АЛЕКСАНДР
БЛОК

4

АЛЕКСАНДР БЛОК

1880 · 1980



АЛЕКСАНДР БЛОК

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
В ШЕСТИ ТОМАХ

ПОД ОБЩЕЙ РЕДАКЦИЕЙ
М. А. ДУДИНА
В. Н. ОРЛОВА
А. А. СУРКОВА

ЛЕНИНГРАД · «ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ · 1982

АЛЕКСАНДР БЛОК

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
В ШЕСТИ ТОМАХ

ТОМ 4

ОЧЕРКИ · СТАТЬИ · РЕЧИ
1905·1921

ЛЕНИНГРАД·«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ·1982

ББК 84. Р1
Б70

СОСТАВЛЕНИЕ ВЛ. ОРЛОВА

ПРИМЕЧАНИЯ Б. АВЕРИНА

ПОДГОТОВКА ТЕКСТА
И. ИСАКОВИЧ

ОФОРМЛЕНИЕ ХУДОЖНИКА
Н. НЕФЕДОВА

Б $\frac{4603010101\text{-}074}{028(01)\text{-}82}$ подписное

© Состав, примечания, оформление. Издательство «Художественная литература», 1982 г.



ОЧЕРКИ · СТАТЬИ · РЕЧИ

1905·1915

КРАСКИ И СЛОВА

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

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

Среди этих истуканов самый первый план загроможден теперь понятием «символизм».* Его холили, прививали ему и зелень и просто плесень, но ствол его смехотворен, изломан веками, дуплист и сух. А главное, он испортил небесную ткань и продырявил ее. Критика очень много толкует о «школах» символизма, наклеивает на художника ярлычок: «символист»; критика охаживает художника со всех сторон и обдергивает на нем платье; а иногда она занимается делом совсем уж некультурным, извинимым разве во времена глубокой древности: если платье не лезет на художника, она обрубает ему ноги, руки, или – что уж вовсе неприлично – голову.

Распоряжаясь так, критика хочет угнаться за творчеством. Но она, по существу своему, – противоположный полюс творчества. В лучшем случае, ей удается

* Конечно, я говорю не о религиозном и не о философском символизме, но о развязном термине вольнопрактикующей критики.

ухватить поэта за фалду и на бегу сунуть ему в карман ярлычок: «символист».

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

Чаще всего, почему-то, это случается с художниками слова. Реже ловкой критике удается изловить живописца. Я думаю, это происходит оттого, что писателям принято обладать всеми свойствами взрослых людей; а ведь эти свойства вовсе не только положительные: рядом со здравостью суждений, умеренным скептицизмом, чувством «такта» и системы — попадаются среди них усталость, скованность, немудрость. Взрослые люди обыкновенно не мудры и не просты.

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

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

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

Ласковая и яркая краска сохраняет художнику детскую восприимчивость; а взрослые писатели «жадно берегут в душе остаток чувства».[1] Пожелав сберечь свое драгоценное время, они заменили медленный рисунок быстрым словом; но — ослепли, отупели к зрительным восприятиям. Говорят, слов больше, чем красок; но, может быть, достаточно для изящного писателя, для поэта — только таких слов, которые соответствуют краскам. Ведь это — словарь удивительно пестрый, вырази-

тельный и гармонический. Например, следующее стихотворение молодого поэта Сергея Городецкого кажется мне совершенным по красочности и конкретности словаря:

ЗНОЙ

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

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

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

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

Душа писателя — испорченная душа. Вот писатель увидел картину Бёклина «Лесная тишина». Девушка на единороге смотрит в даль между стволами деревьев. Для критика и писателя — взгляд девушки и единорога непременно «символичен». О нем можно сказать много умных и красивых слов. Может быть, это — большая литературная заслуга, но неисправимая вина перед живописью: это значит — внести в свободную игру красок и линий свое грубое, изнурительное понимание; все равно что толстый дядюшка — пришел в детскую, одного племянника игриво пощекотал, другого похлопал жилистой рукой по пушистой щеке, третьему помог скла-

* Я думаю, что и во всей русской поэзии очень заметно стремление к разрыву с отвлеченным и к союзу с конкретным, воплощенным. Освежительнее духов запах живого цветка.

дывать кубики. Смотришь – разорил всю игру, и одичалые племянники уже дуются в углу.

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

Сказанное не унижает писательства. Напротив, приходится наблюдать обратное: живопись охотно подает руку литературе, и художники пишут книги (Россетти, Гогэн);[2] но литераторы обыкновенно чванятся перед живописью и не пишут картин. Скажут, что живописи надо учиться: но, во-первых, иногда лучше нарисовать несколько детских каракуль, чем написать очень объемистый труд; а во-вторых, чувствовал же какую-то освободительность рисунка, например, Пушкин, когда рисовал не однажды какой-то пленительный женский профиль. А ведь он не учился рисовать. Но он был ребенок.

Прекрасен своеобразный, ломающийся стиль художников. Они обращаются со словами как дети; не злоупотребляют ими, всегда кратки. Они предпочитают конкретные понятия, переложимые на краски и линии (часто основы предложения – существительное и глагол – совпадают, первое – с краской, второй – с линией). Оттого они могут передать простым и детским, а потому – новым и свежим, языком те старинные жалобы, которые писатель таит в душе: ему нужно еще искать их словесных выражений; и вот он их ищет и уже забывает боль самую благородную, и она уже гниет в его душе, без того обремененной, как не сорванный вовремя, пышный цветок.

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

Вот – простая русская церковь на шоссейной дороге. Нет ничего наивнее и вечнее ее архитектуры, расположения. Воображению, орудующему словами, представ-

ляются бесчисленные наслоения истории, религии, всех тяжелых событий, которые пережила русская церковь на проезжей дороге. Воображение поэта ищет пищи вдоль всех дорог, отовсюду собирает мед, не первый попавшийся храм воплощает в стихах.

Но я не хочу быть тружеником – шмелем в бархатной неуклюжей шубе. Этот первый попавшийся храм пусть будет весь моим и единственным, как другой и третий. Тогда я должен уметь взглянуть на него; и, облюбовав и приласкав взором, нарисовать, хоть для других непонятно, но по-своему, чтобы потом узнать в рисунке и храм и себя: вот это – левая паперть, а это – крест с тонкой цепочкой и полумесяцем, а это – пригорок, на котором я сидел и царапал.

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

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

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

1905

ПЕДАНТ О ПОЭТЕ*

Лермонтов – писатель, которому не посчастливилось ни в количестве монографий, ни в истинной любви потомства: исследователи немножко дичатся Лермонтова, он многим не по зубам; для «большой публики» Лермонтов долгое время был (отчасти и есть) только крутящим усы армейским слагателем страстных романсов. «Свинец в груди и жажда мести»[1] принимались как девиз плохенького бреттерства и «армейщины» дурного тона. На это есть свои глубокие причины, и одна из них в том, что Лермонтов, рассматриваемый сквозь известные очки, *почти весь* может быть понят *именно так*, не иначе. С этой точки зрения Лермонтов подобен гадательной книге или упоению карточной игры; он может быть принят как праздное, убивающее душу «суеверие» или такой же праздный и засасывающий, как «среда», «большой шлем».[2]

Только литература последних лет многими потоками своими стремится опять к Лермонтову как к источнику; его чтут и порывисто, и горячо, и безмолвно, и трепетно. На звуки Лермонтова откликалась самая «ночная» душа русской поэзии – Тютчев, откликалась как-то глухо, томимая тем же бессмертием, причастностью к той же тайне. Ей эти звуки были «страшны, как память *детских лет*»,[3] как «страшны песни про *родимый* хаос».[4] «Пушкин и Лермонтов» – слышим мы все сознательней, а прежде повторялось то же, но бессознательно: «если не Лермонтов, то Пушкин» – и обратно. Два магических слова – «собственные имена» русской истории и народа русского – становятся лозунгами двух

---

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

станов русской литературы, русской мистической действительности. Прислушиваясь к боевым словам этих двух, все еще враждебных, станов, мы все яснее слышим, что дело идет о чем-то больше жизни и смерти – о космосе и хаосе, о поселении вечно-радостной Гармонии (супруги Кадмоса – Космоса, основателя городов)[5] на месте пустынном, окаянном и хладном, – ее, этого вечного образа лермонтовской любви.

Чем реже на устах, – тем чаще в душе: Лермонтов и Пушкин – образы «предустановленные», загадка русской жизни и литературы. Достоевский провещал о Пушкине[6] – и смолкнувшие слова его покоятся в душе. О Лермонтове еще почти *нет слов* – молчание и молчание. Тут возможны два пути: путь творческой критики, подобной критике г. Мережковского, или путь беспощадного анатомического рассечения – метод, которого держатся хирурги: они *не вправе* в минуту операции помыслить о чем-либо, кроме разложенного перед ними болящего тела.

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

Перед исследователем, пользующимся таким методом, закрыты *все* перспективы прекрасного, его влечет к себе мертвый скелет; но этот скелет обещает в будущем одеться плотью и кровью. Такова и непривлекательная, «черная» работа каменщика, строящего низенький фундамент под дворец царей или под сокровищницу народного искусства.

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

«Автор настоящей книги, – читаем мы в предисловии профессора Котляревского, – не имел в виду дать всестороннюю оценку творчества Лермонтова (еще бы!); он сосредоточил свое внимание лишь на той руководящей мысли, на которой покоились все думы поэта, и на том господствующем чувстве, из которого вытекало его неизменно грустное настроение» (стр. 2).

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

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

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

лет от роду[7] (стр. 37). К страстям Лермонтова профессор Котляревский относится уж совсем скептически: он сетует, что Лермонтов решился «несколько *упростить* задачу бытия в виду ее трудности», когда поэт говорит, что «в женском сердце хотел сыскать отраду бытия» (36). Конечно, такие замечания делают честь игривому остроумию профессора. Но беспощадность его к Лермонтову все растет.

Оказывается, что Лермонтов «был очень нескромен, когда говорил о своем призвании» (46), что он «придумал, а не выстрадал картину» своих юношеских мучений, отчего она и носит на себе «следы деланности и вычурности» (47), что его юношеские «драматические опыты не имеют достаточных художественных красот, которые позволили бы нам наслаждаться ими как памятниками искусства» (115), что Лермонтов «избежал бы многих мучений, если бы вовремя попал в молодой кружок любителей и служителей литературы» (139), вместо светского общества, – и т. д., и т. д. В одном месте г. Котляревский решает наконец высказать Лермонтову горькие слова одного из его героев: «Друг мой! ты строишь химеры в своем воображении и даешь им черный цвет для большего романтизма!».[8] «И мы будем правы, но лишь *отчасти*», – прибавляет профессор.

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

По книге г. Котляревского выходит, что Лермонтов всю жизнь старался разрешить вопрос, заданный ему профессором Котляревским, да так и не мог. Несколько раз «жизнь учила его обуздывать свою мечту и теснее и теснее связывать поэзию с действительностью» (стр. 100), он пытался «побороть в себе свою эгоистическую мрачность» и возродиться, – но опускался все ниже, даже... о, ужас! – до степени любовных стихов! «Любовная интрига очень занимала Лермонтова, если

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

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

С глазами, полными лазурного огня,
С улыбкой розовой, как молодого дня
За рощей первое сиянье,[9] –

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

На стр. 210 своей книги профессор Котляревский внезапно обмолвился одной фразой, будто с неба звезду схватил: «...истина заключалась в бессменной тревоге духа самого Лермонтова». Эта роковая обмолвка уничтожает все остальное исследование. Что же значат теперь все эти сравнения Онегина с Печориным (за них, впрочем, любой преподаватель поставит пять) или бесконечные рассуждения о русской жизни, поэзии и критике?

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

1906

МИХАИЛ АЛЕКСАНДРОВИЧ БАКУНИН
(1814 – 1876)

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

Имя «Бакунин» – не потухающий, может быть еще не распылавшийся, костер. Страстные споры вкруг этого костра – да будут они так же пламенны и высоки, чтобы сгорела мелкая рознь! Бедная литература о Бакунине растет: в первый же год «свободы» вышло уже пять отдельных книжек; правда, пока больше охаживают Бакунина, процеживают классические слова Герцена о нем,[1] а «полного собрания» еще долго ждать. Из трех очерков о Бакунине, вышедших в этом году, наиболее яркое впечатление производит очерк г. Андерсона («Борцы освободительного движения. М. А. Бакунин», СПб.). Автор сумел отметить то вечное, что очищает и облагораживает всякий запыленный факт, поднимая его на воздух, предавая его солнечным лучам. Очерк Андерсона написан литературнее двух других. Драгоманов[2] – серьезный исследователь, известный знаток Бакунина, – и не задавался, впрочем, общими целями; он рассматривает Бакунина как политического деятеля по преимуществу. Третий автор, г. Кульчицкий («М. А. Бакунин, его идеи и деятельность», СПб.),[3] пишет отрывочно, политиканствует и кое о чем умалчи-

вает, считая Бакунина «прежде всего – человеком дела».

Бакунин – одно из замечательнейших распутий русской жизни. Кажется, только она одна способна огорашивать мир такими произведениями. Целая туча острейших противоречий громоздится в одной душе: «волна и камень, стихи и проза, лед и пламень»[4] – из всего этого Бакунину не хватало разве стихов – в смысле гармонии; он и не пел никогда, а, если можно так выразиться, вопил на всю Европу, или «ревел, как белуга», грандиозно и безобразно, чисто по-русски. Сидела в нем какая-то пьяная бесшабашность русских кабаков: способный к деятельности самой кипучей, к предприятиям, которые могут привидеться разве во сне или за чтением Купера, – Бакунин был вместе с тем ленивый и сырой человек – вечно в поту, с огромным телом, с львиной гривой, с припухшими веками, похожими на собачьи, как часто бывает у русских дворян. В нем уживалась доброта и крайне неудобная в общежитии широта отношений к денежной собственности друзей – с глубоким и холодным эгоизмом. Как будто струсив перед пустой дуэлью (с им же оскорбленным Катковым[5]), Бакунин немедленно поставил на карту все: жизнь свою и жизнь сотен людей, Дрезденскую Мадонну и случайную жену, дружбу и доверие доброго губернатора[6] и матушку Россию, прикидывая к ней все окраины и все славянские земли. Только гениальный забулдыга мог так шутить и играть с огнем. Подняв своими руками восстания в Праге и Дрездене, Бакунин просидел *девять* лет в тюрьмах – немецких, австрийских и русских, месяцами был прикован цепью к стене, бежал из сибирской ссылки и, объехав весь земной шар в качестве – сначала узника, потом – ссыльного и, наконец, – торжествующего беглеца, остановился недалеко от исходного пункта своего путешествия – в Лондоне.

Здесь, с первых же дней, с энергией ничуть не ослабевшей, Бакунин стал действовать в прежнем направлении. Кто только не знал его и не отдавал ему должного! Все, начиная с императора Николая, который сказал о нем: «Он умный и хороший малый, но опасный человек, его надобно держать взаперти»,[7] – и до какого-то захудалого итальянского мужика, который не разлучался с ним в последние годы и прятал шестидесятилет-

него анархиста в сено после неудачного Болонского восстания.[8]

О Бакунине можно писать сказку. Его личность окружена невылазными анекдотами, легендами, сценами, уморительными, трогательными или драматическими. Есть случаи из Рокамболя и Дюма, например история снаряжения корабля с оружием для Польши – утлой посудины с командой из каких-то добровольных головорезов, польских офицеров, солдат всех национальностей – до кафров и малайцев включительно, – доктора, типографа и двух аптекарей. Интересно, что в участи своей посудины Бакунину удалось заинтересовать брата шведского короля, шведских министров и влиятельных лиц; и все-таки дело кончилось ничем: всеславянский Арго оказался старой калошей и был растрепан шквалом, напрасно стараясь приткнуться то к немецким, то к шведским берегам. Половина команды пошла ко дну, а оружие забрал шведский фрегат.[9]

Писал Бакунин много, но большей части своих писаний не кончил; они и до сих пор в рукописях. Бакунин противоречил себе постоянно, но, конечно, «без злого умысла». То же хочется думать о «сомнительных» поступках его, около которых спорят и горячатся, склоняясь то к осуждению, то к оправданию. Если Катков, близко зная Бакунина, не мог быть хладнокровным и отказывал ему даже в искренности,[10] – то мы, уж наверное, можем забыть мелкие факты этой жизни во имя ее искупительного огня. Да и человек Бакунин был не житейский, – и это не всегда в похвалу ему: то, что доставляло легкие средства освобождения от всякого комфорта, тормозящего деятельность, – тоже приводило к схеме и отвлеченности; отвлеченность вела к противоречиям, давала возможность наскоро соединять несоединимое.

Искать Бога и отрицать его; быть отчаянным «нигилистом» и верить в свою деятельность так, как верили, вероятно, Александр Македонский или Наполеон; презирать все установившиеся порядки, начиная от государственного строя и общественных укладов и кончая крышей собственного жилища, пищей, одеждой, сном, – все это было для Бакунина не словом, а делом. Как это ни странно, – образ его чем-то напоминает образ Владимира Соловьева.[11] Удивительно, что это сходство простирается еще дальше – куда-то в глубь семьи. Мне

приходилось слышать немало семейных воспоминаний о Соловьеве и Бакунине; в тех и других звучит одна, быть может, музыка – музыка старых русских семей, совсем умолкающая теперь в молодых рамоликах и брюзжащих дегенератах.

Можно ли брать с Бакунина пример для жизни? Конечно, нет. Нет, по тому одному, что такие люди только родятся. Такая необычайная последовательность и гармония противоречий не даются никакими упражнениями. Но эта «синтетичность» все-таки как-то дразнит наши половинчатые, расколотые души. Их раскололо то сознание, которого не было у Бакунина. Он над гегелевской тезой и антитезой возвел скоропалительный, но великолепный синтез, великолепный потому, что им он жил, мыслил, страдал, творил. Перед нами – новое море «тез» и «антитез». Займем огня у Бакунина! Только в огне расплавится скорбь, только молнией разрешится буря: «Воздух полон, чреват бурями! и потому мы зовем наших ослепленных братьев: покайтеся, покайтеся, царство Божие близко! – Мы говорим позитивистам: откройте ваши духовные глаза, оставьте мертвым хоронить своих мертвецов и убедитесь наконец, что духа, вечно юного, вечно новорожденного, нечего искать в упавших развалинах... Позвольте же нам довериться вечному духу, который только потому разрушает и уничтожает, что он есть неисчерпаемый и вечно творящий источник всякой жизни. Страсть к разрушению есть вместе и творческая страсть».[12]

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

Октябрь 1906

БЕЗВРЕМЕНЬЕ

1. ОЧАГ

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

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

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

Так. Но и Достоевский уже предчувствовал иное: затыкая уши, торопясь закрыться руками в ужасе от того, что можно услыхать и увидеть, он все-таки слышал быструю крадущуюся поступь и видел липкое и отвратительное серое животное.[1] Отсюда — его вечная торопливость, его надрывы, его «Золотой век в кармане».[2] Нам уже не хочется этого Золотого века,— слишком он смахивает на сильную лекарственную дозу, которой доктор хочет предупредить страшный исход болезни. Но и лекарственная трава Золотого века не помогла; большое серое животное уже вползало в дверь, нюхало, осматривалось, и не успел доктор оглянуться, как оно

уже стало заигрывать со всеми членами семьи, дружить с ними и заражать их. Скоро оно разлеглось у очага, как дома, заполнило интеллигентные квартиры, дома, улицы, города. Все окуталось смрадной паутиной; и тогда стало ясно, как из добрых и чистых нравов русской семьи выросла необъятная серая паучиха скуки.

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

Паучиха, разрастаясь, принимала небывалые размеры: уютные intérieur,* бывшие когда-то предметом любви художников и домашних забот, цветником добрых нравов, – стали как «вечность» Достоевского, как «деревенская баня с пауками по углам».[3] В будуарах, кабинетах, в тишине детских спаленок теплилось заразительное сладострастие. Пока ветер пел свои тонкие песенки в печной трубе, жирная паучиха теплила сладострастные лампадки у мирного очага простых и добрых людей.

За всей эстетической возней, за нестройными криками отщепенцев, заклейменных именем «декадентов», можно было услышать биение здорового пульса, желание жить красивой и стройной жизнью, так, чтобы паучиха уползла за тридевять земель. Но сами декаденты были заражены паучьим ядом. Вместе с тем у их читателей появились признаки полной заразы.

Люди стали жить странной, совсем чуждой человечеству жизнью. Прежде думали, что жизнь должна быть свободной, красивой, религиозной, творческой. Природа, искусство, литература – были на первом плане. Теперь развилась порода людей, совершенно перевернувших эти понятия и тем не менее считающихся здоровыми. Они стали суетливы и бледнолицы. У них умерли страсти, – и природа стала чужда и непонятна для них. Они стали посвящать все свое время государственной службе – и перестали понимать искусства. Музы стали невыносимы для них. Они утратили понемногу, идя путями томления, сначала бога, потом мир,

---

* Внутренняя часть здания, помещения *(фр.)*. – *Ред.*

наконец – самих себя. Как бы циркулем они стали вычерчивать какой-то механический круг собственной жизни, в котором разместились, теснясь и давя друг друга, все чувства, наклонности, привязанности. Этот заранее вычерченный круг стал зваться жизнью нормального человека. Круг разбухал и двигался на длинных тонких ножках; тогда постороннему наблюдателю становилось ясно, что это ползает паучиха, а в теле паучихи сидит заживо съеденный ею нормальный человек.

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

Внутренность одного паучьего жилья воспроизведена в рассказе Леонида Андреева «Ангелочек». Я говорю об этом рассказе потому, что он наглядно совпадает с «Мальчиком у Христа на елке» Достоевского. Тому мальчику, который смотрел сквозь большое стекло, елка и торжество домашнего очага казались жизнью новой и светлой, праздником и раем. Мальчик Сашка у Андреева не видал елки и не слушал музыки сквозь стекло. Его просто затащили на елку, насильно ввели в праздничный рай. Что же было в новом раю?

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

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

Дело в том, что уже в этом старом рассказе («Ангелочек» написан в 1899 году) звучит нота, роковым образом сблизившая «реалиста» Андреева с «проклятыми» декадентами. Это – нота безумия, непосредственно вытекающая из пошлости, из паучьего затишья. Мало того, это – нота, тянущаяся сквозь всю русскую литературу XIX века, ставшая к концу его только надорванней, пронзительней и потому – слышнее. В ней звучит безмерное отчаянье, потому что в ней причина розни писателей и публики, в ней выражает писатель свой страх за безумие себя и мира, и она-то именно еще долго останется непонятой теми, кто тянет ее во имя своей неподвижной святости, не желая знать, что будет, когда она внезапно оборвется. Будет злая тишина, остановившиеся глаза, смерть, сумасшествие, отчаянье.

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

Передо мною картина: на ней изображена только девочка-подросток, стоящая в позе, описанной Андреевым. Она перегнулась, и, значит, лицо ее рисуется в форме треугольника, вершиной обращенного вниз; она смеется; значит, под щелками смеющихся глаз ее легли морщинки, чуждые лицу, точно старческие морщинки около молодых глаз; и руки ее прижаты к груди, точно она придерживает ими тонкую кисею, под которой очнулось мутное, уже не девическое тело. Это напоминает свидригайловский сон о девочке в цветах,[4] безумные врубелевские портреты женщин в белом с треугольными головами. Но это – одна и та же жирная паучиха ткет паутину сладострастия.

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

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

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

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

2. С ПЛОЩАДИ НА «ЛУГ ЗЕЛЕНЫЙ»*[5]

Но и на площади торжествует паучиха.

