орхестра — необходимое условіе мистеріи — есть средоточіе формъ всенароднаго голосованія. Организація этихъ формъ есть одинъ изъ способовъ организаціи Любви. Указывая на діонисическія основы общины будущаго, Вяч. Ивановъ возводитъ общественность въ религіозный принципъ, указывая на трагическій элементъ общественныхъ отношеній. Этотъ же элементъ связанъ съ міровой трагедіей, содержаніемъ которой является борьба Жены со Звѣремъ. Воплощенный образъ Жены долженъ стать фокусомъ мистеріи, воплощая въ себѣ всеединое начало человѣчества. Жена, познанная Соловьевымъ, должна сойти съ

неба и облечь насъ Солнцемъ жизни—мистеріей. Хаосъ, воплощенный въ поэзіи Брюсова, долженъ стать тѣломъ Жены, сіяющей въ небесахъ.

Некрасовская гражданственность должна утвердиться на діонисическомъ стержнѣ. Тютчевскій хаосъ долженъ явить изъ тьмы свою свѣтлую дочь. Брюсовская муза да покинетъ страну Гадарры! Этой страной Гадарринской оказываются тѣ мѣста, гдѣ машинный американизмъ поетъ свои ужасныя пѣсни фабричными гудками, электрическими звонками и вѣчно лопающимися беззвучными гранатами, подвѣшенными на улицахъ къ желѣзнымъ стержнямъ, гдѣ трамвай, какъ желѣзная ящерица, быстро бѣгаетъ вдоль рельсъ. Здѣсь ея метрополія. Здѣсь она гуляетъ среди дымовъ и конокъ.

Съ конки сошла она шагомъ богини.

Значитъ, подножіемъ ея служитъ желѣзная ящерица—звѣрь? Но кто же она?

Да! Я провидѣлъ тебя въ багряницѣ,
Въ золотой діадемѣ... Надменной царицей
Ты справляла тріумфъ въ покоренной столицѣ...

Можно сказать, что Муза Брюсова направляется отъ конки къ багряницѣ. Наоборотъ, Муза Блока, явившись намъ въ багряницѣ, направляется... къ конкѣ.

Тутъ между обѣими музами начинается страшный дуэтъ: онѣ встрѣчаются глазами. Лазурные лучи одной пронизываютъ «пустыхъ очей ночную

муть». У другой вѣетъ отъ губъ «чѣмъ-то звѣринымъ, тишью пещеръ и пустынностью скалъ». Между ними ползетъ конка—желѣзная ящерица. Кругомъ стоятъ ратники Звѣря и Жены. Недаромъ Блокъ говоритъ:

Будутъ страшны, будутъ несказанны
Неземныя маски лицъ...

Теперь долженъ быть сорванъ окончательный покровъ съ русской поэзіи. Истинныя лица обозначатся вовѣкъ. Явится Та,

...предъ кѣмъ томится и скрежещетъ
Великій магъ моей земли.

Въ поэзіи Блока мы повсюду встрѣчаемся съ попыткой воплощенія сверхвременнаго видѣнія въ формахъ пространства и времени. Она уже среди насъ, съ нами, воплощенная, живая, близкая—эта узнанная, наконецъ, муза Русской Поэзіи—оказавшаяся Солнцемъ, въ которомъ пересѣклись лучи новоявленной религіи, борьба за которую да будетъ дѣломъ всей нашей жизни. Вотъ она сидитъ съ милой и ясной улыбкой, какъ будто въ ней и нѣтъ ничего таинственнаго, какъ будто не ея касаются великія прозрѣнія поэтовъ и мистиковъ. Но въ минуту тайной опасности, когда душу обуреваетъ безуміе хаоса и такъ страшно «средь невѣдомыхъ равнинъ», ея улыбка прогоняетъ вьюжныя тучи; хаотиче-

скіе столбы метели покорно ложатся бѣлымъ снѣгомъ, когда на нихъ обращается ея лазурный взоръ, горящій зарей безсмертія. И вновь она уходитъ, тихая, строгая, въ «дальнія комнаты». И сердце проситъ возвращеній.