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

Наша действительность проходит в красном свете. Дни все громче от криков, от машущих красных флагов; вечером город, задремавший на минуту, окровавлен зарей. Ночью красное поет на платьях, на щеках, на гу-

---

* Статья Андрея Белого в «Весах», 1905 г.

бах продажных женщин рынка. Только бледное утро гонит последнюю краску с испитых лиц.

Так мчится в бешеной истерике все, чем мы живем и в чем видим смысл своей жизни. Зажженные со всех концов, мы кружимся в воздухе, как несчастные маски, застигнутые врасплох мстительным шутом у Эдгара По.[6] Но мы, дети своего века, боремся с этим головокружением. Какая-то дьявольская живучесть помогает нам гореть и не сгорать.

Среди нас появляются бродяги. Праздные и бездомные шатуны встречаются на городских площадях. Можно подумать, что они навсегда оторваны от человечества, обречены на смерть. Но бездомность и оторванность их — только видимость. Они вышли, и на время у них «в пути погасли очи»;[7] но они знают веянье тишины.

На сквозняках безлюдных улиц эти бродяги точно распяты у стен. Они встречаются глазами, и каждый мерит чужой взгляд своим, и еще не видит дна, не видит, где приютилась обнищавшая душа человеческая. Только одежды взвиваются в лохмотьях снежной пыли. Кажется, эти люди, как призраки, поднимутся вместе с бурей в черную пропасть неба, точно полетят на крыльях. Голос вьюги вывел их из паучьих жилищ, лишил тишины очага, напел им в уши, — и они поняли песню о вечном круженье — песню, сулящую полет. В глубинах неба открылся звездный узор; его разрывают снежные хлопья, мчатся, слепя глаза.

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

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

С легким треском рассыпался веер,
Разверзающий звездную месть,
Но в глазах, обращенных на север,
Мне холодному — жгучая весть.

И, над мигом свивая покровы,
Вся окутана звездами вьюг,
Уплываешь ты в сумрак снеговый,
Мой от века загаданный друг.[8]

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

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

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

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

> За мною грохочущий город
> На склоне пылающего дня...
> *(А. Белый)*[9]

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

> Привязанность, молодость, дружба, –
> Исчезли, рассеялись сном...
> *(А. Белый)*[10]

Нет конца и края шоссейным путям, где они тащатся, отдыхают и снова идут. Неприметливому взору покажется, что эти «горемыки» – сирые, обреченные, из-

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

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

На равнинах, по краям дорог, в зеленях или в сугробах, тлеют, гниют, обращаются в прах барские усадьбы с мрамором, с амурами, с золотом и слоновой костью, с высокими оградами вокруг столетних липовых парков, с шестиярусными скульптурными иконостасами в барских церквах. Вокруг заброшенных домов, все шире, уже забегая в спутанные куртины – прежние клумбы нежных цветов,– разрастаются торговые села, зеленеют вывески казенной винной лавки, растут серокрасные постоялые дворы. Все это, наскоро возведенное, утлое, деревянное,– больше не заграждает даль. И сини дали, и низки тучи, и круты овраги, и сведены леса, застилавшие равнины,– и уже нечему умирать и нечему воскресать. Это быт гибнет, сменяется безбытностью.

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

Это – священное шествие, стройная пляска праздной тысячеокой России, которой уже нечего терять; всю плоть свою она подарила миру и вот, свободно бросив руки на ветер, пустилась в пляс по всему своему бесцельному, непридуманному раздолью.

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

Вот русская действительность – всюду, куда ни оглянешься, – даль, синева и щемящая тоска неисполнимых желаний. Когда же наступит вечер и туманы оденут окрестность, – даль станет еще прекраснее и еще недостижимее. Думается, все, чему в этой дали суждено было сбыться, – уже сбылось. Не к чему стремиться, потому что все уже достигнуто; на всем лежит печать свершений. Крест поставлен и на душе, которая, вечно стремясь, каждый миг знает пределы свои.

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

3. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

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

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

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

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

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

Лермонтов восходил на горный кряж и, кутаясь в плащ из тумана, смотрел с улыбкой вещей скуки на образы мира, витающие у ног его. И проплывали перед ним в тумане ледяных игол самые тайные и знойные образы: любовница, брошенная и все еще прекрасная, в черных шелках, в «таинственной холодной полумаске».[11] Проплывая в туман, она видела сны о нем, но не о том, что стоит в плаще на горном кряже, а о том, кто в гусарском мундире крутит ус около шелков ее и нашептывает ей сладкие речи. И призрак с вершины с презрительной улыбкой напоминал ей о прежней любви.

Но любовница и двойник исчезали, крутясь, во мгле

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

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

Я знал, что голова, любимая тобою,
С моей груди на плаху не падет.[12]

На горном кряже застал его случай, но изменил ли он себе? «На лице его играла спокойная и почти веселая улыбка... Пуля пробила сердце и легкие...»[13] Кому? Тому ли, кто смотрел с крутизны на мировое колесо? Или тому, двойнику, кто в гусарском мундире, крутя ус, проносился в безднах и шептал сладкие речи женщине в черных шелках?

И снился мне сияющий огнями
Вечерний пир в родимой стороне...
...И снилась ей долина Дагестана;
Знакомый труп лежал в долине той...[14]

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

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

Небо и степь вбирали, поглощали все звуки, там, где востроносый колдун выводил из земли, треснувшей под зноем, казака, на страх и потеху есаулу: «приподняв иконы вверх, есаул готовился сказать краткую молитву... как вдруг закричали, перепугавшись, игравшие на земле дети, а вслед за ними попятился народ,

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

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

> ...крайняя заводь глухая,
> Край лиманов и топей речных,
> И над взморьем клубится, вздыхая,
> Дым паров и снарядов стальных.
>
> *(И. Коневской)*[15]

Кто-то уверил его, что там будто бы находится столица России, что туда стянулись интересы империи, что оттуда правят ее судьбами. Под стук извозчичьих дрожек, катающих бледных существ взад и вперед по болоту, под звуки фабричных гудков, в дыму торчащих из мглы труб, – слепец расхлебывал вино петербургских туманов. Он был послан в мир на страдание и воплотился. Он мечтал о боге, о России, о восстановлении мировой справедливости, о защите униженных и оскорбленных и о воплощении мечты своей. Он верил и ждал, чтобы рассвело. И вот перед героем его, перед ему подобными, действительно рассвело, на повороте темной лестницы, в глубине каменных ворот

самое страшное лицо, воплощение хаоса и небытия: лицо Парфена Рогожина.[16] Это был миг ослепительного счастия. И в тот же миг все исчезло, крутясь как смерч. Пришла падучая.

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

Потому же нам окончательно понятен Достоевский только через Лермонтова и Гоголя. Для нас они как бы руководят им, учат слепца той мудрости, которой он сам не желал. Он очертя голову бросается в туман, летит и падает в падучей; он носит в душе вечную тревогу, надрыв, подступает вплотную к мечте, ищет в ней плоти и крови; они парят, прислушиваясь, осязая туман, но никогда не портя мечты своей, не ища в ней плоти и крови.

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

Потому два современных писателя, о которых я хочу сказать, более близки к Лермонтову и Гоголю, чем к Достоевскому. От первых перешла к нам мудрость, от второго, может быть,— только опыт его страдания. Они свершают легкие обряды над новой нитью превращений, протянутой тихим торжествующим лучом. Они крылаты и витают над туманами, не падая в их беспросветную глубь. И потому они узнали ту кристальную тишину, звонкую, как голос золотой свирели. Поет

тишина, и цветет она; что нужно, кроме такой тишины, думаем мы, читая их произведения?

Бледный закат и тонкий зеленоватый серп месяца – музыка легких прикосновений у З. Гиппиус. Преображение совершается в глубинах зеркала, в тенистой вечерней комнате, в падении пушистых снежинок. Нет в этой вечно осенней и вечно разлучной дымке мечтаний – никакой несбыточности счастья. Скорее это несбыточность бытия от счастья. Медленно проходят, смотря вперед и поверх мира, тонкие, узкие, гибкие женщины – от Марты («Яблони цветут») до Марии-Май,[17] – давно обрученные, дивящиеся чужому неведенью об обручении с влюбленностью, белой, прозрачной и бескровной в мире, воплощенной за порогом мира, – прежде, потом, всегда. Кажется, шествующим над миром так легко вступить в мир и творить в нем легкие чудеса. В их шествии есть глубина знания о бесконечной свободе и какая-то вольная нищета – в узоре слабых, девических рук. Нам кажется, что они идут мимо, не задевая и не тревожа, но они уже среди нас; они несбыточно близки. Мы же узнаем, что одна из них, проходя, задела нас длинным, прозрачным покрывалом.

Неизвестно, откуда приходят они и куда уходят, то изнемогая от своей бесцельной свободы, то побеждая одним мановением мир, плещущийся вокруг них усталой и нежной волной. Он непонятен для них, как и они для него; полудевушкам, полурусалкам – им «ни счастия, ни радости не надо».[18] Они знают одну только невозмутимую Тишину:

> И слышу я, как шепчет тишина
> О тайнах красоты невоплощенной,
> Лишь неразгаданным мечтанья полны,
> Не жду и не хочу прихода дня.[19]

Сологуб знает тайну преображения, свершающегося во мгле стихий. Он совершенно одинокий – «бог таинственного мира».[20] Для него существует «я», в котором, преломляясь, преображается прекрасное: смерть, любовь, красота – и хаотический мир, в котором все стихийно: день и ночь, земля и вода, и море человеческой пошлости. И когда стихии, смутные и неопределенные, выносятся на берега его романа и рассказа, написанного дремучим незапятнанно-чистым языком, рав-

ным разве только гоголевскому языку, они становятся его творением, ясным преображением. Для Сологуба существует весь мир, вся нелепость скомканных плоскостей и сломанных линий, потому что среди них ему является преображенное лицо. Он оставляет себе полную радость встречи с этим лицом и, насладившись им, отпускает его обратно – в хаос. Мы же, его читатели, видим это всерадостное лицо только с одной стороны, откуда оно вселяет чувства сострадания, ужаса, уныния, сладострастия. Отсюда – магическое в творчестве Сологуба: он властен показать нам только часть того, что сам видит вполне. Это возможно потому, что полнота его видений всегда лежит далее того, что может быть воплощено в слове. Для Сологуба – Смерть звучит иначе, чем ее обыкновенно воспринимают. Но он позволяет воспринять ее во всяком смысле потому, что он любит всякую свободу, в том числе свободу гражданскую и свободу восприятий. Он позволяет пронзительно жалеть ребенка обиженного, ребенка «с нестерпимой головной болью»;[21] наконец, он позволяет вскрикнуть от сострадания к замученному мальчику, бросившемуся на мостовую с высоты четвертого этажа («Утешение»).

Но вместе с этим, в момент торжества простейших человеческих чувств – боли, жалости, сладострастия – автор мгновенно поворачивает к нам то светящееся радостью лицо, на которое он сам любуется в это мгновение. И тогда, в сиянии риз райских и всеблаженной улыбки, становится ясно, что обида, боль и сама гибельная Смерть – преображены: Смерть есть Красота. Она – легкое прикосновение, мечта о радости сбывающейся, не сбывшейся только в магическом хаосе Недотыкомки-жизни, вертящейся на распутьях.[22] Смерть – сияние звезды Маир, блаженство обрученного с тихой страной Ойле.[23] Смерть – радость успокоения, Невеста – Тишина.

Так современная литература научилась из колдовства Лермонтова и Гоголя, из падений Достоевского – мудрости глубокой, в которой не видно дна. Смерчи обходят стороной равнину, на которой мы слушаем Тишину. Приложим ухо к земле родной и близкой: бьется ли еще сердце матери? Нет, тишина прекрасная снизошла, согрелись мы в ее заботливо опущенных крыльях: точно сбылось уже пророчество о Другом Утешите-

ле, ибо нам нечего больше жалеть; мы все отдадим, нам уже ничего не жаль и, как будто, ничего не страшно. Мудры мы, ибо нищи духом; добровольно сиротеем, добровольно возьмем палку и узелок и потащимся по российским равнинам. А разве странник услышит о русской революции, о криках голодных и угнетенных, о столицах, о декадентстве, о правительстве? Нет, потому что широка земля, и высоко небо, и глубока вода, а дела человеческие незаметно пройдут и сменятся другими делами... Странники, мы – услышим одну Тишину.

А что, если вся тишина земная и российская, вся бесцельная свобода и радость наша – соткана из паутины? Если жирная паучиха ткет и ткет паутину нашего счастья, нашей жизни, нашей действительности, – кто будет рвать паутину?

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

Да не будет так.

Октябрь 1906

ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР В. Ф. КОММИССАРЖЕВСКОЙ

(Письмо из Петербурга)

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

В такую эпоху должен воскресать театр.[1] Почва для него уже напоена стихийными ливнями вагнеровской музыки, ибсеновской драмы. Наука и мечта подают друг другу руки, оправдывая и воскрешая первобытную стихию земли – *ритм*, обручающий друг с другом планеты и души земных существ. И вот, пробуждаясь, пугливые и полузрячие, мы спешим на торжища, где ходит ветер и носит людские взоры; и люди, красуясь друг перед другом, смотрятся, влюбляются в различные сияния бесчисленных и бездонных глаз.

Таким торжищем в наше время должен быть театр – колыбель страсти земной. Что реальнее подмосток, с которых живые, ритмические дыхания ветра обвевают лица в темном зале? Мы, наивные, пробуждающиеся дети, не сумели еще преобразить ве-

щества; но не надо нам, привыкшим воспроизводить в душе своей неразрывно гармоничные звуки, цвета и движения, пугаться этих грубых мазков декораций, этого слоя румян, сквозь который светится живая игра глаз; нельзя предаваться утонченным разочарованиям и снова замыкаться в себе, ведь мы сумеем преобразить громоздкий и нелепый механизм современного театра. Будем любить его сначала так, потому что любящий уже ждет от любимого иного, и ему зримо это иное в сумерках влюбленности. Пусть зал и сцена будут, как жених и невеста: из взаимной игры взоров, из красования друг перед другом рождается любовь. Пусть непрестанно на сцене искусство страстно обручается с тайной, и пусть искры чудес такого обручения залетают в зрительный зал. Пусть каждый уходит из театра влюбленным и верным земле.

Я думаю, такая радость близка сердцу устроителей нового драматического театра в Петербурге. Они не упустили основного принципа – ритма. После первых трех постановок,[2] после того, как режиссер театра В. Э. Мейерхольд высказал свои основные принципы на одной из «сред» В. И. Иванова,[3] после того, что мы видели на первом представлении «Сестры Беатрисы» Метерлинка, – мы можем ждать будущего от этого дела.

Принципы театра В. Ф. Комиссаржевской несомненно новы. В так называемом «чеховском» театре К. С. Станиславский держит актеров железной рукою, пока не добьется своего, часто – усилиями нескольких десятков репетиций. Актеры движутся по сцене как бы в тени его могучей фигуры, и публика воспринимает автора сквозь призму этого талантливого и умного режиссера. Приемы Мейерхольда совершенно иные. Воспринимая автора, он дает актерам общие нити, вырабатывает общий план и затем, ослабляя узду, бросает на произвол сцены отдельные дарования, как сноп искр. Они свободны, могут сжечь корабль пьесы, но могут и воспламенить зрительный зал искрами истинного искусства. Нельзя закрывать глаз на страшную опасность такого предприятия; ведь в этом случае удача и неудача обусловливаются не только отдельными дарованиями труппы: актеры, даровитые сами по себе, могут впасть в разноголосицу; и еще двойной риск: новый театр есть вместе с тем школа для

актеров; играя, они должны учиться и вырабатывать приемы нового репертуара.

Принимая все это во внимание, мы скорее склонны были отчаяться в новом театре после первых двух постановок. «Гедда Габлер», поставленная для открытия, заставила пережить только печальные волнения: Ибсен не был понят или, по крайней мере, не был воплощен – ни художником, написавшим декорацию удивительно красивую, но не имеющую ничего общего с Ибсеном;[4] ни режиссером, затруднившим движения актеров деревянной пластикой и узкой сценой; ни самими актерами, которые не поняли, что единственная трагедия Гедды – отсутствие трагедии и пустота мучительно прекрасной души, что гибель ее – законна.

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

С готовым уже предубеждением мы пошли на «Беатрису» Метерлинка, наперед зная, что цензура исковеркала нежнейшую пьесу, запретив ее название «чудо» на афише, вычеркнув много важных ремарок и самое имя Мадонны, а главное, запретив Мадонне петь и оживать на сцене. Мы знали, что перевод М. Сомова неудовлетворителен, что музыка Лядова не идет к Метерлинку. И, при всем этом, при вопиющих несовершенствах в частностях (из рук вон плохой Беллидор,[5] отсутствие отчетливости в хорах, бедность костюмов и обстановки), – мы пережили на этом спектакле то волнение, которое пробуждает ветер искусства, веющий со сцены. Это было так несомненно, просто, так естественно. Пережила это волнение и будирующая публика, как будто эти долгие и шумные овации были демонстрацией против еще более будирующей газетной печати. Метерлинк, имеющий успех у публики, – что это? Случайность или что-то страшное? Точно эти случайные зрители почуяли веянье чуда, которым расцвела сцена, воплотив внезапно, нечаянно ремарку Метерлинка: «И вот среди восторженных хвалебных песнопений, вырывающихся со всех сторон,

запружая толпою слишком узкую дверь, шатаясь на ступенях, появляются монахини, растерянные, подавленные, с преображенными лицами, опьяненные радостью и сверхъестественным ужасом...»[6] Пусть не было живых гирлянд, обвивающих тела, и цветов, вырастающих в руках; но, когда гибкие голубые монахини наполнили театр торжественным, вспыхивающим шепотом: «Чудо! Чудо! Чудо! Осанна! Осанна! Осанна!» — мы узнали высокое волнение; волновались о любви, о крыльях, о радости будущего. Было чувство великой благодарности за искры чудес, облетевшие зрительный зал.

Ноябрь 1906

«ПРОБУЖДЕНИЕ ВЕСНЫ»

Приготовляясь смотреть пьесу Ведекинда,[1] я боялся утонченной эротомании. Страх этот относился не к театру, который открыл сезон Ведекиндом, и не к самому Ведекинду. Театр достаточно доказал свою любовь к высокому, поставив «Жизнь Человека» Леонида Андреева.[2] Талантливый Ведекинд относится к тем эпигонам литературы, которые достаточно увертливы, так что с них «взятки гладки»; эпигоны эти обладают такой техникой, которая позволяет за тысячью смыслов спрятать неуловимо ядовитый и приторно сладкий смысл их произведений. Боялся же я той атмосферы, которая создается помимо воли автора, режиссера и даже публики, – в зрительном зале: атмосферы пряной и нечистой.

Опасения мои оказались напрасными: ведекиндовские смешки оказались благонадежными сверх ожидания, и, чем дальше, тем больше овладевала зрительным залом обыкновенная сонная скука. Так было на первом представлении, на втором, говорят, иначе. Допускаю, что «первые представления» – это обыкновенно только несносный «экзамен», надругательство над искусством. Не чувствую своего права и произносить окончательного суждения о замысле постановки. Думаю, что замысел, сам по себе интересный, был исполнен неудачно, что актеры играли посредственно, иные ниже посредственного, но все это второстепенно, и не оттого гнетущее впечатление было так ярко. О частностях не хочу говорить, когда общая картина слишком ясна.

Почти непрерывно господствовал в зале и на сцене тусклый мрак. Я уверен, что это не входило в расчет автора пьесы, но готов радоваться тому, что так вышло.

Во мраке еще более чужим и ненужным представлялось все то, что благоразумно-циничесий немец осмелился назвать «трагедией».

Метерлинк украл у западной драмы героя, превратил человеческий голос в хриплый шепот, сделал людей куклами, лишил их свободных движений, света, воли, воздуха. Но Метерлинк, сделав все это, открыл тихую дверь, и сквозь нее мы прислушиваемся к звуку падения чистой, хрустальной влаги искусства. Метерлинк уже – золотой сон для нас, уже – радостное прошлое, незапятнанное, милое, чистое – в те досадные, томительные, плоские дни, когда *в России* становится модным Ведекинд. Еще недавно непризнанный и «жупельный» для русских Метерлинк – настоящий *классик*, который «высоко держит знамя искусства», рядом с этим пресыщенным последышем, которому и смеяться уже лень и которому не снилась не только *трагедия*, но и самое маленькое страданьице.

«Пробуждение весны» – несложный и непоследовательный набор как милых, так и нелепых картинок, где остроумный водевиль соединяется с высокопарным ломаньем. В центре пьесы стоит вопрос, над которым автор по-немецки сюсюкает.[3] Никогда этот вопрос не стоял *так* у нас, в России; если же и становится так теперь, то только в замкнутых кругах, обреченных на медленное тление, в классах, от которых идет трупный запах. Нам этих немецких жеребчиков в куцых штанишках не приходится жалеть: пропадай «на сеновале» хоть десять «Морицов»,[4] – у нас есть еще люди не машинного производства – с волей, с надеждами, с «мечтами», с «идеалами» – пусть даже пошлые слова.

Наша жизнь выше и больше этой мелкотравчатой жизни. Нам отвратительны не только глупые родители и учители, но и «порочные» дети. Если же мы будем застревать на слезливых конфликтах, которые Ведекинд кладет в основание «Пробуждения весны», то – хуже нам же самим: прозеваем свое, прозеваем высокое, забудем свое великое отчаянье и разучимся страдать. Будем бродить всегда в той самой тьме, которую развел в театральном зале Мейерхольд.

У нас есть «Жизнь Человека» – произведение бездонно русское. У нас есть «Земля» Валерия Брюсова –

произведение неподдельно высокое. У нас есть произведения, в которых пробиваются родники истинного искусства, или произведения, в которых сама наша земля и наше измученное сердце кричат голосами нелепыми, нестройными, «неискусными», но необходимыми нам. Зачем же нам слушать немца, который ковыряет зубочисткой в зубах и совсем изнемогает от сытости? Мы – голодные, нам холодно. Но мы всегда готовы «бросать в каменный лоб раскаленные ядра сверкающей мысли», «звенеть щитами», «блестеть мечами».[5]

Сентябрь 1907

«РЕЛИГИОЗНЫЕ ИСКАНИЯ» И НАРОД

Реакция, которую нам выпало на долю пережить, закрыла от нас лицо проснувшейся было жизни. Перед глазами нашими – несколько поколений, отчаявшихся в своих лучших надеждах. Редко, даже среди молодых, можно встретить человека, который не тоскует смертельно, прикрывая лицо свое до тошноты надоевшей гримасой изнеженности, утонченности, исключительного себялюбия.

Иначе говоря, почти не видишь вокруг себя настоящих людей, хотя и веришь, что в каждом встречном есть запуганная душа, которая могла бы, если бы того хотела, стать очевидной для всех. Но люди не хотят становиться очевидными, все еще притворяются, что им есть, что терять. Это понятно для тех, у кого еще не перержавели цепи всяческих «отношений», чье сознание еще смутно. Но это *преступно* у тех, кто помнит, что он родился в глухую ночь, увидал сияние одной звезды и простер руки к ней, и к ней одной.

Вся жизнь для такого человека – темная музыка, звучащая только об одной звезде. Для врагов он – «идиот», «свихнувшийся»; для друзей – порою досадный «однодум». Это ему надо понять: ведь он – неприятное недоразумение, он никому в мире не может угодить, ибо ничему в мире, кроме увиденной им звезды, не предана его душа.

Если он поймет это, – поймет и то, за что и почему его гонят; и пусть гонят!

Если нет, – он предатель, тайный прелюбодей, всеобщий примиритель, «карьерист». Пускай бы это было преступлением против себя самого только: мало ли мошенников на свете! Но это – преступление не только

личное: он убивает в себе ту страсть своей души, ту ее преданность, ту ее обреченность, которая могла бы стать в одну из черных ночей путеводным заревом для других заблудившихся людей.

Говорю я особенно о писателях: об эстетах, уставших еще до начала своей карьеры; об эстетах младшего поколения по преимуществу; о тех, кому неугодно сознать, что жизнь их должна быть сплошным мучительством – тайным и явным; дóлжно им исколоть себе руки обо все шипы на стеблях красоты; нельзя им отдыхать на розовом ложе, чужими руками, не их руками, для них разостланном. Они должны знать, что они ответственны, потому что одарены талантами.

Если они – поэты-лирики, их должно мучить их одинокое болото, освещенное розовой зорькой; если беллетристы – марксисты ли, народники ли, – пусть помнят, что никто из них до сей поры не указал, как быть с рабочим и мужиком, который вот сейчас, сию минуту спрашивает, как быть; если они драматурги, пусть знают, что еще ни одна из современных драм не осветила по-настоящему будней жизни, не принесла «очищения».

Мне скажут, что я говорю о невозможном, о том, о чем давно пора забыть, что я наивен, что литература давно перестала играть в жизни ту роль, какую играла когда-то. Возражений много, они известны; но я все-таки говорю именно так; только о великом стоит думать, только большие задания должен ставить себе писатель; ставить смело, не смущаясь своими личными малыми силами; писатель ведь – звено бесконечной цепи; от звена к звену надо передавать свои надежды, пусть несвершившиеся, свои замыслы, пусть недовершенные.

Если те писатели и интеллигенты, о которых я говорю, «представители религиозно-философского сознания»,[1] то они должны были бы мучиться больше всех: тем, что они уже несколько лет возвещали с кафедры религиозно-философских собраний гордые истины, что они самоуверенно поучали, надменно ехидствовали, сладострастно полемизировали с туполобыми попами.

Теперь они опять возобновили свою болтовню;[2] но все эти образованные и обозленные интеллигенты, поседевшие в спорах о Христе, их супруги и свояче-

ницы в приличных кофточках, многодумные философы и лоснящиеся от самодовольства попы, знают, что за дверями стоят нищие духом, которым нужны дела. Вместо дел – уродливое мелькание слов. Тоненький священник в бедной ряске выкликает Иисуса, – и всем неловко, «неприлично» – переглядываются. Честный социал-демократ с шишковатым лбом злобно бросает десятки вопросов; в ответ – лысина, елеем помазанная: нельзя, дескать, сразу ответить на столько вопросов. Все это становится уже модным, доступным для приват-доцентских жен и для благотворительных дам.

А на улице – ветер, проститутки мерзнут, люди голодают, их вешают; а в стране – «реакция»; а в России жить трудно, холодно, мерзко. Да хоть бы все эти болтуны в лоск исхудали от своих исканий, никому на свете, кроме «утонченных натур», ненужных, – ничего в России бы не убавилось и не прибавилось!

Что и говорить, хорошо сказал красивый анархист, что нужна «перманентная революция»; хорошо подмигнул дамочкам молодой поп; хорошо резюмировал прения философ. Но ведь они говорят о *Боге*; о том, о чем можно плакать одному, или... мало ли, как; но не в этой безобразной, разваливающейся людской каше, не при этом обилии электрического света! Это – тоже, своего рода, потеря стыда; лучше бы ничем не интересовались и никаких «религиозных» сомнений не знали, если не умеют молчать и так смертельно любят соборно посплетничать о Христе.

Разве у Мережковского «религиозно-философская» известность? Нет, ведь и сам он до последних лет не забывал, что он – *художник*; кто не знает теперь о его «религиозном холоде» (из тех, кто вообще что-либо об этом слышал)? А «Юлиана» и «Леонардо»[3] перечитывать еще будут. Также и Розанов дорог отнюдь не своей нововременской «религиозно-философской» деятельностью, а своим тайным и тяжким однодумьем.[4]

Мало сказать, что с религиозных собраний уходишь с чувством неудовлетворенности; есть еще чувство грызущей скуки, озлобления на всю неуместность происходившего, оскорбления за красоту, за безобразность. Между романами Мережковского, некоторыми книгами Розанова и их религиозно-философскими

докладами – глубокая пропасть. Это – своего рода словесный кафешантан, и не я один предпочту ему кафешантан обыкновенный, где сквозь скуку прожжет порою «буйное веселье, страстное похмелье».[5]

Право, человек естественный, здоровый, «провинциал», положим, непременно прямо с этих самых религиозных собраний угодит в кафешантан, и притом – в большой компании: чтобы жизнь, насильственно на два-три часа остановленная, безболезненно восстановилась, чтобы совершился переход ко сну; а то еще из-за оживленной и непритязательной мордочки какой-нибудь Марты всплывет ненароком – тьфу, ты, пропади-пропадом – какое-нибудь «одухотворенное», а то и просто духовное лицо.

Что же, просвещайтесь, интеллигенты; не думайте только, что «простой человек» придет говорить с вами о Боге. Мы поглядим на вас и на ваши серьезные «искания»; поглядим, да и выплеснем – нет-нет – на вас немножко винной лирической пены: вытирайте лысины, как знаете.

Ах я, хулиган, хулиган! – Ведь все сбились с панталыку, все скучают от безделья. Дрянны все факты интеллигентской жизни этого года; и прения с попами, в том числе лишь; это – один из видов самоуслаждения – и не самый кощунственный.

Да и что могут сказать русские интеллигенты Столыпину и синоду? Даже за бездарные слова им заткнут рот, и, надо отдать справедливость, крепкой пробкой: еще лет на десять хватит. Право, не смешно, а больно смотреть на человека, который все еще пытается бунтовать (на словах, правда), а ему все время затыкают рот. Да и унизительно это для человека: уж лучше бы помолчали.

Я не говорил бы обо всем этом, если бы не имел в запасе противоположных примеров: примеров мучительных, но и поучительных для всех нас. Все эти примеры, как нарочно, исходят от людей, не носящих сюртуков и смокингов, не гримасничающих благородной скукой и утонченностью гнилого дворянства, пишущих совсем не так, как все мы, каких бы ни было лагерей, бог нас разберет.

Вот что пишет мне крестьянин северной губернии, начинающий поэт.[6] Слова его письма кажутся мне золотыми словами:

«Простите мою дерзость, пишет он, но мне кажется, что, если бы у нашего брата было время для рождения образов, то они не уступали бы вашим. Так много вмещает грудь строительных начал, так ярко чувствуется великое окрыление!.. И хочется встать высоко над миром, выплакать тяготенье тьмы огненно-звездными словами и, подъяв кропило очищения, окропить кровавую землю»...

«Вы — господа, чуждаетесь нас, но знайте, что много нас неутоленных сердцем, и что темны мы только, если на нас смотреть с высоты, когда всё, что внизу кажется однородной массой; но крошка искренности, и из массы выступают ясные очертания сынов человеческих. Их души, подобные яспису и сардису, их ребра, готовые для прободения»...

«Наш брат вовсе не дичится «вас», а попросту завидует и ненавидит, а если и терпит вблизи себя, то только до тех пор, покуда видит от «вас» какой-либо прибыток».

«О, как неистово страдание от «вашего» присутствия, какое бесконечно-окаянное горе сознавать, что без «вас» пока не обойдешься! Это-то сознание и есть то «горе-гореваньице» — тоска злючая-клевучая, кручинушка злая, беспросветная, про которую писали Никитин, Суриков, Некрасов, отчасти Пушкин и др. Сознание, что без «вас» пока не обойдешься, — есть единственная причина нашего духовного с «вами» несближения, и редко, редко встречаются случаи холопской верности нянь или денщиков, уже достаточно развращенных господской передней».

«Все древние и новые примеры крестьянского бегства в скиты, в леса-пустыни, есть показатель упорного желания отделаться от духовной зависимости, скрыться от дворянского вездесущия. Сознание, что «вы» везде, что «вы» *можете*, а мы *должны*, вот необоримая стена несближения с нашей стороны. Какие же причины с «вашей»? Кроме глубокого презрения и чисто-телесной брезгливости — никаких».

«У прозревших из «вас» есть оправдание, что нельзя зараз переделаться, как пишете вы, и это ложь, особенно в ваших устах — так мне хочется верить. Я чувствую, что вы, зная великие примеры мученичества и славы, великие произведения человеческого духа, обманываетесь в себе... Из ваших слов можно

заключить, что миллионы лет человеческой борьбы и страдания прошли бесследно для тех, кто „имеет на спине несколько дворянских поколений“».

Что можно ответить на эти слова, заключающие в себе столь беспощадную правду? Как оправдаться?

Я думаю, что оправдаться нельзя. Вот так, как написано в этом письме, обстоит дело в России, которую мы видим из окна вагона железной дороги, из-за забора помещичьего сада, да с пахучих клеверных полей, которые еще Фет любил обходить в прохладные вечера, при этом «минуя деревни».[7]

А в обеих столицах Российской империи дело обстоит иначе. Здесь устраиваются религиозные словопрения и вечера «свободной эстетики»; режиссеры взапуски проваливают сомнительные и несомненно никуда не годные сценические произведения; литераторы ссорятся и сплетничают; чиновники служат из пятого в десятое, и т. д.

В то время, как литература наша вступает в период «комментариев» (или проще: количество критических разговоров несравненно превышает количество литературных произведений), в то время, как мы в интеллигентских статьях ежедневно меняем свои мнения и воззрения и болтаем, – в России растет одно грозное и огромное явление. Корни его – не в одном «императорском периоде», на котором все мы, начиная с Достоевского, помешались, а в веках гораздо ранних. Явление это – «сектантство», как мы привыкли называть его; всё мы привыкли называть, надо всем ставить кавычки; отбросьте кавычки, раскройте смысл, докопайтесь до корня. И выйдет, что слово это мы, как сотни других слов, произносим для собственного успокоения; его коренной смысл – широк, грозен, слово это – пламенное слово.

Принято у нас интересоваться «сектантством» только людям «толстовского» толка: позволено это Наживину, Бирюкову, Пругавину. Едва ли особенно ласкали своим вниманием это «явление русской жизни» такие люди, как Мережковский, как вообще – люди «высокой культуры», очень «образованные».

Отношение «образованных» людей к религиозной жизни народа очень остроумно и злостно определил Толстой: «отношение это похоже на отношение лакея к своему хозяину, ученому математику. Хозяин

пишет на доске какие-то цифры, буквы, ставит радикалы, знаки равенства, плюсы, минусы, а лакей смотрит сзади и думает: «Как нескладно у него все это выходит, я напишу куда лучше». И вот, когда хозяин, решив задачу, уходит, лакей стирает все написанное им с доски и сам начинает старательно выводить и буквы, и плюсы, и радикалы, и цифры. Все это выходит у него много красивее, чем у хозяина, но – не имеет никакого смысла».

Цитирую я пятикопеечную брошюру, изданную «Посредником» (И. Наживин, «Что такое сектанты и чего они хотят»). В этих пятикопеечных брошюрах случается находить иногда больше полезного, нежели в толстых и дорогих книгах и журналах. Есть в них, например, описание тех страшных пыток, которым подвергали так называемых «сектантов». Многие ли из аристократических интеллигентов наших дней выдержат сибирские пытки? Все почти издохнут под первой плетью; сами сгноили себя – свои мускулы, свою волю – на религиозных собраниях и на вечерах «свободной эстетики».

Ноябрь – декабрь 1907

ТРИ ВОПРОСА

В те годы, когда русское новое искусство было гонимо, художники постояли за себя. Лишь немногие трусливо бежали с поля битвы. Остальные – в полном одиночестве, под градом насмешек – предпочли работать и ждать. Мало кто обольщался надеждами, многие предчувствовали, что на долю им выпадет пережить наши тяжелые дни и что лучшего им не дождаться. Тяжело было переживать ту эпоху, но завидна участь художников, потому что их тяжелый труд не пропал даром. В те дни художники имели не только право, но и обязанность утвердить знамя «чистого искусства». Это было не просто тактическим приемом, но горячим убеждением сердца. Вопрос «как», вопрос о формах искусства мог быть боевым лозунгом. Глубина содержания души художника не была искомым, она подразумевалась сама собой. Вопросы формы были огненными и трудными вопросами, трудными настолько, что лишь глубокая мысль и глубокое переживание искали достойной себя оправы, совершенной формы.

Огромными усилиями вырабатывалась форма. Передовым бойцам она давалась упорным трудом, без которого не реален ни один шаг истинного художника. Об этом свидетельствует, например, творчество Брюсова; получить представление о работе этого художника можно, сличая разные редакции его произведений и слушая его собственные свидетельства (см. хотя бы предисловие к «Собранию стихов» или к сборнику «Urbi et Orbi»). Занимаясь этими сличениями и свидетельствами, воссоздаешь процесс творчества художника и проникаешь в суть той замкнутой рабочей эпохи, когда формальный вопрос «как» стоял на очереди дня. Завидная эпоха, когда вопросу, долженствующему занимать

художника во все времена, этот художник мог посвятить все свои силы! Но улица ворвалась в мастерскую, и золотое время одиноких странствий миновало.

Пришли новые дни «признания», всеобщего базарного сочувствия и опошления искусства. Одинокими усилиями художников были достигнуты огромные результаты: в разных областях искусства даны были образцы новых форм. Получилась возможность выработки шаблона, и этот вечный спутник не заставил себя долго ждать. С его помощью «непосвященные» и не потерпевшие ни одной из невзгод одиноких странствий узнали, «как» можно «по-новому» преломлять старую жизнь. И вот появились плеяды ловких подделывателей. Вышли на прогулку в поля русской литературы сочинители, у которых не было за душой ничего, кроме старых калош для растаптывания цветов, но карманы были набиты радужными бумажками, обеспеченными золотым фондом прежних достижений. В те дни, когда форма давалась усилиями, вопрос о содержании души художника не был вопросом. В те дни, когда форма стала легкой и общедоступной, ничего уже не стоило дать красивую оправу стеклу, вместо брильянта, для смеха, забав, кощунства и наживы.

Тогда перед истинными художниками, которым надлежало охранять русскую литературу от вторжения фальсификаторов, вырос второй вопрос: вопрос о содержании, вопрос, «что» имеется за душой у новейших художников, которые подозрительно легко овладели формами. Благодаря такой постановке вопроса были своевременно уличены и не признаны многие новаторы и фальсификаторы, а с другой стороны, благодаря всеобщей переоценке за немногими художниками было утверждено их высокое звание и призвание навсегда. Если не ошибаюсь, вопрос «что́» был выдвинут на первый план, вместо вопроса «как», Андреем Белым, в его первых статьях.[1]

Но судьями художников являются не только сам «взыскательный» художник, не только его собратья и критики, а и публика, хотя бы последним критерием всех похвал и порицаний была душа каждого художника. Вопросом о содержании, предъявлением векселей к уплате было только парализовано действие яда всеобщего признания. Но само признание разрослось до чудовищных размеров, часто совершенно неожиданных для

представителей нового искусства. Загоготала тысячью голосов сама площадь. Спрос на новое искусство возрастает с каждым днем, но все еще перерастает его предложение: дело в том, что спрос на произведения искусства способен действительно зажечь искры вдохновения, правда мимолетные искры, которым никогда не суждено разгореться в большой огонь. Ведь искры несущегося поезда сыпятся сказочными снопами в соседние болота, а кое-какие из них поджигают даже леса, лежащие около полотна. Так и здесь: в сотнях душ (русских душ без дна и покрышки) вспыхнуло вдохновение и полетели искорки. Подлинное вдохновение и настоящие искорки. Сотни юношей вмиг стали художниками (заметьте: почти исключительно *лирическими поэтами*:* ведь это всего легче и всего менее ответственно; с поэта, по нынешним временам, «взятки гладки»). И что же? Форма дана – шаблон выработан, и формальному вопросу «как» способен удовлетворить любой гимназист. Но и на вопрос «что» гимназист ответит по крайней мере удовлетворительно: он – яростный поклонник нового искусства, он считает представителей его своими учителями, он заразился их «настроениями» (как часто приходится убеждаться, что очень многие до сих пор вожжаются с этим термином!), он видит в городе – «дьявола», а в природе – «прозрачность» и «тишину».[3] Вот вам – удовлетворительное содержание. Следовательно – его пускают в журнал, альманах и газету, а читатель думает: «Вот родился новый Валерий Брюсов». Правда, новый поэт исчезнет так же мгновенно и неожиданно для читателя, да и для самого себя, как родился. Он играл на боль-

---

* Мне жаль, что Д. В. Философов в статье своей «Тоже тенденция» (см. предыдущий № «Золотого руна») не понял меня.[2] Я готов отнести это на счет недоговоренности моей мысли и неточности выражений. Не только выше для меня «звание человека», чем звание поэта, но источником доброй половины моих тем служит *ненависть к лирике*, родной и близкой для меня стихии. О, если бы она оставалась по-прежнему в уединенной области творческих сновидений художника! Хорошо говорить Философову, что́ он, подойдя к лирикам, не только не оглох, но даже «подбодрился и повеселел». Верно, он много знает. Но я то знаю твердо, что к современной лирике подходит много незнающих – и просят хлеба, и получают камень (ведь лирикой проникнута вся современная литература). Принимают отравленное питье за здоровое и прохладное.

шом спросе публики, и выиграл, но сейчас же все и проиграл. Искра догорела и утонула в болоте. Это – полбеды. Беда же настоящая тогда, когда этот случайный художник (а случайный художник – непременно хулиган) вдруг возьмет да и запоет на модную и опасную тему; да еще так дерзко, молодо и всегда популярно и всем понятно (ибо шаблоны формы и содержания всегда доступнее). Тогда случается, что искра подожжет лес, – а потом – ищи ее. Искра пропала, а лес продолжает гореть: в пролесках, на болотах лопаются пузыри, трава чернеет, деревья трещат, и по окрестностям расползаются испуганные гады. Воздух заражен.

В такие-то дни возникает третий, самый соблазнительный, самый опасный, но и самый русский вопрос: *«зачем?»*. Вопрос о *необходимости* и *полезности художественных произведений*. Вопрос, в котором усомнился даже Н. К. Михайловский: «Вопрос «зачем?» бывает часто относительно художественного творчества лишен всякого смысла».[4] Очень замечательно это «часто», какое-то испуганное и недоверчивое к самому себе. Семидесятническое недоверие и неверие. Но дело в том, что подлинному художнику не опасен публицистический вопрос «зачем?», и всякий публицистический вопрос приобретает под пером истинного художника широкую и чуждую тенденции окраску. Рамки искусства широки и вместительны, и ближайшим доказательством тому служит Ибсен – знамя нашей эпохи, последний мировой писатель, так жизненно, как хлеб и вода, необходимый людям, а теперь, особенно, – русским людям. Нечего и говорить об Ибсене пятидесятых годов, который весь предан «пользе народной», что сказывается в каждом письме его, и в прошении к королю,[5] и в стихах, где он вопрошает норвежских поэтов, «не на пользу ли народа дан им поэтический дар, – чтобы восторженные уста скальда истолковывали его горести, его радости и его порывы?»[6] Сказывается и в драме Катилины – заговорщика с социалистическим духом.[7] Все это не только не убивает, но вдохновляет и бесконечно расширяет мировые темы Ибсена. Все тот же перед нами – Ибсен девяностых годов, ни минуты не теряющий связи с общественностью, с остро наточенным ножом для анализа, болеющий вопросами национальности, общественной дряблости, государственности. «Каждый художник, я думаю, должен быть публицистом в ду-

ше», – говорил Михайловский.[8] И особенно свойственно это русскому художнику. Вечно проклятым для него вопросом был «утилитаризм», и не одному символизму пришлось ломать копья об этот камень, неизменно попадающийся на всех путях.

Перед русским художником вновь стоит неотступно этот вопрос *пользы*. Поставлен он не нами, а русской общественностью, в ряды которой возвращаются постепенно художники всех лагерей. К вечной заботе художника о форме и содержании присоединяется новая забота о *долге*, о должном и не должном в искусстве. Вопрос этот – пробный камень для художника современности; может быть, он одичал и стал отвлеченен до такой степени, что разобьется об этот камень. Этим он докажет только собственную случайность и слабость. Если же он действительно «призванный», а не самозванец, он твердо пойдет по этому пути к той вершине, на которой сами собой отпадают те проклятые вопросы, из-за которых идет борьба не на жизнь, а на смерть в наших долинах; там чудесным образом подают друг другу руки заклятые враги: красота и польза.

Новейшие исследователи говорят нам о том, что польза и красота совпадали в народном творчестве, что одна из ранних форм этого творчества – рабочая песня – была неразрывно, ритмически связана с производимой работой.[9] Так связующим звеном между искусством и работой, красотой и пользой был ритм. В чем же этот путеводительный ритм нашей жизни? Творчество Ибсена говорит нам, поет, кричит, что ритм нашей жизни – *долг*. В сознании долга, великой ответственности и связи с народом и обществом, которое произвело его, художник находит силу ритмически идти единственно необходимым путем. Это – самый опасный, самый узкий, но и самый прямой путь. Только этим путем идет истинный художник. На нем испытывается его подлинность, так же как опытность капитана испытывается в самых опасных проливах. Здесь только можно узнать, руководит ли художником *долг* – единственное проявление ритма души человеческой в наши безрадостные и трудные дни, – и только этим различаются подлинное и поддельное, вечное и невечное, святое и кощунственное.

Художники насчитываются десятками, и число их растет вместе с утончением и развитием культуры. Но

истинных художников всегда мало, они считаются единицами. В переходные, ночные эпохи, как наша, может быть и вовсе нет их в мире, потому что ни у кого не хватает сил вести корабль ночным проливом – между Сциллой красивых, легких, пьяных струй, за которыми легко хмелеющую душу дразнит недостижимый призрак *прекрасного*, и Харибдой тяжелых, неподвижных и непроницаемых скал, за которыми покаянная душа страдальчески провидит недостижимый призрак *должного*.

Знаменательно, что передовые художники в наши дни уже не удовлетворяются вопросами «как» и «что». Сожжены какие-то твердыни классицизма и романтизма, и за вопросами о форме и содержании – с тупой болью и последним отчаяньем – вырастает «проклятый» вопрос, посещающий людей в черные дни: *«к чему?»*, *«зачем?»*. Вопрос пьяницы в час тяжелого пробуждения:

Что ты сделал, что ты сделал?
Исходя слезами,
О, подумай, что ты сделал
С юными годами![10]

В России и для русских художников все дни были по преимуществу черные. И вопрос «зачем?» – особенно русский вопрос, над которым культурный художник может посмеяться. Но знает ли культурный художник, что здесь речь идет как будто уже не об одном искусстве, а еще и о жизни? Для того, чтобы вопрос перестал быть прозаическим, бледным, утренним вопросом, потребно чудо, вмешательство какого-то Демиурга, который истолчет в одном глубоком чане душу красивой бабочки и тело полезного верблюда, чтобы явить миру новую свободную необходимость, сознание прекрасного долга. Чтобы слово стало плотью, художник – человеком.