Она явилась передъ Соловьевымъ въ пустыняхъ Египта. У Блока она уже появляется среди насъ, неузнанная міромъ, узнанная немногими. Небесное видѣніе соединяетъ въ себѣ отнынѣ небо и землю, отражается въ жизненныхъ мелочахъ. Но еще не вся жизнь подчинена ей. Еще кругомъ бунтуетъ хаосъ, не ставшій ея тѣломъ. Тамъ, въ хаосѣ, злобныя силы, противоборствующія ея власти. Обращаясь къ хаотической дѣйствительности, поэзія Блока превращается въ кошмаръ: по городу бѣгаетъ черный человѣчекъ, прибѣгаетъ въ домъ, гдѣ всѣ нестройно кричатъ у круглыхъ столовъ, къ утру на розовыхъ облакахъ обозначается крестъ, а въ весеннихъ струйкахъ у тротуара плыветъ безобразный карликъ въ красномъ фракѣ. Это и есть многоликій змѣй—драконъ, собирающій противъ Нея свои Силы. Боясь Ея побѣды надъ міромъ, онъ преслѣдуетъ Ее въ Ея Обители.

Лермонтовская и Пушкинская струи русской поэзіи, опредѣлившись въ Брюсовѣ и Блокѣ, должны слиться въ несказанное единство. Но какъ? Путемъ ли свободнаго соединенія или подчиненія? Въ послѣднемъ случаѣ предстоитъ борьба двухъ реальностей. Съ одной стороны, цѣль-

ность брюсовскаго реализма, съ явно выраженной нотой астартизма, превращается поэзіей Блока въ сплошной кошмаръ, когда его муза смотритъ на міръ, не подчиненный ей. Съ другой стороны, реальнѣйшее всеединство Ея, съ точки зрѣнія Брюсова, оказывается безтѣлеснымъ видѣніемъ. По гранямъ соприкосновенія этихъ двухъ противоположныхъ точекъ зрѣнія начинается колебаніе, двойственность, закипаетъ борьба, растутъ страхи, воскресаютъ химеры античной Греціи и безумно смѣется краснымъ смѣхомъ Горгона войны. «Въ современной войнѣ все таинственно, разсѣяно, далеко, невидимо, отвлеченно; это борьба жестовъ, воздушной сигнализаціи, электрическихъ и геліографическихъ сношеній... Если это батарея, то, укрытая за какой-нибудь складкой почвы, она, кажется, безъ цѣли и смысла палитъ въ пространство... Вы постоянно обмануты фантасмагоріей» (Нодо). Фантасмагорія, марево—вотъ, что неизмѣнно вырастаетъ изъ соприкосновенія двухъ противоположныхъ началъ міра. Красный ужасъ борьбы, хохочущій на поляхъ Манджуріи, а также заголосившій между нами пѣтухъ огня—все это внѣшній покровъ вселенской борьбы, въ которой тонутъ раздвоенныя глубины нашихъ душъ. Все это—«маска красной смерти», въ которую превращается «міровая гримаса», замѣченная Ницше.

Вначалѣ мы говорили, что три личины должны быть сорваны съ Лика русской музы. Первой слетаетъ богоподобная личина Пушкинской музы, за которой прячется хаосъ. Второй—полумаска, закрывающая Ликъ Небеснаго Видѣнія. Третья Личина—Міровая: это—«Маска Красной Смерти», обусловливающая міровую борьбу Звѣря и Жены. Въ этой борьбѣ—содержаніе всякаго трагизма. Западно-европейская поэзія говоритъ намъ извнѣ объ этой борьбѣ: трагизмъ—вотъ формальное опредѣленіе апокалиптической борьбы. Русская поэзія, перебрасывая мостъ къ религіи, является соединительнымъ звеномъ между трагическимъ міросозерцаніемъ европейскаго человѣчества и послѣдней церковью вѣрующихъ, сплотившихся для борьбы со Звѣремъ.