Пока же слова – остаются словами, жизнь – жизнью, прекрасное – бесполезным, полезное – некрасивым. Художник, чтобы быть художником, убивает в себе человека, человек, чтобы жить, отказывается от искусства. Ясно одно: что так больше никто не хочет, что так не должно. Многие молчат об этом, замалчивая самих себя, и знаменательно, что прямую постановку вопроса о том, нужно или не нужно теперь искусство, мы находим у самых, казалось бы, отвле-

ченных и «декадентских» художников. Так, например, Зинаида Гиппиус в предисловии к своей единственной книге стихов, одной из оригинальнейших и замечательных в русской поэзии, мучается над вопросом о том, нужны или не нужны стихи: «Собрание, книга стихов *в данное время* есть самая бесцельная, ненужная вещь. Я не хочу этим сказать, что стихи не нужны. Напротив, я утверждаю, что стихи нужны, даже необходимы...» А через две страницы: «Я считаю мои стихи... очень обособленными, своеструнными... а потому для других не нужными».[11] Да, тому, кто коснется этого вопроса, не избежать противоречий, самых наивных, самых «некультурных». Но это не значит, что вопрос только наивен, – он «сверхнаивен» и жесток, и свидетельствует о том, как мучится современная душа. И художнику, услыхавшему голос долга, и человеку, пожелавшему стать художником, предстоит решить вопрос «зачем?», игнорировать который может или отвлеченный утонченник, безысходный декадент, или человек, для которого «все игра, усмешка на все, сомнения во всем – последняя мудрость мещанства», как недавно удивительно глубоко писал Мережковский.*

Итак, только третий вопрос, под маской прозаической и будничной тенденции, открывает современному художнику радостный и свободный должный путь – среди бездны противоречий – на вершины искусства. Голос долга влечет к трагическому очищению. Может быть, на высотах будущей трагедии новая душа познает единство прекрасного и должного, красоты и пользы, так, как некогда душа познала это единство в широтах древней народной песни. Может быть, потому волнует нас «театр будущего», что сквозь шум от падения и разрушения старого и современного театра мы слышим где-то, в ночных полях, неустающий рог заблудившегося героя.

Февраль 1908

---

* «Речь», № 35.[12]

О ТЕАТРЕ

Взаимоотношение драматурга, режиссера и актера в современном театре. – Драматург XIX века. Вражда его с актерами. Писатель и старый актер. – «Модный вопрос» – о режиссере. Противоречия и трепет «переходной эпохи». Ее порождение – новый актер. – Гибельный дух тоски в современном театре. Отсутствие ответственности, критериев и чувства долга. – Мнения о положении современного театра. Единственный выход из этого положения. – Пропасть между современным зрительным залом и сценой. Зрители близкого будущего. – Театр – плоть искусства. Будущий театр большого действия и сильных страстей. Несколько слов о «народном» театре и о «мелодраме».

1

Прежде всего я должен ограничить свою задачу. Тема моя – *русский драматический театр ближайшего будущего*. Пускаться в общие рассуждения о театре далекого прошлого и отдаленного будущего у меня нет охоты. Еще недавно бедная, русская литература обогащается очень ценными вкладами в эту область. Правда, у нас еще нет истории театра, и даже история русского театра не доведена до конца. «История» П. О. Морозова[1] кончается восшествием на престол императрицы Елисаветы Петровны, то есть совсем первобытными временами русского театра, история XIX века не написана, если не считать труда Божерянова,[2] который, по-видимому, не выйдет полностью в свет, а монографии и «хроники» необычайно жалки и весьма недостоверны. Зато именно в последние годы русские писатели, хотя и не специалисты, заинтересовались театром, и мы имеем немало кратких и сжатых статей, освещающих вопросы теории и даже техники театра и ставящих их в связь с общими во-

просами культуры. Правда, очень многие из этих писателей любят теорию более, чем практику, навязывают театру не совсем близкое ему дело, и немногие из них действительно любят и знают театр как таковой, его своеобразный быт, его ни на что не похожие обычаи. И тем не менее мы должны быть благодарны этим писателям: прошло очень немного времени — и театральные люди успели уже многому научиться от них, кое-что даже воспринять и воплотить, хотя бы неуверенно, частично, часто — неудачно.

В наши дни мне кажется своевременным отметить тот мало еще заметный поворот, который произошел в русском театральном деле за последние годы. Это — только еще начало и предвестие какого-то большого дела, которое должно совершиться; но все пути к этому делу уже намечены историей, и мне кажется, что я не ошибусь и не буду лжепророком в тех доводах и выводах, которые предлагаю вашему вниманию.

Я имею намерение анализировать те так называемые «основы», на которых покоится театр, и подвергнуть критике положение современного театра, который, как это всем известно, переживает далеко не праздничные дни, так как обманчивая прелесть «чеховщины» Художественного театра — лучшего театра наших дней, малоплодотворные искания театра Коммиссаржевской в течение полуторых сезонов, полное одряхление императорских театров и бесконечная ветошь или нелепая беспочвенность провинциальных предприятий — еще не составляют праздника. Но если извне это так, то внутренно это иначе, и анализирующий современное театральное дело может прийти к выводам гораздо более утешительным, чем посторонний наблюдатель. Ввиду этого мне кажется не лишним, исследуя грустный путь, по которому поплыл корабль русского театра, отметить то обстоятельство, что рука самой истории уже повернула рулевое колесо, и вдали бродит еле заметный, рассеянный свет маяка.

В задачу мою входит выяснение взаимоотношения автора, актеров, режиссера и публики, как оно есть и каким оно должно и может стать, лучше сказать, каким оно будет неизбежно, рано ли, поздно ли — это зависит от самих участников дела, от всех современников, в каком бы отношении к театру они ни стояли. Если современное состояние театра будет

длиться еще – это будет лишь медленной агонией, «дурною бесконечностью» – длинным рядом компромиссов, на которые способны или безнадежно трезвенные, или безнадежно пьяные люди, то есть *полумертвые*. Ко всякой агонии, ко всякому медленному умиранию легко привыкнуть, и потому не грех расшевелить лишний раз человека, который заснул в дороге и готов свалиться в яму привычки. – Итак, я обращаюсь к моей теме.

2

Рассматривая прежде всего отношение между театром и литературой, между писателем и подмостками, определяющиеся исстари, я цитирую надменные слова лорда Байрона:

«Положение современного театра не таково, чтобы он давал удовлетворение честолюбию, а я, тем более, слишком хорошо знаю закулисные условия, чтобы сцена могла когда-либо соблазнить меня. И я не могу представить себе, чтобы человек с горячим характером мог отдать себя на суд театральной публике. Насмехающийся читатель, бранящийся критик и резкие отзывы в прессе – все это бедствия довольно отдаленные и не сразу обрушивающиеся на автора. Но шиканье понимающей или невежественной публики произведению, которое – хорошо ли оно или дурно – стоило автору большого умственного напряжения, – слишком осязательное и непосредственное страдание, усиленное еще сомнениями в компетентности зрителей и сознанием собственной неосторожности в выборе их своими судьями».

Байрон, возразят мне, не был истинным драматургом, и та самая трагедия «Марино Фалиеро, дож Венеции», предисловие к которой я сейчас цитировал, истинно вдохновенная романтическая трагедия, не имела на английской сцене никакого успеха и была поставлена вопреки желанию автора. Но Байрон – как бы символ всей романтической гордости, заносчивости и высокомерия драматических писателей XIX века. Знаменательно, что словам Байрона, написанным в 1820 году, мы находим поразительно сопутствующие, кровно родные, слова в устах не менее великого писателя конца века. Генрих Ибсен, идей которого мы до сих пор не можем постигнуть до конца, гений, умевший выражать

высочайшие и самые низкие движения своей души вплоть до полемического задора исключительно в драматической форме, писатель, для которого сценическое изображение должно было быть, по-видимому, плотью и кровью его произведений, — чуждается театра, и в этом через все столетие протягивает лорду Байрону свою руку с тем высокомерием аристократизма, которое иногда пробуждалось в нем. По этой пренебрежительной и брезгливой руке нового демократического лорда мы видим перед собой Ибсена как живого, таким, как описывали его посетители и почитатели: «Недавно шел дождь, августовский вечер был сырой, серый, земля мокрая... Крыши хижин блестели от сырости, дорожка была в грязи... Вдруг мы увидели приземистого пожилого господина, который медленно, чинно, в глубокой задумчивости шел по дороге... Среди этой обстановки безукоризненность и изысканность костюма и всего облика Ибсена производили тем более сильное впечатление. Он напоминал жениха, нарядившегося, чтобы идти навстречу невесте... Черная бархатная визитка с орденской ленточкой в петлице, ослепительной белизны и свежести белье, галстук, завязанный изящным бантом, черная, плюшевого кастора, шляпа, размеренные движения, сдержанные манеры и выражение лица — все это заставило меня вспомнить те его стихи, где говорится, что он боится толпы, не желает быть забрызганным ее грязью, но хочет дождаться будущего в свадебном наряде, без единого пятнышка» (из воспоминаний Паульсена).[3]

По отношению к практике театра Ибсен держался крайне независимо. И, однако, с 1851 года и почти до своего отъезда с родины, то есть более двенадцати лет, он стоял непосредственно близко к сцене, будучи режиссером сначала в Бергене, потом в Христиании, ставя и Шекспира и Гольберга, и Эленшлегера и Гейберга, и Бьернсона и, наконец, собственные пьесы. Казалось, он имел время поставить театр на большую высоту. Между тем, когда актеров спрашивали, научил ли их чему-нибудь Ибсен, они отвечали обыкновенно: «Он только смотрел на нас, но ничего не говорил». Актриса Вольф вспоминает его «робким человеком, который не возбуждал ни в ком охоты поговорить с ним откровенно, по душе. Он постоянно ходил, закутавшись в длинный плащ, и, когда кто-нибудь при-

ближался к нему, совсем прятался в этот плащ, как улитка в скорлупу».[4] Он всегда был доволен игрою, а играли, по признаниям той же актрисы, посредственно. Был всегда усталым и любезным, особенно с дамами, которых всегда находил превосходными, без исключений. Случилось ему дать комической актрисе трагическую роль в собственной пьесе, и все протесты возбуждали в нем только упрямство и злость.

Это было в пятидесятых годах. А в 1891 году немецкий литератор Конрад записал следующий свой разговор с Ибсеном:[5] Ибсен откровенно признался, что смотреть своего Штокмана его не тянет, что он ничего не имеет против пропусков в своей пьесе, лишь бы от того не было ущерба драматическому действию, что в театре он довольствуется настоящим сильным впечатлением. «Приходится брать людей театра, каковы они есть. *Когда-нибудь да опомнятся*». И неоднократно признавался Ибсен в том, что театральные представления для него тягостны, на репетициях не бывал, на спектакли ходил редко и только из любезности – с рыцарской вежливостью, не допуская и мысли о том, что пьеса будет сыграна не так. «Не может быть, чтобы такие артисты играли плохо. Ведь они считаются здесь самыми лучшими», – сказал раз Ибсен мемуаристу. Но артистов этих он не видал в глаза.

Должно быть, не любил Ибсен актеров; может быть, он даже не переносил их. Говорят, он знал и помнил в совершенстве каждую черту своих героев, его оскорбило бы, если бы у Норы на сцене оказались не такие руки, какие он видел у нее – в мечте.[6] Но не в этом лежит главная причина его театральной брезгливости. Прежде всего он всенародный воин, чьим орудием было пронзительное слово, как бич хлещущее жалких современников по гнойным струпьям; никто не имел силы выкрикнуть это слово так же громко, на весь мир, как кричал сам Ибсен; он кричал первый – и последний, другие умы и уста не вмещали его слов о будущем. Потому ему было все равно, кто повторит за ним живым, но замирающим эхом то, что начертано мертвыми, но огненными буквами в его книгах. По всей вероятности, дело обстоит так и до сих пор: Ибсен слышнее со страниц книги, чем со сцены. И, наконец, перед Ибсеном расстилалось мертвое, хоть все еще цветущее, болото старого театра.

3

Я думаю, что вражда литературы с театром, писателя с актером – имеет свои глубокие, реальные причины, которые, как тучи, собирались медленно и долго и наконец занавесили весь горизонт.

Писатель – обреченный; он поставлен в мире для того, чтобы обнажать свою душу перед теми, кто голоден духовно. Народ собирает по капле жизненные соки для того, чтобы произвести из среды своей всякого, даже некрупного писателя. И писатель становится добычей толпы; обнищавшие души молят, просят, требуют, берут у него обратно эти жизненные соки сторицею. Нет предела формам этих просьб и требований: девушка смотрит жалобным, широким взглядом и просит: «Спой мне песню, чтобы я, как в зеркале, увидала в ней себя, чтобы стала краше, чтобы милый полюбил меня»; обыватель говорит: «Расскажи мне про мое житье-бытье, чтобы стало мне до чрезвычайности жалостно, чтобы заскорузлая душа моя изошла в благодатных слезах о самом себе, о моей неприглядной жизни, о моей некрасивой и старой жене и золотушных детях»; общественный деятель говорит: «Вдохнови меня на правое дело, не то останешься ты презренным тунеядцем и ни одна капля твоего пустого вдохновения не достанется обществу, которому ты обязан своим бытием»; и нищий кричит: «Вопи богатым, чтобы они отпирали сундуки и делились золотом с нами, не то мы придем жечь, грабить и бить их, и тебя первого распнем!» И многие другие просят и требуют у писателя того, что им нужно, как воздух и хлеб. И писатель *должен* давать им это, если он писатель, то есть обреченный. Может быть, писатель должен отдать им всю душу свою, и это касается, особенно, русского писателя. Может быть, оттого так рано умирают, гибнут, или, просто, изживают свое именно русские писатели, что нигде не жизненна литература так, как в России, и нигде слово не претворяется в жизнь, не становится хлебом или камнем так, как у нас. Потому-то русским писателям меньше, чем кому-нибудь, позволительно жаловаться на судьбу; худо ли, хорошо ли, их слушают, а чтобы их услышали, наполовину зависит от них самих. Есть редкие случаи аристократического брюзжанья, недовольства всем на свете, скуки, апатии,

недоверия, но они тонут в ином. И есть громадная косность и пресыщенность, все более забирающая в свои лапы часть народа, но это далеко не весь народ, а лишь тысячная доля его. Об этом речь будет впереди.

Итак, писатель обречен выворачивать наизнанку душу свою, делиться своим заветным с толпой. Так было искони, так это есть и теперь, и так будет всегда, пока существуют писатели. Писатель, может быть, больше всего — человек, потому-то ему случается так особенно мучительно безвозвратно и горестно растрачивать свое человеческое «я», растворять его в массе других требовательных и неблагодарных «я».

Таков писатель. Если он ответственен, он таскает на спине своей слова бунта и утешения, страдания и радости, сказки и правду о земле и о небе — сколько ему под силу. Прошу помнить, что я только обобщаю и схематизирую, и точно так же, лишь обобщая некоторые черты, буду говорить сейчас об актере.

Что такое старый традиционный тип актера? Какое бремя он носит на своих плечах? Да никакого. Был тяжелый камень под сердцем, было сознание великой ответственности за русскую сцену, были горячие речи и готовность пострадать,— но все это выветрилось, остались слова. Потому что старый театр остановился, перевел дух и умер, потому что потертый бархат и золотые кисти волнуют одним только воспоминанием, волнуют романтически, бездейственно, потому что романтическое биение в пьяную грудь, в которой дремали стихийные силы, превратилось в бутафорские удары по пустой пивной бочке. Кому угодно сожалеть, пусть жалеет, баюкая себя бесплодной печалью. Тем, кто смотрит в будущее, не жаль прошлого. Правда, мы были свидетелями великих уроков, но русская пословица «Век живи, век учись» так же мещански плоска и отталкивающа, как многие русские пословицы. Бывает время, когда пора перестать быть пассивными учениками, иначе, по слову писания, «свяжут руки и поведут туда, куда не хочешь».

Если писатель есть, по преимуществу, *человек* (а он должен быть таковым), то актер, такой, каким создала его традиция, по преимуществу — *лицедей*. Может быть, он чертовски талантлив, но это только усугубляет его лицедейство. Он таскает в себе всегда непочатый угол

героизма, вздувается от героизма, ему некуда деваться от привычки к тому, что он на сцене – герой, любовник, злодей. Таким же он пребывает в жизни.

На сцене – он Макбет, Ромео, Ирод.[7] Но в современной жизни им соответствуют далеко не столь благородные характеры. По слову Владимира Соловьева:

> ...многое уж невозможно ныне:
> Цари на небо больше не глядят,
> И пастыри не слушают в пустыне,
> Как Ангелы про Бога говорят.[8]

И потому совершенно было бы последовательно герою, любовнику и злодею превратиться в обыкновенного хулигана, и удивительно, если это не происходит. Это было бы только «исполнением всякой правды» – водворением в жизни законов лицедейства.

Но в жизни иные законы, чем на сцене. И потому, когда героизм или злодейство переносятся в жизнь, то здесь они называются другими именами. Героизм Макбета в современной жизни – есть прежде всего необразование, полная остановка духовной жизни и, может быть, грубая сила, которая в лучшем случае бездейственна, потому что – корыстна и только телесна. Итак, может оказаться, к прискорбию, что талантливый Лир или Ромео в жизни ничем, кроме безграмотности, пьянства и буянства – не может проявиться. Мне скажут, что нам не должно быть никакого дела до закулисной стороны, раз талант налицо. Но все дело в том, что от этих потрясающих талантов не осталось ничего, кроме прекрасных воспоминаний, и на наших глазах оканчивает свое существование даже та плеяда великих итальянских трагиков, которая вдохновляла и нас, русских, а новые (вроде молодого Сальвини или Цаккони) – уже не велики. И это не случайный и, уже по тому одному, не грустный факт. В переходные эпохи не может быть великих талантов, переходные эпохи значительны именно тем, что оскудевает стихия, но зато слышны звонкие удары человеческого молота. Это – человек, весь окровавленный, избитый, израненный – идет к своему возрождению лишь ему ведомым, страшным, трагическим путем.

Итак, последовательный старый лицедей, потерявв-

ший человеческий образ и заменивший его осанкой Макбета, есть грубый неуч. Лицедей, потерявший талант, есть уже просто «старая кляча, идущая ломать своего Шекспира» – без британского благородства великого Кина и без романтического восторга Дюма.[9] Жалко, – но жизнь торопится и не ждет.

Что же делать с таким лицедеем писателю – обреченному, тому, кто находится ежечасно под угрозой народного гнева, под манием народного благословения, «жениху, вышедшему навстречу невесте» в сырой августовский вечер, под внешней маской брезгливого аристократизма? Пустое сердце старого лицедея враждебно всякой новизне. Актер, у которого не осталось за душой ничего, кроме биения здоровым кулаком в хриплую грудь, готов превратить принца Гамлета в грустного красавчика, Эллиду[10] – в уездную Клеопатру. И писатель брезгливо отворачивается, махнув рукой, оставив всякую надежду на подобающее сценическое воплощение его заветных дум. Человек, тот, кому дороже и выше всего звание человека, человек «по профессии», словом – писатель, – не может с открытой душою протянуть руку лицедею, тому, кто заведомо утратил свое человеческое достоинство, поселил в живой когда-то душе своей слабого гомункула, мертворожденный героизм. И всякое двоедушие, трусость, компромисс – только отодвигают желанную катастрофу, неизбежный и радостный час, когда писатель скажет окончательное «нет» фальшивым румянам, заклеймит убийственным презрением мертвых исказителей живой мечты.

4

Кажется, мы переживаем эпоху, когда прямое или косвенное презрение писателей к сценическому воплощению своих произведений дошло до апогея. Больше всего подтверждение этим моим словам я нахожу в том факте, что вопрос о *режиссере* стал насущным вопросом театра и даже модным у публики вопросом. Режиссер – это то незримое действующее лицо, которое отнимает у автора пьесу, потом указывает автору ближайший выход из-за кулис театра (такие выходы всюду имеются «на случай пожара») и, вслед за тем, истолковывает актерам пьесу по своему

разумению, так что автор, явившийся на спектакль посмотреть свое произведение, зачастую не может от изумления произнести ни одного слова. Впрочем, искажение пьес уже входит, я думаю, в привычку, и авторы их даже не особенно изумляются. Я привел, разумеется, очень резкий пример театральной бесцеремонности. Но представим себе более обычное явление: современный драматург приходит в театр, по большей части не любя самого вещества театра, будучи совершенным невеждой в театральном деле, испуганно озираясь, как редкий посетитель цирка, при входе в незнакомую ему пряную атмосферу со смешанным запахом земли, конюшен, румян, декораций. Перед ним целая фаланга совершенно неизвестных ему актеров и актрис, тайно презираемых им исстари, по вышеустановленной традиции, но зато уж вдвое презирающих его – чужого, кабинетного человека, чуждого всякой богеме, – презирающих явно, по свойству прямодушной актерской души, презирающих тоже *исстари* за то, что им хотелось бы всем сыграть Макбетов и Клеопатр, а в пьесе по нынешним временам редко попадается даже хоть одно отдаленное подобие Макбета и Клеопатры. И вот – автор растерян и фактически должен был бы ретироваться, не случись поблизости режиссера. Режиссер в наше время часто – человек передовой и начитанный, кроме того, очень сведущий в театральном деле. В скольких бы «беседах», «считках» и пр. ни участвовал современный автор, он будет в театре «последней спицей в колеснице», потому что здесь он – невежда, потому что он говорит с актерами на чуждом им, отвлеченном, книжном диалекте, потому что он не имел ни желания, ни уменья обдумать собственную пьесу в технических подробностях, потому что он поневоле заскакивает вперед, говорит о том, что ему хотелось бы сделать, а не о том, что он сделал, и тем окончательно сбивает с толку актеров, еще и еще раз восстановляет их против себя, при этом, может быть, понимает все это, но оттого только окончательно теряется и запутывается.

А режиссер говорит с актерами на театральном языке. Ему вторит художник, который в последнее время точно так же подошел к театру вплотную; к чести своей – не только не погнушался театральной техникой, но полюбил ее и узнал. И вот произносят

они им одним ведомые, таинственные слова о софитах, бережках, щитках и колосниках, и понимают друг друга все с одного слова, а автор сидит и ничего не понимает, как посторонний пассажир на большом корабле, всецело зависящий от власти капитана, когда корабль в плаванье, недоуменно рассматривающий сигнальные флаги и огни, праздно слушающий слова морской команды.

Всегда ли так было? Мы знаем обратное: древние трагики, средневековые драматурги, Шекспир, Мольер – сами ставили свои драмы. Возвышение режиссера произошло по причинам совершенно понятным, но вполне отрицательным: во-первых, автор махнул рукой на театр, перестал ждать от него воплощения своих идей и разучился театральному делу; во-вторых, актер потерял живую душу, стал лживой героической куклой, которая переносима лишь тогда, когда ее держит на золотой цепи сведущий и трезвый человек. «Обновление началось в сердцах режиссеров, – говорит Аничков в своей статье о театре, – и вот выдвинулся режиссер более, чем хотел бы сам. Режиссерское возрождение само считает себя временным, театральным ученичеством, и в будущем, вместе с лучшими из современных режиссеров, надо ждать возрождения игры актера».[11]

«Режиссер теперь самодержец театра, – говорит А. Белый. – Он возникает между актерами, зрителями и драматургом. Он разделяет их друг от друга. Так узурпирует он права автора, вмешиваясь в творчество. Поэтому должен он быть и мудрее драматурга: не только знать сокровенные переживания драматурга, но и окружить эти переживания должной оправой. В этой оправе подносит он автора зрительному залу. Одновременно бороться с актером, исправлять постановкой ошибки автора и учить новой жизни зрительный зал – такова задача современного режиссера; и, конечно, задача эта невыполнимая. Тут режиссеру вменяется в обязанность быть мистагогом[12] толп».[13]

И, наконец, я цитирую третьего автора, который, по моему мнению, окончательно разоблачает вопрос о режиссерском деле. Разоблачает тем более, что это – мнение Мейерхольда, который сам – талантливый режиссер. В своей остроумной схеме Мейерхольд различает два метода режиссерского творчества: первый

нежелателен, по его мнению, так как лишает творческой свободы не только актера, но и зрителя, заставляя первого во всем подчиняться режиссеру, а второго воспринимать все через режиссерское творчество; второй – это «театр прямой», то есть такое взаимоотношение, при котором автор, режиссер и актер располагаются по отношению к зрителю на одной прямой:[14] автор передает свой замысел режиссеру, а актер, воспринимая этот замысел *через режиссера*, раскрывает *свободно* свою душу перед зрителем. Все это так, но уже слишком ясно, что режиссер занимает здесь такое важное место лишь потому, что автор – невежда в актерском деле, а актер – в авторском. При этом, отвечая на мое возражение, Мейерхольд делает примечание: «А. Блок боится, что актеры такого театра «могут сжечь корабль пьесы»,[15] но на мой взгляд «разноголосица» и крушение мыслимы тогда только, когда «прямая» будет превращаться в волнообразную. *Опасность устранима, если режиссер верно истолковал автора, верно передал его актеру, а последний верно понял режиссера».* Подумаешь, этого мало! Ведь все дело в том, что сплошь и рядом, будь режиссер семи пядей во лбу, он неверно толкует автора, тем более неверно передает его актеру и тем более актеры неверно понимают режиссера!

Итак, вопрос о режиссере – исключительно модный вопрос. Дело, правда, усложняется тем, что потребен театральный человек для постановки *старых* пьес, но и в этих случаях можно найти средство избежать присутствия все одного и того же лица, которое неизменно, по одному способу, наставляет актеров. Против постоянного режиссера говорит еще одна неоспоримая психологическая истина: *привычка* поселяет дух разврата во всех областях жизни, и также – в жизни театральной. Вдохновителем чьим бы то ни было, а особенно вдохновителем актера, у которого капризная психология богемы, должен быть свежий, непривычный человек. Стоит к нему привыкнуть, и его обаяние разлетается прахом, и неизбежно становится режиссер каким-то духовным собутыльником труппы, а следовательно, тайным или явным врагом писателя – его идей, требований и мечтаний.

5

Перевелись таланты. Некому стало потрясать зрительный зал громами гениальной страсти, и погасла сама страсть, по уверениям по крайней мере Мориса Метерлинка.[16] Понадобился ансамбль, и вот актеров стали подбирать по мерке и устанавливать, как кукол, при помощи режиссера. Но вместе с тем началось обновление среди самих актеров. Стоящие вдали от театра имеют право говорить, что театр падает и томится отсутствием талантов; мы же, стоящие близко, не имеем этого права; напротив, пристальное наблюдение открывает нам много надежд в будущем, и даже в ближайшем будущем.

Старый актер имел подобие героя, пока у него был талант. Бездарный герой мгновенно превратился в забулдыгу. Новый актер сбросил со своих плеч традицию дутого героизма, потому что ему стало не до того: перед ним еще в ученические годы открылись пропасти, противоречия и прозрения современной души. Человек истинно современный нам *не может* обойти эти противоречия; надо сидеть всю жизнь в своем кабинете, или служить в департаменте, или жить в понятиях XVII века, чтобы избегнуть их. И противоречия эти, будь они восприняты самым наивным образом, не могут не быть мучительны, ибо достигают сердца человека, касаются самых интимных сторон жизни, о которых не всякий поведает другому, и тем самым заставляют человека не заботиться о маске, не дорожить своим только добром, но наблюдать во всем окружающем печать своего раскола. И вот новый актер – уже не масочный герой, а человек, страдающий с другими вместе, человек эпохи «крушения индивидуализма».[17] Он, в общем, не талантлив, потому что эпоха раскольническая, мучительная, переходная. Но он уже задумчив; его душа уже истончается и образовывается; его уже терзают сомнения в себе и окружающем, а сомнение – это верное начало знания. Старый лицедей мог быть продерзостным во всем, но для него оставались незыблемыми подмостки и его собственное, раздутое героизмом «я». Новый актер может быть робок и неуверен в себе на подмостках, но у него есть уже тот таинственный пафос дерзости, который способен превратить нашу жизнь в сплошной и никогда

не бывалый праздник. Этот пафос – страдание, вырастающее до неба и вновь возвращающееся к нам оттуда горящими лепестками роз; этот пафос – готовность всегда погибнуть лишь с тем, чтобы гибель была прекрасна; готовность к творческой гибели, которая озаряет внутренним светом лицо человека, дает ему сверхъестественные силы для одоления преград, освежает прохладным ветром старую, затхлую душу. За обломками старой разрушающейся психологии всегда сквозит свежая человеческая душа.

Итак, актер приобретает черты нового человека. Ему уже не чуждо страдание и сострадание, то, что снимает лживую маску с лица и открывает доступ к чужой душе. И, несомненно, это роднит его с писателем. Еще сильна старая ненависть лицедея и старое пренебрежение аристократа духа, но уже есть какая-то возможность протянуть друг другу руки и отдаться вместе одной работе.

6

Я старался описать подготовленное исторически и господствующее теперь отношение между автором, режиссером и актерами и для наглядности, разумеется, многое подчеркнул и преувеличил; на самом деле отношения эти не совсем таковы. Прежде всего драматический автор вовсе не носит на лице своем резко выраженной и пренебрежительной гримасы, просто ему нет больше никакого или почти никакого дела до постановки собственной пьесы: сбыл с рук – и делу конец. Режиссер, со своей стороны, вовсе не настаивает на своей исключительной автономии, он готов пустить автора за кулисы, может быть потому, что не боится конкуренции, а может быть потому, что и ему не много дела до постановки произведения *по существу*. И, наконец, актеры тоже не питают ни особой ненависти, ни особой любви ни к сцене, ни к автору, ни к режиссеру, ни к пьесе. Они еще ужасно заняты собой, тревогами и страхами за свою несостоятельность. За театральными кулисами господствует скука и томление духа порою больше, чем даже в зрительном зале. Любовь и ненависть выродились и с роковой неизбежностью пере-

шли в следующую стадию своего развития, имя которой – «наплевать». Картина очень неприглядная. Представим же теперь себе, обратно, самое лучшее, что может дать, при современном состоянии русского театра, сценическое представление, ну хоть в Петербурге.

Конечно, мы представим себе при этом произведение не слишком утонченное, не спорное в сценическом отношении, с одной стороны, произведение не тенденциозное – с другой, произведение не будничное, но и не целиком фантастическое, – с третьей. Мы возьмем, конечно, высокую драму или высокую комедию, то есть такое произведение, которое, оставаясь творением истинно художественным, должно при посредстве высокого смеха или глубокого страдания очищать душу воспринимающего. Пусть это не будет даже древняя «Гроза» Островского или «Женитьба» Гоголя. Предположим, что написана или переведена с чужого языка такая новая драма, которая бесспорно обладает действием и, следовательно, подлежит сценическому воплощению, в которой есть сильные порывы, занимательные и эффектные положения, возрастающий пафос, большая и умелая развязка. Предположим, что или режиссер, по редкости случая, воспринял авторский замысел с благоговейной тонкостью и чуткостью, или автор вдруг возлюбил театр, декорации, бутафорию, запах кулис, постиг все непонятные термины и с восторгом смышленого младенца сыплет ими направо и налево, причем попадает как раз в точку. Предположим, что актеры забыли интриги и так воспылали жаждой играть пьесу, что героиня охотно согласилась играть служанку в королевском дворце, а третьестепенному актеру без всяких споров и от чистого сердца отдали роль скорбного принца; а художник создает тем временем очаровательные декорации, костюмы и позы. Словом, все идет как по маслу, и на спектакле, что называется, комар носа не подточит: героиня играет служанку с должной скромностью, и скорбный принц совершенно на месте. Автор простирает объятия режиссеру, режиссер – автору, все взаимно благодарят друг друга за выучку и за солидарность, и, при громе аплодисментов, шестьдесят восемь участников торжества выходят кланяться семнадцать с половиной раз. Это ли еще не самая большая, не самая чудодейственная скука? Скука – шестьдесят девятое действующее лицо,

которое безмолвно стоит тут же, около размалеванной кулисы, самодовольно разглаживает ее своей мерзостной костлявой ладонью и даже не раскланивается с публикой, потому что слишком хорошо знает, что черед ее придет завтра утром – не позже, когда участники и зрители торжества проспятся. Может быть – раньше утра, глубокой ночью, когда самый прозорливый участник торжества, с бледным лицом, готов «отойти в угол, наклониться, точно собираясь плюнуть, и выстрелить себе в рот, еще пахнущий вином», как одно действующее лицо в «Призраках» Леонида Андреева. Дай господи, чтобы это была *только скука,* та здоровая скука, когда хочется плюнуть на все, что манило, нравилось, влекло. Но если заведется *тоска* и запоет вблизи, как шарманщик на дворе в последние осенние дни, тогда не легко сдобровать прозорливому человеку.

Та *действительно* великая, действительно мучительная, действительно *переходная* эпоха, в которую мы живем, лишает нас всех очарований, и на всех перекрестках подстерегает нас какая-то густая мгла, какое-то далекое багровое зарево событий, которых мы все страстно ждем, которых боимся, на которые надеемся. Кажется, ярче всех до сих пор трепет нашего рокового времени выразил тот же Леонид Андреев.

«Великолепный, чрезвычайно богатый зал. Статуи, картины старых и новых мастеров, мозаика, мрамор, тропические цветы... Из предосторожности горят не все огни, и освещен зал тускло; всю заднюю стену занимают большие, почти до пола, окна, за которыми клубится ярко огненно-красное зарево пожаров. Когда в зале темнеет, на пол, от окон, ложатся широкие багровые полосы, и люди, стоящие у окон, бросают длинные черные тени. В том, как беспорядочно расставлена мебель, и *в том, что хозяев трудно отличить от гостей, в движении танцующих, в забвении некоторых приличий* чувствуется страх и ожидание. Музыка, помещающаяся на хорах, то начинает играть громко и бравурно, то беспорядочно замолкает; и одна какая-нибудь труба нелепо долбит свою ноту и сразу испуганно обрывается – точно охнув.

Движения собравшихся суетливы. Быстро образуются группы и так же быстро распадаются, *потому что все ищут нового и успокоительного;* почти никто

не сидит. Часто с осторожностью подходят к окнам и заглядывают на улицу, иногда безуспешно пытаются задернуть прозрачные гардины.

И во все время картины где-то недалеко бухает набатный колокол голодными призывными звуками; и кажется после каждого особенно сильного удара, что ярче стало зарево и беспокойнее движения гостей. Удары колокола то учащаются, и тогда в них чувствуется надежда, радость, почти торжество, то становятся медленными, тяжелыми, печальными, точно устали и руки и сердце старого *Звонаря*.

Так же непрерывно слышится хриплый рог *Смерти*. То далекий, то до ужаса близкий, он минутами заглушает все остальные живые и мертвые голоса; и тогда как бы сами гаснут многие огни, и все замирает в неподвижности, и по полу ложатся длинные черные тени от ярко багровеющих окон» («Царь Голод», начало четвертой картины).

Да, мы накануне «великого бунта». Мы – накануне событий, и то, что не удалось один, другой и третий раз – удастся в четвертый. Закрывать на это глаза – это ведь только «переход к очередным делам». Сколько бы мы ни танцевали, движения наши, хотя бы маленькие, почти неприметные, выдадут нас. И «мебель беспорядочно расставлена», да и «хозяев трудно отличить от гостей», да и «некоторые приличия мы забыли» – *действительно* забыли. Те, кто доволен настоящим, пусть успокоится: ведь это очень мало еще заметно, и приличий забыто еще не так много, так что можно еще не трудиться выгонять из своего салона людей, забывших эти *маленькие* приличия.

Итак, мы живем в переходное время, надеюсь, это ясно всем? На перекрестках подстерегает нас тоска, но, если вам угодно, наймите хорошего извозчика и поезжайте смело, она *пока* не догонит вас, и даже вы с вашими дамами окатите ее грязью с резиновых шин. И она, как голодная шавка, подожмет хвост, если вы плеснете в нее золотым шампанским. Только вот не станет ли вам скучно по другим каким-либо причинам? Ну, например, разонравятся вам ваши дамы, или шампанское, или дрожки? Дай бог. Не все же веселиться, пора и поскучать – не пора ли? Не пора ли? Остаться одному, как шест на снежном поле, растратить душу, закручиниться и не знать,

куда пойти, – стать «нищим духом». «Надо же человеку, чтобы было, куда пойти»,[18] – говорил Достоевский. Должно быть надо. И вот, вероятно, единственная дорога для человека, который остался один, потерял душу, обнищал: дорога к *делу*. А для того, кто изведал сладость, а потом и горечь старых дум и старых дел, остается живым только одно *новое дело*.

Для этого нового дела есть богатая почва во всех областях русской жизни, русской общественности, русского искусства. Такая благодарная почва, как ни в одной стране. И, так как сегодняшняя тема моя – драматический театр ближайшего будущего, – то я и буду говорить о новом деле, которое представляется мне реальным и воплотимым в этой области русского искусства.

7

Каждый день мы видим своими очами, слышим своими ушами многообразные примеры умственного и нравственного упадка. Мы читаем у критиков журнальных и газетных бесконечные жалобы на полную несогласованность современных явлений в любой области. Более слабые пищат жалобно, как мухи, попавшие в паутину, более сильные клеймят презрением современников и указывают на лучшее будущее, более отчаянные каются публично, как бы становясь на колени среди площади, каются в том, что и они сами заражены противоречиями, которым нет исхода, что они не знают, чему сказать «да», а чему «нет», что это и вообще невозможно при современной неразберихе, что они *потеряли критерии добра и зла*.

Есть во всем этом чрезмерная радость, соленая морская волна такой широкой радости, в которой легко захлебнуться пылающему сердцу. Кто-то строгий отпустил наконец рабов своих, но отпустил не с миром, а злобно, швырнув их в глубокий омут, бросив вслед им золотые цепи: «Освобождайтесь, как сами знаете». И вот – мы в омуте, мы захлебнулись в душной волне, и, кажется, под нами нет дна. Но мы захлебнулись еще и небывалым восторгом освобождения, ибо все, что осталось от прежнего рабства, как бы сосредоточено в этих страшных вблизи, но безобидных

издали, водах омута. Стоит доплыть до берега – мы выйдем, и почувствуем под собой землю, и увидим, что вода, которая сковывала члены, – нестрашная, обыкновенная заводь речная – «лесная топь». Если мы сильны, мы доплывем, если слабы, – утонем. Но рядом со мною, борющимся и надеющимся на свою силу, – я вижу ясно – есть *другой*. Я вижу ясно, что он силен, и надеюсь на него так же ярко, как он надеется на меня. Мы пышем друг на друга полымем взаимной надежды. А вот там – еще многие – и они доплывут. Могут – значит должны. Но все мы еще рассеяны и не сошлись на желанном берегу, оттого каждый из нас плывет и борется со стихией *по-своему*. Борется не на жизнь, а на смерть, но издали можно подумать, что это – веселое плаванье, точно морская прогулка беклиновских кентавров, речное веселье красивых наяд.[19]

Да, среди нас нет согласия. Не только между отдельными людьми, но и в каждой отдельной душе выросли преграды, которые нужно рушить во имя цельности и единства; преграды разбивают наши силы, и часто – слишком часто – мы говорим человеку: «Люблю тебя», уже точа нож на него за спиною. Мы говорим: «Презираю тебя», ничего в этот миг не желая так сильно, как броситься к нему и заключить его в братские объятия. Мы говорим женщине: «Ты – весь мир для меня», – и вот уже она опостылела нам, и мы страстно жаждем, чтобы весь мир просиял для нас вдали от нее, чтобы ее тяжелая тень ушла из этого мира. Я знаю, и знаю не один, всю эстетическую ценность этих двойственных переживаний. И в них есть свой восторг, ибо ничто в этом мире не избавлено от душной, грозовой дымки восторга, и во все может влюбиться душа. Но эстетика – не жизнь, и если первая венчает изменника, уничтожающего любимое, то вторая беспощадно карает его и бьет бичом Судьбы, лишает его силы, связывает ему руки и «ведет его туда, куда он не хочет», – дальше от берега, в глубь речного затона.

И, может быть, вся наша борьба есть *борьба за цельность жизни, против двойственности эстетики.* Это – как бы новое *«разрушение эстетики».*[20] И в этой борьбе терзает нас новое, быть может самое

глубокое, противоречие: *мука о красоте*. Ведь жизнь – красота. Как бы, «разрушая» эстетику, сокрушая двойственность, не убить и красоту – жизнь, цельность, силу, могущество. Вихрь чувств, мыслей, движений вдохновения, страсти, бессилия, отчаянья: где добро и где зло? Чему сказать свое прямое «да»? Кому крикнуть свое честное «нет»?

Но я должен вернуться к теме. – Критики были бы правы в своих безысходных жалобах на современное растление и праздное брожение общественных и личных сил, если бы снега, застилающие наши дороги, не дышали нам в лицо весной. Пока лежит снег, мы не знаем, куда идти, где приклонить голову. И вот мы свидетели давно не слыханного: передовые умы сравнялись по отношению к некоторым вопросам с умами, не могущими отдать себе отчета в самых простых явлениях. Передовые умы не могут сказать прямого «да» или «нет», противоречия и двойственность заразили всех поголовно. Мы говорим обо всем так вяло и так бледно – но почему? Потому что в корне всех проблем, развернувшихся перед нами, лежит одна какая-то гигантская предпосылка, имя которой – *сомнение*. Нас приглашают к гносеологическому обоснованию наших суждений. Я не думаю, чтобы это было воистину хлебом для нас. Теория познания может оказаться самым тяжким камнем для того, в ком заражены сердце, кровь и воля – заражены горестными восторгами современности.

Мы страшно много говорим *о театре*, вмешиваемся во все подробности, закулисные вопросы становятся модными, слово «стилизация» – достоянием распивочных листков; публика готова слушать самые конкретные и самые отвлеченные речи о театре прошедшего, настоящего и будущего. Но чем больше мы говорим об этом, чем глубже зарываемся в подробности истории и техники, тем неумолимей восстает перед нами основной вопрос. Речами этого вопроса не заглушить. И вот я хотел бы встретить человека, который от чистого сердца, глядя мне прямо в глаза, ответит мне: *нужен или не нужен театр?* Я знаю, многие сочтут этот вопрос праздным, грубым, *утилитарным*. Я не отрицаю страшной опасности утилитарной постановки вопросов об искусстве, но, как мне уже при-

ходилось писать, считаю эти вопросы глубоко современными и насущными. Такого вопроса «конем не объедешь»; если формула «искусство для искусства» пуста, как свищ, а формула «искусство для жизни» – плотна и противна, как сытное кушанье, – то лучше останемся без всяких формул, но не будем игнорировать того камня, на котором суждено всем нам споткнуться.

8

Итак, нужен или не нужен театр? Так же, как я знаю, что внешним образом все или почти все ответят мне: «Нужен», так же я знаю, что все скроют от меня свое самое тайное, самое глубокое сомнение. Ибо – где же *критерий?* Посмотрите на петербургские или московские театры – все без исключения.

«Театр не вышел из своего угнетенного состояния. О нем много пишут и говорят, на него тратят много денег, но, как культурная сила, он остается величиной ничтожной. *Театр остается местом развлечения.* Это развлечение бывает иногда красиво, изящно, *не без идейного оттенка,* чаще грубо, вульгарно, низменно; *но уже одно отношение к театру как к развлечению* губит его. Драматурги знают «свою публику», публика привыкла к «своим драматургам», и вечера, миллионы вечеров в тысячах дорогих и простеньких театров мира представляют из себя такое же убивание времени, как винт».[21]

Это – цитата из замечательной статьи Луначарского – о социалистическом театре. Примечательно, что эти слова как бы повторение смысла слов Лессинга, который говорит в «Гамбургской драматургии»: «Хорошо известно, как серьезно относились греки и римляне к своему театру, особенно же греки и особенно к трагедии. Напротив того, как равнодушно и холодно относится к театру наш народ! Откуда же это равнодушие, если оно не объясняется тем фактом, что греческий театр наполнял зрителей такими сильными и необычайными ощущениями, что они едва могли дождаться того момента, когда снова и снова будут испытывать их; мы же получаем от нашей сцены

столь слабые впечатления, что редко считаем их стоящими затраченных денег и времени. Мы почти все и почти всегда идем в театр из любопытства, из моды, от скуки, из желания быть в обществе, из желания на людей поглядеть и себя показать; лишь немногие и очень редко идут в театр под влиянием других побуждений».

Итак, мы видим чрезвычайное совпадение мнений великого критика театра XVIII столетия – и критика начала нашего века... Если мы вслушаемся еще в слова Рихарда Вагнера, сказанные им в годы революции прошлого века, и поверим ему, то совершенно отчаемся в реальной ценности какого бы то ни было театра в наши дни, ибо «добросовестный художник, – говорит Вагнер, – должен признать с первого взгляда, что христианство не было искусством и не могло никоим образом дать жизнь истинному живому искусству».[22] «Истинная сущность искусства, которое в настоящее время заполняет весь цивилизованный мир, – индустрия, его моральная цель – нажива, его эстетический предлог – развлечения для скучающих. Из сердца нашего современного общества, из его кровеносного центра, спекуляции на широкую ногу, берет наше искусство свои питательные соки, оно заимствует бездушную грацию у безжизненных остатков рыцарской средневековой условности и благоволит спускаться с видом христианской благотворительности, которая не брезгует даже лептой бедняка, до самых глубин пролетариата и, нервируя, деморализуя, лишая человеческого облика, всюду, где разливается *яд* его соков.

Оно поселяется по преимуществу в театре так же, как и искусство греков – в апогее своего развития; и оно имеет право занимать театр, так как является выражением общественной жизни нашей эпохи. Наше *современное театральное искусство* воплощает собой доминирующий дух нашей общественной жизни... оно как бы являет собою расцвет нашей цивилизации, подобно тому как греческая трагедия характеризовала апогей греческого интеллекта. *Но этот расцвет есть лишь расцвет гнилого общественного строя, пустого, бездушного и противоестественного».*[23]

Сопоставим теперь эти мнения с мнениями о театре современников. Здесь представляет большой интерес

недавно вышедшая «Книга о новом театре» (изд. «Шиповника»). И, конечно, прежде всего – это не книга, а величайший показатель нашей умственной разъединенности. Многие авторы говорят на совершенно незнакомых друг другу языках. Тем интереснее: это как будто ряд ответов на анкету о театре. Сколько мне известно, не все приглашенные к участию в этой книге дали свои статьи, но мы можем восстановить их мнения по другим источникам.

Подробный обзор этих мнений не входит в мою задачу. Моя цель скорее – указать, в чем солидарны авторы ответов. И вот эта печальная солидарность:

1) Авторы говорят вдохновенно только о театре отдаленного прошлого и отдаленного будущего, как бы махнув рукой на ближайшее. Как только они пытаются дать точный рецепт или практический совет, голоса их срываются, мнения обесцениваются. Вот почему всего более зажигают нас мысли о театре – Луначарского (автора выше цитированной статьи) и Вяч. Иванова (изложившего свои взгляды в ряде статей, как, например, «Предчувствия и предвестия» («Золотое руно», № 4 за 1906 г.) и др., помещенных не в этой книге).[24] Оба эти писателя как раз придают мало значения современности, пламенно пророчат о будущем, один – о расцвете великого театра в будущем социалистическом строе, другой – о расцвете всенародного театра в будущую «органическую эпоху», – и оба говорят на разных языках.