Русская поэзія обоими своими руслами углубляется въ міровую жизнь. Вопросъ, ею поднятый, рѣшается только преобразованіемъ Земли и Неба въ градъ Новый Іерусалимъ. Апокалипсисъ русской поэзіи вызванъ приближеніемъ Конца Всемірной Исторіи. Только здѣсь мы находимъ разгадку Пушкинской и Лермонтовской тайнъ.

IV.

Мы вѣримъ, что Ты откроешься намъ, что впереди не будетъ октябрьскихъ тумановъ и февральскихъ желтыхъ оттепелей. Пусть думаютъ, что Ты еще спишь во гробѣ ледяномъ.

Ты покоишься въ бѣломъ гробу.
Ты съ улыбкой зовешь: не буди.
Золотистыя пряди на лбу,
Золотой образокъ на груди.

Блокъ.

Нѣтъ, Ты воскресла.

Ты сама обѣщала явиться въ розовомъ, и душа молитвенно склоняется предъ Тобой, и въ зоряхъ—пунцовыхъ лампадкахъ—подслушиваетъ воздыханіе Твое молитвенное.

Явись!

Пора: міръ созрѣлъ, какъ золотой, налившійся сладостью плодъ, міръ тоскуетъ безъ Тебя.

Явись!

1905.

СОДЕРЖАНІЕ.

Лугъ зеленый. 1
Символизмъ. 19
Символизмъ и современное русское искусство 29
Настоящее и будущее русской литературы 51
Гоголь. 93
Чеховъ. 122
Мережковскій 134
Сологубъ. 152
Брюсовъ. 178
Бальмонтъ. 206
Апокалипсисъ въ русской поэзіи 222

КНИГИ АНДРЕЯ БѢЛАГО.

Золото въ лазури. Книга стиховъ. Книгоиздательство „Скорпіонъ“. Москва. 1904.

Пепелъ. Книга стиховъ. Книгоиздательство „Шиповникъ“. Петербургъ. 1909.

Урна. Книга стиховъ. Книгоиздательство „Грифъ“. Москва. 1909.

Сѣверная симфонія, первая, героическая. Книгоиздательство „Скорпіонъ“. Москва. 1904.

Вторая симфонія, драматическая. Книгоиздательство „Скорпіонъ“. Москва. 1902.

Возвратъ. Третья симфонія. Книгоиздательство „Грифъ“. Москва. 1904.

Кубокъ мятелей. Четвертая симфонія. Книгоиздательство „Скорпіонъ“. Москва. 1909.

Серебряный голубь. Романъ. Книгоиздательство „Скорпіонъ“. Москва. 1910.

Символизмъ. Книга статей. Книгоиздательство „Мусагетъ“. Москва. 1910.

Арабески. Книга статей. Книгоиздательство „Мусагетъ“. Москва. 1910.

Лугъ зеленый. Книга статей. Книгоиздательство „Альціона“. Москва. 1910.

ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ
БИБЛІОТЕКА
Общественныхъ Наукъ
Академіи Наукъ СССР





Книгоиздательство «АЛЬЦІОНА».

АНДРЕЙ БѢЛЫЙ. Лугъ зеленый. Книга статей. Москва. 1910. Ц. 1 р.

ЮРІЙ СИДОРОВЪ. Стихотворенія. Вступительныя статьи: Андрея Бѣлаго, Бориса Садовского, Сергѣя Соловьева. Рисунокъ О. П. Михайловой. Украшенія А. А. Арапова. Москва. 1910.

БОРИСЪ САДОВСКОЙ. Узоръ чугунный. Книга разсказовъ. (Печатается).

«АЛЬЦІОНА». Альманахъ стиховъ. (Готовится).

ПОЛЬ ВЕРЛЭНЪ. Записки вдовца. Переводъ Семена Рубановича. (Печатается).

БАРБЭ д'ОРЕВИЛЬИ. Дэндизмъ и Джоржъ Брёммель. Переводъ Михаила Петровскаго. (Печатается).