2) Отозвались на анкету о театре критики и поэты. Присяжные драматурги блистательно отсутствуют. Даже те, кто говорит о театре, часто не любит самого театра как такового, его кулис, его запаха, его праздничной жизни, той тяжелой радости преодоления материала, которая нигде не дает себя знать так сильно, как в театральном искусстве.

Подведем итоги. Говорят о прошедшем и о будущем театра; современный театр или коснеет в неподвижности, или предается исканиям, имеющим мало почвы под ногами. Что же, значит, суждено ему оставаться таким и впредь? Почва или обратилась в трясину, или совсем ушла из-под ног. Критериев нет, определенного «да» и «нет» сказать никто не может. Значит – смерть? Значит – не нужно театра?

9

Мы говорили об авторе, об актерах, о режиссере. Мы не сказали только об одном – о театральной *публике*, которая составляет незыблемую основу театра. С ней теперь или считаются рабски, или совсем не считаются. Но не так же ли поступает и она? Принимает рабски одно и безраздельно глумится над другим.

Вопрос о современной театральной публике и есть, по моему мнению, тот магический ключ, которым отпирается заколдованный ларчик. И отпирается просто.

Я говорил о том эффекте, который может дать лучшее театральное представление в наши дни: «внешний» успех, может быть, будет, но чем ярче этот внешний успех, тем больше данных к тому, чтобы проснулась и запела тонким голосом роковая тоска. Даром потраченный труд всегда дает себя знать, и вот, когда публика остается внутренно равнодушной после любого театрального представления, будь то Ибсен или Шпажинский, Метерлинк или Шекспир, с неумолимой логикой возникает вопрос о ненужности всякого театра.

Я внимательно наблюдаю эту публику. Известно, какая разительная разница существует между верхами и партером. В партере всё больше говорят о сытных обедах, о родственниках и о политике, а наверху всё больше о Каутском и о студенческих делах. Об одном только не говорят нигде – это об идущей на сцене пьесе. Помню, Далматов играл «Короля Лира»; мне посчастливилось быть на представлении, быть может единственном, когда он играл с неподражаемым трагическим подъемом. Публика похлопывала из вежливости. Играет Дузэ – в антрактах скучно, а под конец все верхи бегут к рампе и, наступая друг другу на ноги, отхлопывают руки: во имя кого? Конечно, во имя знаменитой Элеоноры Дузэ, той, которая посетила Петербург, но только не во имя великой любовницы – Маргариты Готье.[25] Идет в театре Коммиссаржевской «Строитель Сольнес» Ибсена, быть может величайшая из ибсеновских драм, – драма, в которой таинственный трепет диалога, одному гению доступный, заставляет забывать все окружающее, – в театре скучно и серо, но под конец опять верхи бегут к рампе, за которой стоит для них не Гильда,

а В. Ф. Коммиссаржевская, популярная среди молодежи.

Так обстоит дело с Шекспиром, Дузэ, Ибсеном. Спустимся ниже. Идет «Пеллеас и Мелисанда» Метерлинка.[26] Мейерхольд тушит все огни (прием, к которому я отнесусь совершенно отрицательно, так же как совершенно отрицаю всю постановку этой «трагедии» Метерлинка). Публика в полном мраке – чихает, кашляет, сморкается, начинают приходить в голову горбуновские анекдоты.[27] Словом, не нравится, и «настроения» не выходит, но хлопают, говорят: «стилизация». Идет в Александринке «Вторая молодость» Невежина – пьеса тошнотворно старая, и играют ее до жалости дряхлые актеры, которым давно пора на «покой». Кашляют и хлопают. Говорят: «Савина». Идут у Красова «Черные вороны» – публика почуяла свое: на сцене страшно серо и средне, актеры – не актеры, а «светлые личности», слова – не слова драмы, а слова обличительного фельетона. Публика вдохновилась скукой и благодарит за каждый монолог – аплодисментами среди действия. Итак, г. Протопопов – величайший драматург современности? Он нужен нам, как хлеб? Ведь он находчивый писатель, он сумел подмигнуть обывателю – либерализмом старой скуки, такой уютной и мещанской скуки, от которой на душе сладостно и трогательно. Безобидно, не страшно, ничего не хочется – только хочется того, чего «зуб неймет», как говорит старый привратник у Шекспира в ту страшную ночь, когда тан кавдорский зарезал короля Дункана.[28]

Итак – «Черные вороны» Протопопова? Но в таком случае пусть закроются все театры мира, пусть заколотят свежим тесом все входы и выходы и пусть ласкает только весенний ветер жалостно шелестящую траву, которой поросли паперти этих храмов когда-то высокого искусства. Должно изгнать из храма торгующих, тех, кто пришел сюда «для забавы и смеха». Но ведь «Некто в сером», который сделался предметом беззубых газетных пародий, чье имя произносят уста любого интеллигентного забулдыги, – никто, как он, стоя неподвижно в матовом столбе бледного света, бросил в зал со сцены тяжелые, роковые и страшные слова: «Смотрите и слушайте вы, пришедшие сюда для забавы и смеха, вы – *обреченные смерти*».[29]

Может быть, этих последних слов никто не расслышал? Или если расслышал, то отчего же никто не закричал, не запротестовал, никто не заплакал, никто не убежал из театра?

Мне случилось смотреть представление «Жизни Человека» со сцены. Благодаря полной темноте можно было ходить по сцене, почти рядом с действующими лицами, смотреть на публику и слышать вблизи потрясающие и навсегда памятные мне слова пролога. Вся сцена до глубины была затянута сукном, как бы видно было торжественное и строгое лицо самого театра. Тут еще по-новому я понял всю важность и всю глубину театрального действия. В час представления — театр как будто корабль в трудном плаванье. Сосредоточены лица. Все говорят шепотом, ходят крадучись. В машинном отделении неподвижно, словно насторожившись, торчат бесчисленные рычаги, которыми регулируются свет и тьма. В открытый люк из-под сцены слышен какой-то отдаленный, чуть заметный рокот — это из театрального зала. Когда опускается занавес, этот рокот становится явственным и грозным, как голос прилива. И, кажется, медленно содрогается все здание театра, точно тело большого корабля, в борта которого хлещут волны.

Но когда возвращаешься в зрительный зал, очарование падает, и видишь перед собой даже не толпу, которая, так или иначе, значительна, а просто людей, не имеющих друг с другом ровно ничего общего. И ясно становится тогда, что с *этой* публикой ровно *ничего не поделаешь*, что ее интересуют только собственные дела и делишки, что она будет через час спать — поголовно и страшно одинаково, будь на сцене Шекспир или Протопопов, Дузэ или провинциальная любительница.

Есть забавная картинка, изображающая французскую публику на представлении «Эрнани» V. Hugo (1830 г.).[30] На сцене распростерта мертвая донна Соль, а в партере — энтузиаст вцепился в бороду почитателя классической поэзии. Если бы такие сцены происходили в действительности, — кажется, все-таки было бы отраднее. Если бы верхи, например, подрались с партером, если бы публика, возмущенная пьесой или постановкой, хороша она или плоха, была способна закидать актеров гнилыми яблоками. Но этого не бывает и явно не

может быть. Не может быть даже того, чтобы публика перестала ходить в театр, единодушно бойкотировала театр или пьесу. Всегда ходит публика во все театры, всегда почти одобряет, редко и робко свистит и шикает, а потом — очень скоро *привыкает* ко всему, не возмущается уже тем, что возмутило ее недавно. Значит, возмущение было мозговое, исходило не из глубины души, а явилось плодом досужих комнатных фантазий.

Все, что я говорю, слишком известно. Но я не считаю лишним еще и еще раз повторить, что *интеллигентная театральная публика наших дней* состоит почти целиком из *«обреченных смерти»*, что мы, художники, никогда не примем ее суда над своими истинно живыми вдохновениями и над своим трудом; для нас она — quantité negligeable,* и ее дело самой устраниться от нашего оскорбительного к ней пренебрежения, от того, что мы на глазах ее, непосвященной, устраиваем ряд опытов, которым приличествовало бы оставаться в пределах «студии», если бы мы не пренебрегали до такой степени современным зрительным залом. Мы предупреждаем эту публику, что она, развлекая себя, занимается, в сущности, бессознательным *меценатством*, поддерживая в большинстве случаев безжизненные коммерческие предприятия, в каковые обратились наши театры. Мы предупреждаем ее, что она отныне уже не гарантирована ни от каких *сценических провокаций*, ибо мы, не получая *никакого* ответа, ни положительного, ни отрицательного, из зрительного зала, вправе делать всевозможные опыты и *действительно не знать*, что́ живое и что мертвое в наших исканиях. Мы вправе пользоваться *только своими критериями* красоты и уродства, добра и зла, потому что нам *не позволяют* услышать ярого возмущения или благосклонного голоса тех, кому театр действительно дорог и необходим, кто единственно способен «увенчать красоту и низвергнуть безобразие».

Тот, кому нужны развлечения, и только развлечения, — пусть уйдет из театра куда ему угодно — в кафешантан и оперетку. Я думаю, что простой гражданский долг обязывает не смешивать эти два совершенно различных ремесла. Я думаю, что сознание гражданского долга растет и в наши дни. Английская

---

* Величина, не заслуживающая внимания *(фр.)*. — *Ред.*

публика в последние годы, например, доказала с достойной всякого уважения, поистине европейской отчетливостью, что театр ей больше не нужен, и вот театры пали сами собой, превратились в арену для общественной забавы и смеха. Россия колеблется между двумя крайностями, ее театр как бы готов уже упасть до вкусов интеллигентной толпы, но непосредственное чувство истории говорит нам, что мы предпочтем другое устремление русского театра: к пышному расцвету высокой драмы с большими страстями, с чрезвычайным действием, с глубоким потоком идей. Это случится только тогда, когда театральную интеллигенцию, которой не нужно театра, сменит новая, молодая интеллигенция со свежим восприятием, с бодрым духом, с новыми вопросами, с категорическим и строгим «да» и «нет».

10

Более, чем какой бы то ни было род искусства, *театр* изобличает кощунственную бесплотность формулы «искусство для искусства». Ибо театр – это сама плоть искусства, та высокая область, в которой «слово становится плотью». Вот почему почти все, без различия направлений, сходятся на том, что высшее проявление творчества есть творчество драматическое. В этой-то области подвергаются испытанию, и уже близко время, когда не выдержат испытания и рассыплются, как лепестки чахлых комнатных цветов, утверждения нашей критики о «смерти событий», бессильные утверждения людей, захмелевших от крепкого вина противоречий и от фальшивых крыльев, которыми награждает этих людей их легкая бесплотность. Именно в театре искусству надлежит столкнуться с самою жизнью, которая неизменно певуча, богата, разнообразна. Чем больше говорят о «смерти событий», чем длительнее роковая и всеобщая «забастовка» против плоти, которая характеризует наши дни, чем смертельнее роковая усталость, подлая измученность некоторых групп современного общества, – тем звонче поют ручьи, тем шумнее гудят весны, тем слышнее в ночных полях, быстро освобождающихся от зимнего снега, далекий, беспокойный рог заблудившегося героя. Быть может, как в былые дни, герой, шествующий

в крылатом шлеме, с мечом на плече, вступив на подмостки театра, встретит только жалких и нереальных ведьм, этих «пузырей земли», по слову Шекспира, бесплотных, несуществующих, «мнимых, как воздух».[31] Пусть разнесет их весенний ветер и пусть не внушат они нового убийства и вероломства новому гламисскому тану.

Мы говорим о близости театра больших страстей и потрясающих событий. Но едва герой этого театра вступит на подмостки, современная театральная публика покинет зал: ей уже не забавно и не смешно, ей неприятно громко; она устала, ей нужна мещанская жалобная жизнь на сцене или характеры, хотя бы самые утонченные, но все-таки удивительно смахивающие на ее собственный: безвольные, слабые люди, влекомые маленьким роком, обреченные маленькой смерти, терзающиеся от маленькой любви, ну хоть — призрачные персонажи Мориса Метерлинка, писателя, отметившего своим литературным талантом целую большую эпоху, но, как мне кажется, органически враждебного театру, посягнувшего *кощунственно* на ту область, которая ему недоступна; на те высоты, где холодно и страшно, он хочет идти в автомобильной куртке. На снежных пиках он хочет выстроить театр «мира и красоты без слез»,[32] «un théâtre de paix et de beauté sans larmes». Но лавина, которая погребла под собою даже Ирэну и Рубека,[33] расплющит его картонный домик, разнесет в щепы его уютную буржуазную постройку.

Вы говорите мне: не вы ли сами создали тепловатую атмосферу в театре? Ваши драматурги снизошли в наши будни, променяли снежные горы на наши мирные долины, разучились будить в нас высокие чувства, охладели к театральному действию и углубились в безысходную психологию; ваши актеры потеряли темпераменты и голоса, стали бездарными граммофонами, утратили чувство сцены. И вот — мы перестали нуждаться в вашем театре и ничего, кроме развлечения, от него не требуем.

Я отвечаю: в ваших словах есть правда. Особенно заслуживает внимания ваш упрек драматургам. Об актерах я еще поспорю: для меня вопрос — не лучше ли актеру хоть на некоторое время превратиться в жалкий граммофон, чем кощунственно превращать *всякое ли-*

тературное произведение в актерское достояние – кроить *либретто* из трагедий Шекспира, как делали это даже величайшие трагики недавнего прошлого? Заметьте, что чем гениальнее актер, тем меньше он (а вслед за ним и мы) обращает внимания на произведение, которое он играет, и высшим моментом *театрального* напряжения сплошь и рядом оказывается *безмолвная* сцена, которой автор не предвидел даже в ремарке (пример – Дузэ в «Даме с камелиями»).

Но если есть правда в ваших словах о драматурге и актере, то еще бóльшая правда в том утверждении, что вы не вынесете того *большого действия*, котóрого мы страстно хотим и, смею думать, или достигнем, или погибнем. Ибо для усталых и пресыщенных людей, требующих или сверхобыденного, или сверхутонченного, поставивших перед собою заранее ширмы общественных, классовых и государственных условий, не под силу весенний ветер новой красоты и новой морали. Если современная публика скучает и пожимается на представлениях драм Ибсена, который, по собственному признанию, говорил лишь о том, что *не* дóлжно, отрицал и разрушал, – то с каким же смятением эта публика покинет театральный зал, как только раздадутся слова *утверждения* – твердые слова *о красоте долга*, о новых путях жизни?

На современной сцене и за кулисами водворилась мещанская жизнь. Это оттого, что мы работаем в пустоте, оттого, что мы сами – инициаторы, исполнители и судьи. Из зрительного зала никогда не пахнёт на сцену свежим воздухом благословения или проклятия. И вот – маленькие события кажутся нам большими, как всегда, когда живешь в одиночестве: Морис Метерлинк стал нам казаться трагиком, г. Гофмансталь – воскресителем античной трагедии, г. Ведекинд – проповедником новой морали. Страшно и радостно подумать, как переоценится все это, как только мы получим ответ от новой интеллигенции, которая наполнит зрительный зал.

Я хотел бы говорить много о тех небесплодных семенах, которые уже брошены в землю, уже шевелятся там, о слабо зеленеющих ростках, которые с упорством и неуклонностью природы потянулись к воздуху и свету. Я хотел бы написать целую книгу о вестниках близкой бури, которая рождается

в грозовой тишине, о скованной дремотою большой думе всех деятелей театра. Пока мы склонны принять за глубину пронзительный крик мечущихся в воздухе ласточек, но есть уже иная глубина, тихое, грозовое раздумье. Самое сердце театра дрожит, как перед подвигом.

Я не решаюсь говорить много о *«народном театре»* только потому, что с этим именем связано уже слишком много разочарований, сентиментальности, много всякого старья. Потому же я с большим страхом употребляю термин *«мелодрама»*. И, однако, в том пути, который прошел *русский народный театр* менее чем за сорок лет своего существования, я вижу реальнейшее предвестие театра ближайшего будущего, а в развитии *мелодрамы,*[34] которая теперь на устах у людей самых противоположных лагерей,— первый шаг навстречу новому театру действия и страстей. Я только резюмирую кратко:

История народного театра показала с непреложностью по меньшей мере следующее:

1) Рабочие и крестьяне действительно нуждаются в театре и, при всей случайности постановки этого дела у нас, доказали, что они требуют от театра *не только* развлечения, а чего-то более высокого, я полагаю — высокого искусства, как это явствует, например, из эффекта постановки «Грозы» Островского или «Женитьбы» Гоголя.

2) Свежие зрители народных театров чуждаются всяких тенденций, как это явствует, например, из протеста германских рабочих на партейтаге социал-демократической рабочей партии в Бреславле «против стремления социалистических беллетристов кормить их изображением их утомления, нужды, унижения и т. п. Рабочие заявили, что далеко предпочитают старого Шиллера» (цитирую по статье Луначарского в той же книге «О новом театре»).[35] Я полагаю, что именно через романтическую драму, в которой есть и мелодраматический элемент, пролегает путь к новым и вместительным драматическим формам. Мелодрама именно потому возбуждает наш интерес, что формы ее вместительны, что в ее фантастической и деятельной атмосфере могут ближайшим образом возникнуть подлинные черты искомого героизма, те большие деятельные характеры, которых по узости кругозора и по комнатной слепоте своей не может найти современная

европейская и отчасти русская драматургия в окружающей действительности. Ройтесь на кладбищах, ставьте на ноги мертвецов, все равно они упадут, как беспомощные куклы, едва забелеет рассвет, едва вы отнимете от них свои старательные руки, заслышав близкий рог живого героя.

3) Жизненно нуждаясь в театральном искусстве и не принимая тенденций, навязываемых посторонними искусству соображениями, народные массы, как это показал опыт, предъявляют совершенно особые требования к театру. Менее всего говорит им закулисная сторона дела, более всего – содержание представления. Второстепенно для них не только *имя автора, но и качество актерской игры.* Они могут довольствоваться хорошей, ясной читкой. Актер связан для них неразрывно с тем действующим лицом, которое он изображает. Совершенно не навязывая никому дела народного театра и совершенно не возвеличивая бледность современных актеров, я только считаю долгом своим отметить, что, даже при наших условиях, для многих деятелей современного театра есть только один *реальный выход: народный театр.*

Считаю необходимым сейчас же оговориться: полагая, что именно театр с новым зрительным залом, театр большого действия и сильных страстей способен в ближайшем будущем занять *первое* место, я вовсе не отодвигаю всего разнообразия современных театральных *исканий.* Пусть будут они только перенесены в область «студии», «интимных театров»[36] и т. д., которым должно быть предоставлено самое широкое развитие, потому что, разводя широкие и пышные сады, нельзя не иметь теплицы, где укрепляются слабые ростки и подготовляются семена будущего. Само время покажет, что́ должно быть вынесено из этой теплицы на свет божий, что́ зачахнет в ней, что́ – жизнеспособно, что́ мертворожденно.

Живое отношение зрителей народного театра сокрушит равнодушие автора; новые требования этих зрителей, требования *по существу,* независимо от имени и легенды, которая густо заплетает всякое имя,– победят писательское высокомерие и гордость. Живой и строгий зрительный зал даст критерий, хотя бы на первых порах требующий постоянной проверки. Эта публика, и никакая другая, даст актерам почувствовать реаль-

ность и жизненность их дела, даст им настоящие крылья; она потребует от актеров того, что они *в силах* дать ей *сейчас,* не заслонится от них сплошной стеной мелкого равнодушия и душевного холода. Только почуяв почву, готовую для того, чтобы напоить и взрастить семена, мы отдадим ей свои силы, свою душу, свой подлинный пафос. Мы будем с теми, кто не обманет, и дай бог нам скорее почувствовать всем сердцем, что «кто не с нами, тот против нас». Зрительный зал театра должен быть воплощением самой Судьбы, которая беспощадно бьет тонким и язвительным бичом за каждый фальшивый шаг и зато уж – благословляет и щедро одаряет за каждый живой и смелый поступок. Лишь тогда, когда за наши рампы перестанет глядеть тысячью очей пресыщенная, самомнительная, развлекающаяся толпа, лишь тогда мы почувствуем *ответственность*, получим возможность руководиться сознанием *долга*. И тогда только, на *реальной* только почве, возродится высокий театр с новым репертуаром и новыми актерскими дарованиями.

Уже в самом понятии *«народный театр»* содержится указание на переходность эпохи. Понятие предполагает наличность «народа», который ни в чем не согласен с «интеллигенцией», оторван от нее, не может подойти к ней так же, как и она никогда не соблаговолит «снизойти» до него. Мы знаем, что даже в наши дни понятие это наполовину устарело, что кадры «интеллигенции» неустанно пополняются все новыми силами, которые не сегодня-завтра возвысят свой голос, предъявят новые требования, запоют новые песни. Те из нас, кто ждет от них нового, свежего и сильного, должны быть во всякую минуту готовы к торжественной встрече. Те, кто боится их, ненавидит их, оберегает семьи, сундуки с добром и милые родственные отношения, пусть будут готовы хоть погибнуть, ибо «неизменен и размерен событий трепет роковой».[37] И вот «народный» театр наших дней имеет уже все данные для того, чтобы быть наполненным не только «темным» народом, но светлыми и сознательными силами этой непочатой стихии.

История русского народного театра, несомненно вступающего в новую творческую фазу своего развития, сохранила нам прекрасный миф, который, как плато-

новский ἀνάμνησις,* отныне предстоит нашим очам. Это относится к тем *незапамятным* временам истории, когда «темная» публика внимала шумно и весело благородным речам старой морали с подмостков утлой сцены, которая помещалась в садах «обществ народных развлечений». То была благородная *забава*, а над Россией плыла тихонько и веяла самая ранняя, самая сладостная весна. И под бледно-синим северным небом, на серых подмостках, на фоне дешевых декораций и красной вечерней зари, среди голых сучьев тополей с едва разбухающими почками – в чудесный восторг и драгоценное умиление приводила весь народ красавица актриса, мещанка с пылающими черными глазами, когда лебедью выплывала она на сцену и рассказывала незабвенные сны Катерины о лампадках, о светлом солнечном столбе в соборном куполе, о запахе кипариса, о тройках, о Волге: «Уж не снятся мне, Варя, как прежде, райские деревья да горы; а точно меня кто-то обнимает так горячо-горячо и ведет меня куда-то, и я иду за ним, иду... Сделается мне так душно, так душно дома, что бежала бы. И такая мысль придет на меня, что, кабы моя воля, каталась бы я теперь по Волге, на лодке, с песнями, либо на тройке на хорошей, обнявшись...» [38]

Наши сны близки к действительности. Слова наши готовы воплотиться. И весна наша – поздняя весна, и на небе уж грозовые тучи. Слова героини великой символической драмы Островского сбываются, ибо идет на нас Гроза, плывет дыхание сжигающей страсти и стало нам душно и страшно. Не сегодня-завтра постучится в двери наших театров уже не эта пресыщенная толпа современной интеллигенции, а новая, живая, требовательная, дерзкая. Будем готовы встретить эту *юность*. Она разрешит наши противоречия, она снимет груз с усталых плеч, окрылит или погубит. И мы вовеки не забудем пророческих слов великого строителя Сольнеса, проникнутых вещим, грозовым трепетом: *Юность — это возмездие.* [39]

Февраль — март 1908

---

* Воспоминание *(греч.)*. – *Ред.*

СОЛНЦЕ НАД РОССИЕЙ

Когда в 1881 году Победоносцев убедил правительство повесить пятерых «цареубийц», Лев Толстой написал просьбу о помиловании их и просил Победоносцева передать эту просьбу. Несмотря на отказ Победоносцева, письмо дошло до царя (через генерала Черевина).[1] Тогда в знаменитом заседании Государственного совета 8 марта Победоносцев произнес свою историческую речь, настоял на требовании о повешении и, ухватив кормило государственного корабля, не выпускал его четверть века, стяжав себе своей страшной практической деятельностью и несокрушимым, гробовым холодом своих теорий – имя старого «упыря».

Старый упырь теперь в могиле. Но мы знаем одно: в великую годовщину 28 августа, в сиянии тихого осеннего солнца, среди спящей, усталой, «горестной», но *все той же* великой России, под знакомый аккомпанемент административных распоряжений и губернаторско-уряднических запрещений шевелиться, говорить и радоваться по поводу юбилея Льва Толстого, – прошла все *та же* чудовищная тень.

Тень старого упыря наложила запрет на радость.[2] День 28 августа прошел, как принято выражаться, «в общем спокойно». Это значит, в переводе на русский язык, – зловеще, в мрачном молчании. «Реакция». «Усталость». Толстому дарят плуг и самовар. Толстому шлют телеграммы о победе света над тьмою. Несколько газет выпускают юбилейные номера... Таков день 28 августа.

Все привычно, знакомо, как *во все великие дни, переживаемые в России*. Вспоминается все мрачное прошлое

родины, все, как подобает в великие дни. Чья мертвая рука управляла пистолетами Дантеса и Мартынова? Кто пришел сосать кровь умирающего Гоголя?[3] В каком тайном и быстро сжигающем огне сгорели Белинский и Добролюбов? Кто увел Достоевского на Семеновский плац и в мертвый дом? И когда в России не было *реакции*, того, что с нею и за нею, того, что мы, пережившие ясные и кровавые зори 9 января, осуждены переживать теперь *каждый день*? Или это так мало – «политическая реакция»? За этим вульгарным словом стоит та обыденность и каждодневность, которую мы ощущаем на собственной шкуре, с доподлинной силой и яркостью. Это не только «неудобно», «скучно», «томительно». Это – *страшно и странно*.

Величайший и единственный гений современной Европы, высочайшая гордость России, человек, одно имя которого – благоухание, писатель великой чистоты и святости – *живет среди нас*. И неусыпно *следит за ним* чье-то зоркое око. Кто же это: министр ли, который ведает русскую словесность, простой ли сыщик или урядник? Да неужели нам всем, любящим Толстого как часть своей души и своей земли, было бы так *странно* и так *страшно*, если бы за душой и землей нашей следили *только* они? И разве видно *им* сокровенное земли и души нашей, благословенные дали Ясной Поляны? Нет, не они смотрят за Толстым, их глазами глядит мертвое и зоркое око, подземный, могильный глаз упыря.[4] И вот при свете ясного и неугасимого солнца, в *несомненный* день рождения Льва Николаевича Толстого, а следовательно, в день ангела и моего и тысяч других людей, – становится нам жутко, и мы, писательская братия, говорим слова тревожные, говорим древним, хаотическим, «двоеверным» языком могильных преданий.

Часто приходит в голову: все ничего, все еще просто и не страшно сравнительно, пока жив Лев Николаевич Толстой. Ведь гений одним бытием своим как бы указывает, что есть какие-то твердые, гранитные устои: точно на плечах своих держит и радостью своею поит и питает свою страну и свой народ. Ничего, что нам запретил радоваться Святейший Синод:[5] мы давно уже привыкли без него печалиться и радоваться. Пока Толстой жив, идет по борозде, за плугом, за своей белой лошадкой, – еще росисто утро,

свежо, нестрашно, упыри дремлют, и – слава богу.[6] Толстой идет – ведь это солнце идет. А если закатится солнце, умрет Толстой, *уйдет последний гений*, – что тогда?

Дай господи долго еще жить среди нас Льву Николаевичу Толстому. Пусть он знает, что *все* современные русские граждане, без различия идей, направлений, верований, индивидуальностей, профессий, впитали с молоком матери хоть малую долю его великой жизненной силы.

Конец августа – начало сентября 1908

ВЕЧЕРА «ИСКУССТВ»

Петербургский литературный сезон со всеми своими довольно однообразными подробностями начался. Начались и литературные вечера – одна из самых зловредных подробностей. Пусть с осени все как будто обновляются, как будто набираются свежих сил и начинают мечтать о всяких реформах, – так случилось и этой осенью с литературными вечерами. Вот прошлой зимой свирепствовала литературно-музыкально-вокальная эпидемия: все залы нарасхват, решительно, куда ни сунься, – декламируют, поют и играют; а теперь, по слухам, нам угрожает иное: о вечерах обыкновенных и даже о вечерах стилизованных слышно редко, зато повсюду затеваются постановки одноактных пьес, и, судя по именам руководителей, которых называют, можно ожидать, что театрально-литературно-вокально-музыкально-балетно-художественная деятельность будет пользоваться успехом и примет характер столь же эпидемический.

Одноактные пьесы сочиняются, труппы набираются, художники заседают, а некоторые предприятия уже пущены в ход и явили стилизованным барышням «убогую роскошь своего наряда».[1] Однако от реформ, даже и в этой области, мы что-то не ждем нового. Что прошлая зима, что будущая, – не все ли равно?

На одном из реформированных представлений под названием «Вечер северной свирели» мне привелось быть. Можно было бы рассказать обо всем, что происходило там, очень забавно, но, право, как-то не хочется рассказывать; и не потому, что в таком рассказе нет ничего поучительного, – о, напротив! Зрелище было даже чрезмерно поучительное; но ведь, если начнешь рассказывать об одном стилизованном вечере, отчего не рассказать

и о сотне других, невольным свидетелем или участником коих был сам? Правда, в «Вечере северной свирели» было кое-что уже выходящее вон из ряду по неприличию и внутреннему уродству, нечто вопиющее и требующее литературной кары; но об этом хотелось бы говорить иначе и по другому поводу; а в общем, вечер был не хуже и не лучше всех подобных ему бывших и будущих вечеров: очень плохие актеры играли очень плохую пьесу, читал Ремизов и поэты — Городецкий и Рославлев, певица пела; почему все это происходило у забора, над которым торчала пароходная труба, остается неизвестным, но разве есть в мире мудрец, который разрешит мне, что́ обозначали некоторые декорации даже в театре Коммиссаржевской, например в «Пеллеасе и Мелисанде»?[2]

Итак, «Вечер северной свирели» был, в общем, как все вечера, и, сказав о нем несколько слов, я сказал обо всех вечерах, ему подобных; то же убожество, та же ненужность; писатели, почти без исключений читать не умеющие, читающие вяло, нудно, в нос, монотонно, скучно, читающие тем хуже, чем больше их внутреннее содержание (исключений очень мало); публика, состоящая из людей, которым все все равно, и из молодежи; а молодежь не особенно многочисленная, посещающая такие вечера, разделяется теперь, как известно, тоже на два лагеря: одним — подавай гражданские мотивы; если поэт прочтет скверные стихи с «гражданской» нотой — аплодируют, прочтет хорошие стихи без гражданской ноты — шипят (эта группа, по моему глубокому убеждению, — *лучшая* часть публики, посещающей вечера нового искусства); другая группа — со стилизованными прическами и с настроениями, но о ней говорить я уж лучше не стану, чтобы не сказать чего-нибудь очень неприятного по ее адресу.

Такова большая часть слушателей и зрителей. Несмотря на всю разнородность состава, она связана между собою, пожалуй, еще чем-то, кроме *стадного* инстинкта, который развивается весьма успешно при всех зрелищах «дурного тона» (тогда как зрелища истинно-прекрасные и гармоничные развивают, как известно, инстинкты *общественные*). Это «что-то» сверх стадности — есть *любопытство*. Оно-то и заставляет, главным образом, посещать вечера нового искусства, где можно рассматривать со всех сторон — и на сцене и в зале — литераторов и актеров.

Все соображения, высказанные сейчас, дались мне путем очень неприятного и слишком продолжительного опыта, ибо я сам не раз читал на вечерах «нового» и не нового искусства, с благотворительной целью и, увы! даже без оной, читал «с успехом» и без успеха, с шиканьем и с аплодисментами, – но всегда и всюду уносил чувство недовольства собою, чувство досады от нелепо и уродливо проведенного вечера; мало этого, всегда было чувство, как будто я сделал что-то дурное, и теперь, когда я понял окончательно правдивость этого чувства, я считаю долгом сказать несколько слов о смысле и возможных последствиях современных литературных вечеров.

На все мои соображения мне могут возразить по существу только одним словом: *благотворительность*. Кто же в самом деле, кроме людей, обладающих развитием гимназиста третьего класса (впрочем, среди современных «эстетов» есть и такие), станет доказывать мне серьезно, что хоть один из вечеров искусства не затоптал в грязь этого несчастного нового искусства, не был увесистой пощечиной всякому художнику, независимо от того, сидели писатели во мраке за грязной скатертью-модерн, перед плюгавой канделяброй, или слонялись они по сцене вдоль всяких пошлых фортепьян при ярком, сальном и гладком электрическом свете? Если не было «модерна» внешнего (который в наши дни почти без исключения есть синоним уродства), то был еще гораздо худший «модерн» внутренний, то есть дилетантство, легкомыслие, хулиганство, неуважение к себе, к искусству и к публике, то есть все то, что в итоге дает атмосферу пошлости и вульгарности.

Со всем этим художник не может не согласиться. Но, возражают мне, есть же случаи, когда можно спрятать в карман свое собственное, даже художническое, самолюбие; и такие случаи налицо именно тогда, когда рабочий, студент, курсистка приходят звать участвовать на вечере и приводят самые простые, реальные и несомненные доводы, как, например, то, что литературный вечер есть легкое средство доставить возможность есть и пить людям, может быть умирающим с голоду. Кажется, такой довод неотразим, кажется, отказаться невозможно; как будто простой *гражданский долг* обязывает участвовать на вечере с благотворительной целью, кто бы его ни устраивал, хотя бы сам г. Вавич декламировал там стихи из своей книги «Зажженные бездны» или г. Гри-

горий Новицкий пел куплеты из «Ночи любви» (впрочем, извиняюсь, я немного спутал, но поправлять как-то рука не поднимается);[3] кажется, идти на такой вечер так же необходимо, как необходимо *не* идти на вечер без благотворительной цели, как необходимо *не* пропагандировать «нового искусства» в столицах или в провинции; и, однако, я должен сознаться, что считаю в наше время вредным участие на вечерах *даже благотворительных*; и утверждаю, хотя многие останутся недовольны мною, что, по моему убеждению, если что запрещает, действительно, участвовать на каких бы то ни было современных литературных вечерах, так это как раз *гражданский долг*.

На днях один писатель (не моего поколения) рассказывал мне о прежних литературных вечерах; бывали они очень редко и всегда отличались особой торжественностью. Нечего и говорить о том, почему был прав Достоевский, когда с эстрады «жег сердца людей» «Пророками» Пушкина и Лермонтова.[4] Это было торжество неслыханное, – и разве можно было не запомнить такого «явления» Достоевского «народу» на всю жизнь? Но почему потрясали сердца: Майков со своей сухой и изящной декламацией, Полонский с торжественно протянутой и романтически дрожащей рукой в грязной белой перчатке, Плещеев в серебряных сединах,[5] зовущий «вперед без страха и сомненья»? Да потому, говорил мне писатель, что они как бы *напоминали* о чем-то, будили какие-то уснувшие струны, вызывали к жизни высокие и благородные чувства. Разве есть теперь что-нибудь подобное, разве может быть? Из моих личных впечатлений есть разве одно подобное: это – когда Н. А. Морозов читал свои стихи – тоже плохие, конечно, еще гораздо хуже плещеевских. Но когда он читал их, я слышал, что́ он хотел передать ими слушателям, видел, по приему и по лицам аудитории, что ему удалось это, – и готов был сказать (как и теперь готов), что стихи Н. А. Морозова не только можно, а, пожалуй, и нужно читать на литературных вечерах, стихи же любого из новых поэтов читать не нужно и почти всегда – *вредно*.

Вредно потому, что новые поэты еще *почти ничего не сделали;* потому, что нельзя приучить публику любоваться на писателей, у которых нет *ореола общественного*, которые еще не имеют права считать себя потом-

ками священной русской литературы; вредно потому, что нельзя приучать публику к любопытству насчет писателей в ущерб любознательности насчет литературы; вредно потому, что *большинство* новых произведений (исключая бесчисленные фабрикации и подделки) недоступно большой публике, и она *права*, когда чистосердечно *ничего не понимает;* вредно потому, что все это, вместе взятое, порождает атмосферу не только пошлости и вульгарности, – хуже того: вечера нового искусства в особенности, а также все остальные, примыкающие к ним, по нашим временам, очень тесно, порождая все перечисленное, тем самым становятся как бы *ячейками общественной реакции;* как бы ни были крохотны и незначительны эти ячейки в круговороте нашей жизни, *они делают свое медленное дело неуклонно.* Потому, будучи глубоко убежден в правоте своих выводов, основанных на личном опыте, и видя в этом дело общественной совести, я обращаюсь к писателям, художникам и устроителям с горячим призывом не участвовать в деле, разлагающем общество, то есть не способствовать размножению породы людей «стиля модерн», дни которых сочтены. Общество интеллигентное и без «вечеров нового искусства» довольно пропитано ядами косности и праздности, и прибавлять хоть каплю в море дурных инстинктов есть дело, недостойное художника и гражданина.

Октябрь 1908

ИРОНИЯ

Я не люблю иронии твоей.
Оставь ее отжившим и нежившим,
А нам с тобой, – так горячо любившим,
Еще остаток чувства сохранившим, –
Нам рано предаваться ей.

Некрасов

Самые живые, самые чуткие дети нашего века поражены болезнью, незнакомой телесным и духовным врачам. Эта болезнь – сродни душевным недугам и может быть названа «иронией». Ее проявления – приступы изнурительного смеха, который начинается с дьявольски-издевательской, провокаторской улыбки, кончается – буйством и кощунством.

Я знаю людей, которые готовы задохнуться от смеха, сообщая, что умирает их мать, что они погибают с голоду, что изменила невеста. Человек хохочет, – и не знаешь, выпьет он сейчас, расставшись со мною, уксусной эссенции, увижу ли его еще раз? И мне самому смешно, что этот самый человек, терзаемый смехом, повествующий о том, что он всеми унижен и всеми оставлен, – как бы отсутствует; будто не с ним я говорю, будто и нет этого человека, только хохочет передо мною его рот. Я хочу потрясти его за плечи, схватить за руки, закричать, чтобы он перестал смеяться над тем, что ему дороже жизни, – и не могу. Самого меня ломает бес смеха; и меня самого уже *нет*. Нас обоих нет. Каждый из нас – только смех, оба мы – только нагло хохочущие рты.

Это – не беллетристика. Многие из вас, углубившись в себя без ложного стыда и лукавства, откроют в себе признаки той же болезни.

Эпидемия свирепствует; кто не болен этой болезнью, болен обратной: он *вовсе* не умеет улыбнуться, ему ничто не смешно. И, по нынешним временам, это – не менее страшно, не менее болезненно; разве мало теперь

явлений в жизни, к которым нельзя отнестись иначе, как с улыбкой?

Много ли мы знаем и видим примеров *созидающего*, «звонкого» смеха, о котором говорил Владимир Соловьев,[1] увы! – сам не умевший, по-видимому, смеяться «звонким смехом»,[2] сам зараженный болезнью безумного хохота? Нет, мы видим всегда и всюду – то лица, скованные серьезностью, не умеющие улыбаться, то лица – судорожно дергающиеся от внутреннего смеха, который готов затопить всю душу человеческую, все благие ее порывы, смести человека, уничтожить его; мы видим людей, одержимых *разлагающим* смехом, в котором топят они, как в водке, свою радость и свое отчаянье, себя и близких своих, свое творчество, свою жизнь и, наконец, свою смерть.

Кричите им в уши, трясите их за плечи, называйте им дорогое имя, – ничто не поможет. Перед лицом проклятой иронии – все равно для них: добро и зло, ясное небо и вонючая яма, Беатриче Данте и Недотыкомка Сологуба.[3] Все смешано, как в кабаке и мгле. Винная истина, «in vino veritas»* – явлена миру, все – едино, единое – есть мир; я пьян; ergo** – захочу – «приму» мир весь целиком, упаду на колени перед Недотыкомкой, соблазню Беатриче; барахтаясь в канаве, буду полагать, что парю в небесах; захочу – «не приму» мира: докажу, что Беатриче и Недотыкомка одно и то же. Так мне угодно, ибо я пьян. А с пьяного человека – что спрашивается? Пьян иронией, смехом, как водкой; так же все обезличено, все «обесчещено», все – все равно.

Какая же жизнь, какое творчество, какое дело может возникнуть среди людей, больных «иронией», древней болезнью, все более и более заразительной? Сам того не ведая, человек заражается ею; это – как укус упыря;[4] человек сам становится кровопийцей, у него пухнут и наливаются кровью губы, белеет лицо, отрастают клыки.

Так проявляется болезнь «ирония». И как нам не быть зараженными ею, когда только что прожили мы ужасающий девятнадцатый век, русский девятнадцатый век в частности? Век, который хорошо назван «беспла-

---

* Истина в вине *(лат.)*. – *Ред.*

** Следовательно *(лат.)*. – *Ред.*

менным пожаром»[5] у одного поэта; блистательный и погребальный век, который бросил на живое лицо человека глазетовый покров механики, позитивизма и экономического материализма, который похоронил человеческий голос в грохоте машин; металлический век, когда «железный коробок» – поезд железной дороги – обогнал «необгонимую тройку», в которой «Гоголь олицетворял всю Россию», как сказал Глеб Успенский.[6]

Как не страдать нам такою болезнью, когда властительнее нашего голоса стали свистки паровозов, когда, стараясь перекричать машину, мы надорвались, выкричали душу (не оттого ли так последовательно, год за годом, умирает русская литература, что выкричана душа интеллигентская, а новая еще не родилась?), и из опустошенной души вырывается уже не созидающая хула и хвала, но разрушающий, опустошительный смех?

На этот смех, на эту иронию указано давно. Еще Добролюбов говорил, что «во всем, что есть лучшего в нашей словесности, видим мы эту иронию, то наивно-открытую, то лукаво-спокойную, то сдержанно-желчную».[7] Добролюбов видел в этом залог процветания русской сатиры, он не знал всей страшной опасности, приходящей отсюда, по двум причинам.

Во-первых, он страдал обратной болезнью, он не умел улыбнуться, он не владел ни одним из многообразных методов смеха. Он был сыном несмеющейся эпохи, естественной реакцией против которой был Кузьма Прутков. Хорошо, забавно было цитировать Пруткова, теперь это немножко жутко и пошловато, как многие и многие хорошие остроты «Победоносцевского периода», даже остроты шутника Владимира Соловьева.

Во-вторых, и это главное, Добролюбов – писатель *дореволюционный*. В его критических гаданиях не было ни малейшего предвиденья не только андреевского «красного смеха»,[8] но и глубин иронии Достоевского. А уж тонкой и разрушительной иронии Сологуба Добролюбов и во сне не видал.

Конечно, и Достоевский, и Андреев, и Сологуб – по-одному – русские сатирики, разоблачители общественных пороков и язв; но по-другому-то, и по самому главному, – храни нас господь от их разрушительного смеха, от их иронии; все они очень несходны между собою, во многом – прямо враждебны. Но представьте себе, что они сошлись в одной комнате, без посторонних

свидетелей; посмотрят друг на друга, засмеются и станут заодно... А мы-то слушаем, мы-то верим.

Достоевский не говорит прямого «нет» тому семинарскому нигилизму, который разбирает его. Он влюблен чуть ли не более всего в Свидригайлова.[9]

Андреев не только мучается «красным смехом», он, в бессознательных глубинах своей хаотической души, любит двойников («Черные маски»), любит всенародного провокатора («Царь-Голод»), любит ту «космическую провокацию», которой проникнута «Жизнь Человека», тот «ледяной ветер безграничных пространств», который колеблет желтое пламя свечи человеческой жизни.

Сологуб не говорит «нет» Недотыкомке, он связан с нею тайным обетом верности. Сологуб не променяет мрака своего бытия ни на какое иное бытие. Смешон тот, кто примет песни Сологуба за жалобы. Никому не станет жаловаться чаровник-Сологуб, иронический «русский Верлэн».

И все мы, современные поэты, – у очага страшной заразы. Все мы пропитаны провокаторской иронией Гейне. Тою безмерною влюбленностью, которая для нас самих искажает лики наших икон, чернит сияющие ризы наших святынь.

Некому сказать нам спасительное слово, ибо *никто* не знает силы нашей зараженности. Какой декадент, какой позитивист, какой православный мистик *поймет* всю обнаженность этих моих слов? Кто знает то состояние, о котором говорит одинокий Гейне: *«Я не могу понять, где оканчивается ирония и начинается небо!»* [10] Ведь это – крик о спасении.

С теми, кто болен иронией, любят посмеяться. Но им не верят или перестают верить. Человек говорит, что он умирает, а ему не верят. И вот – смеющийся человек умирает один. Что ж, может быть, к лучшему? «Собаке – собачья смерть».

Не слушайте нашего смеха, слушайте ту боль, которая за ним. *Не верьте никому из нас, верьте тому, что за нами.*

Если же мы неспособны явить вам то, что за нами, то, чего хотят и чего ждут иные из нас, – отвернитесь от нас скорее. Не делайте из наших исканий – моды, из нашей души – балаганных кукол, которых таскают на потеху публике по улицам, литературным вечерам и альманахам.

Есть священная формула, так или иначе повторяемая всеми писателями: «Отрекись от себя для себя, но не для России» *(Гоголь)*.[11] «Чтобы быть самим собою, надо отречься от себя» *(Ибсен)*.[12] «Личное самоотречение не есть отречение *от личности*, а есть отречение *лица* от своего эгоизма» *(Вл. Соловьев)*.[13] Эту формулу повторяет решительно *каждый* человек; он неизменно наталкивается на нее, если живет сколько-нибудь сильной духовной жизнью. Эта формула была бы банальной, если бы не была *священной*. Ее-то понять труднее всего.

Я убежден, что в ней лежит спасение и от болезни «иронии», которая есть болезнь личности, болезнь «индивидуализма». Только тогда, когда эта формула проникнет в плоть и кровь каждого из нас, наступит настоящий «кризис индивидуализма».[14] До тех пор мы не застрахованы ни от каких болезней вечно зацветающего, но вечно бесплодного духа.

Ноябрь 1908

НАРОД И ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ

На первом собрании религиозно-философского общества (в 1908 году) был прочитан доклад Германа Баронова «О демотеизме» (обожествление народа в «Исповеди» Максима Горького).

Баронов говорит: «Когда общественное возбуждение улеглось и река общественной жизни вступила в свои берега, на берегах осталось много сора. Этот сор разделяется на «честный» и «нечестный». К «честному» сору относятся только те, кто сам себя сознал «сором», кто томительно ищет живого Бога; к «нечестному» — вся та часть интеллигентного общества, которая прямо или косвенно склоняется на сторону той или другой партии».

Основываясь на некоторых цитатах из «Исповеди» Горького, Баронов отождествляет мировоззрение этого писателя с мировоззрением социал-демократов, в частности Луначарского;[1] докладчик упрекает Луначарского и Горького за то, что они обожествляют народ, отождествляют религиозный процесс с процессом хозяйственным, надевают «седло религии» на «корову науки».

Не опровергая положений Баронова по существу и признавая всю важность затронутого им вопроса, я хочу сначала определить свое воззрение на творчество Горького (с воззрением Баронова несогласное) и перейти затем к важнейшему для меня вопросу об отношениях между интеллигенцией и народом. Эти отношения представляются мне не только ненормальными, не только недолжными. В них есть нечто жуткое; душа занимается страхом, когда внимательно приглядишься к ним; страшно становится, когда интеллигент начинает чувствовать себя «животным общественным», как только сознает он, что существует некоторая *круговая порука* среди «лю-

дей культуры», что каждый член культурного общества, без различия партий, литературных направлений или классов, – представляет из себя *одно из слагаемых* какого-то целого. Это общественное чувство, перешедшее в сознание, и заставляет интеллигента почувствовать ответственность свою перед целым, хочет он или не хочет, подойти к вопросам о болезнях всероссийских; и, мне думается, да и сама действительность показывает, что насущнейшим из таких вопросов является вопрос об «интеллигенции» и «народе».

Баронов разрешает этот вопрос одною фразой; его разрешение не удовлетворяет меня. Я хотел бы поставить вопрос резче и беспощаднее; это самый больной, самый лихорадочный для многих из нас вопрос. Боюсь даже, вопрос ли это? Не свершается ли уже, пока мы говорим здесь, какое-то страшное и безмолвное дело? Не обречен ли уже кто-либо из нас бесповоротно на гибель?

Но я – интеллигент, литератор, и оружие мое – слово. Боясь слов, я их произношу. Боясь «словесности», боясь «литературщины», я жду, однако, ответов словесных; есть у всех нас тайная надежда, что не вечна пропасть между словами и делами, что есть слово, которое переходит в дело.

Прежде всего – несколько слов о Горьком. Рассуждение Баронова о «демотеизме» интересно, как критический разбор «Исповеди». Я думаю, что упреки, обращенные Бароновым к Горькому, идут мимо Горького; несмотря на хороший подбор цитат, Баронову не удалось доказать «обожествления народа» у Горького; ибо, если в выводах своих Горький соприкасается с Луначарским, то в своих подходах к делу, в размахе души, в бессознательном – он бесконечно дальше и выше Луначарского. Горький – русский художник, и Луначарский – теоретик социал-демократии – несоизмеримые величины.

Есть факты неоспоримые, но сами по себе не имеющие никакого значения; например: Бэкон Веруламский – взяточник, Спиноза – стекольщик,[2] Гаршин – переплетчик, Горький – социал-демократ. «Социал-демократизм» Горького говорит мне гораздо меньше, чем, например, землепашество Толстого или медицинская практика Чехова. Бледная повесть Горького «Мать» – только один из этапов его длинного и сложного пути от «Мальвы» и «Челкаша» к «Исповеди».

Горький никогда не был «догматичен» ни в теоретическом, ни в практическом смысле этого слова. Догматов теоретических он всегда инстинктивно боялся; это делает его родным всей русской литературе, которая всегда — от славянофила до западника, от общественника до эстета — питала некоторую инстинктивную ненависть к сухому и строгому мышлению, стремилась переплеснуться через логику.

Отношение Горького к догматам дурного, практического свойства, к догматам быта общественного и государственного, слишком известно; многие выражения его, вроде «строителей жизни», стали выражениями обиходными, вошли в поговорку.

Если свою «Исповедь» Горький и заканчивает молитвой к какому-то народу, то пафос его повести лежит гораздо глубже. Вслед за русской литературой Горький отказывается проповедовать; он только смятенно ищет.

Если бы Горький говорил о *найденном* Боге, совсем иначе звучал бы его голос. Он звучал бы торжественной хвалой. Но еще недавно Горький задыхался от злобы; если теперь присоединилось к этой злобе какое-то иное чувство, которым и нова его последняя повесть, то это никак не чувство человека, нашедшего что-то, чего не нашли другие. В этом чувстве нет пока ничего конкретного. К нам Горький неизменно обращен лицом художника; мы сомневаемся, есть ли у него иное лицо. Именно таково мнение широкой публики, которая верила Горькому до тех пор, пока он не ударился в публицистику, и готова опять слушать его, когда он заговорит художественным языком.

В «Исповеди» слышится еще отзвук публицистической проповеди; но он безмерно слабее основной, все возрастающей ноты, и гораздо слабее, чем в предыдущих произведениях. Вульгарная публицистика и наивная проповедь, может быть милая сердцу Горького, но ничего не говорящая нам, уходит от него, как уходит от героя «Исповеди» монахиня, «черная, как обрывок тучи в ветреный день». Вместе с нею уходит его бездейственная злоба, проклятия, никуда не попавшие, которые он произносил с пеной у рта. Очищается его глубокое и прозрачное, как река, сердце, которому мы верим больше, чем разуму — случайным обрывкам темных облаков, пролетающих над рекой.

Вот почему возражения Баронова не попадают в цель.

В «Исповеди» Горького ценно в действительности то, о чем Баронов молчит; ценно то, что роднит Горького не с Луначарским, а с Гоголем; не с духом современной «интеллигенции», но с духом «народа». Это и есть любовь к России в целом, которую, может быть, и «обожествляет» разум Горького, попавший в тенета интеллигентских противоречий и высокопарных «боевых» фраз, свойственных Луначарскому; сердце же Горького тревожится и любит, не обожествляя, требовательно и сурово, по-народному, как можно любить мать, сестру и жену в едином лице родины – России. Это конкретная, если можно так выразиться, «ограниченная» любовь к родным лохмотьям, к тому, чего «не поймет и не заметит гордый взор иноплеменный».[3] Любовь эту знали Лермонтов, Тютчев, Хомяков, Некрасов, Успенский, Полонский, Чехов.

Я остановился на Горьком и на «Исповеди» его потому, что положение Горького исключительно и знаменательно; это писатель, вышедший из народа, таких у нас немного. Может быть, более чем кто-либо из современных писателей, достойных внимания, Горький запутался в интеллигентстве, в торопливых, противоречивых и отвлеченных построениях; зато, может быть, он принадлежит к тем немногим, кому не опасен яд этой торопливости и отвлеченности, у кого есть противоядие, «хорошая кровь – вещество, из коего образуется гордая душа».

«Хорошая кровь – вещество, из коего образуется гордая душа», – внятно говорит отец Антоний в «Исповеди» и *смеется*. «Близость к Богу отводит далеко от людей», – догадывается *про себя* герой повести. «Неподвижны сомнения этого человека, ибо мертвы они... да и зачем полумертвому Бог?.. Бог есть сон твоей души, повторяю я, но спорить с этим нужды не чувствую, – легкая мысль», – соображает опять-таки *про себя* тот же герой «Исповеди».

Горький всегда больше всего любил таких сдержанно смеющихся людей «себе на уме», умеющих в пору помолчать и в пору ввернуть разрушительное словечко, притом непременно обладающих большой физической силой, которая все время чувствуется. Поговорите с таким человеком: никогда нет уверенности, что он, вместо словесного возражения, не двинет попросту кулаком в зубы или не обругает. В период упадка, который пережил Горький, его герои стали неожиданно сентиментальны; те-

перь они опять вернулись к прежнему, к молчанию и усмешке «себе на уме».

Что же, *«свои»* это люди или *«не свои»*?

С екатерининских времен проснулось в русском интеллигенте народолюбие, и с той поры не оскудевало. Собирали и собирают материалы для изучения «фольклора»; загромождают книжные шкафы сборниками русских песен, былин, легенд, заговоров, причитаний; исследуют русскую мифологию, обрядности, свадьбы и похороны; печалуются о народе; ходят в народ, исполняются надеждами и отчаиваются; наконец, погибают, идут на казнь и на голодную смерть за народное дело. Может быть, наконец *поняли даже душу народную;* но как поняли? Не значит ли понять *все* и полюбить *все* – даже враждебное, даже то, что требует отречения от самого дорогого для себя, – не значит ли это *ничего* не понять и *ничего* не полюбить?

Это – со стороны «интеллигенции». Нельзя сказать, чтобы она всегда сидела сложа руки. Волю, сердце и ум положила она на изучение народа.

А с другой стороны – та же все легкая усмешка, то же молчание «себе на уме», та благодарность за «учение» и извинение за свою «темноту», в которых чувствуется «до поры, до времени». Страшная лень и страшный сон, как нам всегда казалось; или же медленное пробуждение великана, как нам все чаще начинает казаться. Пробуждение с какой-то усмешкой на устах. Интеллигенты не так смеются, несмотря на то, что знают, кажется, все виды смеха; но перед усмешкой мужика, ничем не похожей на ту иронию, которой научили нас Гейне и еврейство, на гоголевский смех сквозь слезы, на соловьевский хохот,[4] – умрет мгновенно всякий наш смех; нам станет страшно и не по себе.

Действительно ли это все так, как я говорю, не придумано ли, не создано ли праздным воображением страшное разделение? Иногда сомневаешься в этом, но, кажется, это действительно так, то есть есть действительно не только два понятия, но две реальности: народ и интеллигенция; полтораста миллионов с одной стороны и несколько сот тысяч – с другой; люди, взаимно друг друга не понимающие в самом основном.

Среди сотен тысяч происходит торопливое брожение, непрестанная смена направлений, настроений, боевых знамен. Над городами стоит гул, в котором не разобрать-

ся и опытному слуху; такой гул, какой стоял над татарским станом в ночь перед Куликовской битвой, как говорит сказание.[5] Скрипят бесчисленные телеги за Непрядвой, стоит людской вопль, а на туманной реке тревожно плещутся и кричат гуси и лебеди.

Среди десятка миллионов царствуют, как будто, сон и тишина. Но и над станом Дмитрия Донского стояла тишина; однако заплакал воевода Боброк, припав ухом к земле: он услышал, как неутешно плачет вдовица, как мать бьется о стремя сына. Над русским станом полыхала далекая и зловещая зарница.

Есть между двумя станами – между народом и интеллигенцией – некая черта, на которой сходятся и сговариваются те и другие. Такой соединительной черты не было между русскими и татарами, между двумя станами, явно враждебными; но как тонка эта нынешняя черта – между станами, враждебными тайно! Как странно и необычно схождение на ней! Каких только «племен, наречий, состояний»[6] здесь нет! Сходятся рабочий, и сектант, и босяк, и крестьянин с писателем и с общественным деятелем, с чиновником и с революционером. Но тонка черта; по-прежнему два стана не видят и не хотят знать друг друга, по-прежнему к тем, кто желает мира и сговора, большинство из народа и большинство из интеллигенции относятся как к изменникам и перебежчикам.

Не так ли тонка эта черта, как туманная речка Непрядва? Ночью перед битвой вилась она, прозрачная, между двух станов; а в ночь после битвы, и еще семь ночей подряд, она текла, красная от русской и татарской крови.[7]

На тонкой согласительной черте между народом и интеллигенцией вырастают подчас большие люди и большие дела. Эти люди и эти дела всегда как бы свидетельствуют, что вражда исконна, что вопрос о сближении не есть вопрос отвлеченный, но практический, что разрешать его надо каким-то особым, нам еще неизвестным, путем. Люди, выходящие из народа и являющие глубины народного духа, становятся немедленно враждебны нам; враждебны потому, что в чем-то самом сокровенном непонятны.

Ломоносов, как известно, был в свое время ненави-

дим и гоним ученой коллегией; народные сказители представляются нам забавной диковиной; начала славянофильства, имеющие глубокую опору в народе, всегда были роковым образом помехой «интеллигентским» началам; прав был Самарин, когда писал Аксакову о «недоступной черте», существующей между «славянофилами» и «западниками».[8] На наших глазах интеллигенция, давшая Достоевскому умереть в нищете, относилась с явной и тайной ненавистью к Менделееву.[9]

По-своему, она была права; между ними и ею была та самая «недоступная черта» (пушкинское слово),[10] которая определяет трагедию России. Эта трагедия за последнее время выразилась всего резче в непримиримости двух начал – менделеевского и толстовского; эта противоположность даже гораздо острее и тревожнее, чем противоположность между Толстым и Достоевским, указанная Мережковским.[11]

Последним знаменательным явлением на черте, связующей народ с интеллигенцией, было явление Максима Горького. Еще раз подтверждает он, что страшно и непонятно интеллигентам то, что́ он любит и как он любит. Любит он ту же Россию, которую любим и мы, но иной и непонятной любовью. Его герои, в которых живет его любовь, – чужие нам; это – молчаливые люди «себе на уме», с усмешкой, сулящей неизвестное. Горький по духу – не интеллигент; «мы» любим одно, но разной любовью; и от разлагающих ядов «нашей» любви у него есть противоядие – «здоровая кровь».

Реферат Баронова, «литературный» по преимуществу, говорит о том, что не надо обоготворять народ; я думаю, мало людей, которые обоготворяют его; мы не дикари, чтобы творить божество из неизвестного и страшного. Но, если мы давно не поклоняемся народу, то мы не можем и отступиться или махнуть рукой: ибо искони тянутся туда наша любовь и наши помыслы.

Что же делать?

«Не обоготворять народ надо, а просто работать над ним, вытаскивать его (прежде всего, конечно, вытащив себя самого) из всероссийского трупного болота», – говорит Баронов.

Это и есть единственная сверхлитературная часть его доклада. Путей и способов действия здесь никаких не указано. Да путей этих, которых только и ищет русская литература, и не может указать один человек.

Нужно любить Россию, нужно «проездиться по России»,[12] писал перед смертью Гоголь. «Как полюбить братьев? Как полюбить людей? Душа хочет любить одно прекрасное, а бедные люди так несовершенны и так в них мало прекрасного! Как же сделать это? Поблагодарите Бога прежде всего за то, что вы – русский. Для русского теперь открывается этот путь, и этот путь – есть сама Россия. Если только возлюбит русский Россию, – возлюбит и все, что ни есть в России. К этой любви нас ведет теперь сам Бог. Без болезней и страданий, которые в таком множестве накопились внутри ее и которых виною мы сами, не почувствовал бы никто из нас к ней сострадания. А сострадание есть уже начало любви»... «Монастырь наш – Россия! Облеките же себя умственно рясой чернеца и, всего себя умертвивши для себя, но не для нее, ступайте подвизаться в ней. Она теперь зовет сынов своих еще крепче, нежели когда-либо прежде. Уже душа в ней болит, и раздается крик ее душевной болезни. – Друг мой! или у вас бесчувственно сердце, или вы не знаете, что такое для русского Россия!»[13]

Понятны ли эти слова интеллигенту? Увы, они и теперь покажутся ему предсмертным бредом, вызовут все тот же истерический бранный крик, которым кричал на Гоголя Белинский, «отец русской интеллигенции».

В самом деле, нам непонятны слова о сострадании как начале любви, о том, что к любви ведет Бог, о том, что Россия – монастырь, для которого нужно «умертвить всего себя для себя». Непонятны, потому что мы уже не знаем той любви, которая рождается из сострадания, потому что вопрос о Боге – кажется, «самый нелюбопытный вопрос в наши дни», как писал Мережковский,[14] и потому что, для того, чтобы «умертвить себя», отречься от самого дорогого и личного, нужно знать, во имя чего это сделать. То и другое, и третье непонятно для «человека девятнадцатого века», о котором писал Гоголь, а тем более для человека двадцатого века, перед которым вырастает только «один исполинский образ скуки, достигая с каждым днем неизмеримейшего роста»... «Черствее и черствее становится жизнь... Все глухо, могила повсюду» (Гоголь).[15]

Или действительно непереступима черта, отделяющая интеллигенцию от России? Пока стоит такая застава, интеллигенция осуждена бродить, двигаться и

вращаться в заколдованном круге; ей незачем отрекаться от себя, пока она не верит, что есть в таком отречении прямое жизненное требование. Не только отрекаться нельзя, но можно еще утверждать свои слабости – вплоть до слабости самоубийства. Что возражу я человеку, которого привели к самоубийству требования индивидуализма, демонизма, эстетики или, наконец, самое обыденное требование *отчаянья и тоски,* – если сам я люблю эстетику, индивидуализм и отчаянье, говоря короче, если я сам *интеллигент*? Если во мне самом нет ничего, что любил бы я больше, чем свою влюбленность индивидуалиста и свою тоску, которая, как тень, всегда и неотступно следует за такою влюбленностью?

Интеллигентных людей, спасающихся положительными началами науки, общественной деятельности, искусства, – все меньше; мы видим это и слышим об этом каждый день. Это естественно, с этим ничего не поделаешь. Требуется какое-то иное, высшее начало. Раз его нет, оно заменяется всяческим бунтом и буйством, начиная от вульгарного «богоборчества» декадентов и кончая неприметным и откровенным самоуничтожением – развратом, пьянством, самоубийством всех видов.

В народе нет ничего подобного. Человек, обрекающий себя на одно из перечисленных дел, тем самым выходит из стихии народной, становится интеллигентом по духу. Самой душе народной подобное дело до брезгливости противно. Если интеллигенция все более пропитывается «волею к смерти», то народ искони носит в себе «волю к жизни».[16] Понятно, в таком случае, почему и неверующий бросается к народу, ищет в нем жизненных сил: просто – по инстинкту самосохранения; бросается и наталкивается на усмешку и молчание, на презрение и снисходительную жалость, на «недоступную черту»; а может быть, на нечто еще более страшное и неожиданное.

Гоголь и многие русские писатели любили представлять себе Россию как воплощение тишины и сна; но этот сон кончается; тишина сменяется отдаленным и возрастающим гулом, непохожим на смешанный городской гул.

Тот же Гоголь представлял себе Россию летящей тройкой. «Русь, куда ж несешься ты? Дай ответ». Но от-

вета нет, только «чудным звоном заливается колокольчик».[17]

Тот гул, который возрастает так быстро, что с каждым годом мы слышим его ясней и ясней, и есть «чудный звон» колокольчика тройки. Что, если тройка, вокруг которой «гремит и становится ветром разорванный воздух», — *летит прямо на нас?* Бросаясь к народу, мы бросаемся прямо под ноги бешеной тройке, на верную гибель.

Отчего нас посещают все чаще два чувства: самозабвение восторга и самозабвение тоски, отчаянья, безразличия? Скоро иным чувствам не будет места. Не оттого ли, что вокруг уже господствует тьма? Каждый в этой тьме уже не чувствует другого, чувствует только себя одного. Можно уже представить себе, как бывает в страшных снах и кошмарах, что тьма происходит оттого, что над нами повисла косматая грудь коренника и готовы опуститься тяжелые копыта.

Ноябрь 1908

СТИХИЯ И КУЛЬТУРА

На доклад мой, озаглавленный «Народ и интеллигенция», было сделано очень много возражений, устных и печатных. То, о чем я буду говорить сегодня, представляет развитие все той же темы.

Защищать себя от упреков я не хочу, но защищать свою тему буду. Если у самого меня действительно не хватило голоса (как сказал Д. С. Мережковский), то тема моя, я в этом уверен, рано или поздно, погасит все докучные партийные и личные споры.

Мои вопросы поставлены не мною, – их поставила история России. На один из поставленных вопросов – о «недоступной черте», существующей между интеллигенцией и народом, ответил утвердительно не я, – ответила история России. Думаю, что споры о том, совершился или не совершился крупный и очевидный факт, свидетелями которого были не только мы, но и предки наши, – надо отнести к спорам, возникающим по недоразумению, по недоверию, по непониманию; или – к спорам тактического свойства, выдерживающим критику в стенах «третьих» Дум, но не на вольном воздухе жизни.

Я думаю, что в сердцах людей последних поколений залегло неотступное чувство катастрофы, вызванное чрезмерным накоплением реальнейших фактов, часть которых – дело свершившееся, другая часть – дело, имеющее свершиться. Совершенно понятно, что люди стремятся всячески заглушить это чувство, стремятся как бы отбить свою память, о чем-то не думать, полагать, что все идет своим путем, игнорировать факты, так или иначе напоминающие о том, что уже было и что еще будет. Другие, напротив, видят сны от «множества забот», как говорит Экклезиаст; они суетливы во всех

делах своих, потому что мучатся воспоминанием и не могут припомнить; в каждом деле своем они чувствуют, что за ними стоит что-то, что одно только может разрешить сомнения и муки; а без такого разрешения – никакое дело не в дело.

Словом, как будто, современные люди нашли около себя бомбу; всякий ведет себя так, как велит ему его темперамент; одни вскрывают обойму, пытаясь разрядить снаряд; другие только смотрят, выпучив от страха глаза, и думают, завертится она или не завертится, разорвется или не разорвется; третьи притворяются, что ровно ничего не произошло, что круглая штука, лежащая на столике, вовсе не бомба, а так себе – большой апельсин, а все совершающееся – только чья-то милая шутка; четвертые, наконец, спасаются бегством, все время стараясь устроиться так, чтобы их не упрекнули в нарушении приличий или не уличили в трусости.

Однако никто не шутил, никто не хотел ни напугать, ни позабавить. История, та самая история, которая, говорят, сводится попросту к политической экономии, взяла да и положила нам на стол настоящую бомбу. И бомбу не простую, а усовершенствованную, вроде той сверлящей и образующей аккуратные трещины пульки, которую англичане придумали для усмирения индусов. Эта пулька уже приведена в действие; пока мы рассуждали о цельности и благополучии, о бесконечном прогрессе, – оказалось, что высверлены аккуратные трещины между человеком и природой, между отдельными людьми и, наконец, в каждом человеке разлучены душа и тело, разум и воля.

И потому, хотим мы или не хотим, помним или забываем, – во всех нас заложено чувство болезни, тревоги, катастрофы, разрыва. Это чувство разрыва никто не станет отрицать в целом, но, чуть только попытаешься перевести его на конкретное, – немедленно найдутся ярые отрицатели болезни и защитники своей цельности. Можно было быть заранее уверенным, что, как только заговоришь о разрыве между народом и интеллигенцией, найдутся люди, отрицающие даже возможность разрыва или просто переводящие разговор на домашние дела. Если заговоришь о том, что неблагополучно ни в одной семье, сейчас же найдется семьянин, который скажет, что он живет двадцать пять лет в мире и согласии с женой и детьми. Если ска-

жешь, что наука бессильна перед провалом южной Италии,[1] сейчас же поднимется геолог и заявит, что в Калабрии не отвердела земная кора и что наука если еще и не совсем победила природу, то через три тысячи лет победит.

Когда я оговорился, что есть, может быть, часть интеллигенции, не оторванная от народа, некоторые мои оппоненты обрадовались чрезвычайно. Г. Чулков заявил печатно, что вся моя тема, в сущности, совсем не об интеллигенции, а о декадентах, и что вся масса уездных врачей, фельдшеров и проч. живет с народом душа в душу; но стоило ли «огород городить», если дело идет всего только о том, что декаденты отделены от народа? И будто уж так благополучно живется уездным врачам среди русских мужиков? Откуда такой оптимизм? Неужели так существенна моя оговорка? Ведь исключения подтверждают правило; а счастливыми исключениями, людьми, способными идти навстречу народу, являются как раз передовые люди, вдохновляемые своим трудом, стоящие на честном посту, охраняющие от врага своих невидимых, спящих друзей.

Но бывает и бывало уже так, что всю ночь напролет стоит стража на башнях, охраняя сон своих. Наступает утро, и уже одни только передовые посты оказываются налицо. Они стояли высоко и думали высокую думу, но тех, во имя кого они не спали всю ночь, нет уже на лице земли: их похитила стихия – подземная, или народная ночь. Астрономы наблюдали звезды из горных обсерваторий, человеческие умы работали неустанно, и ни одна машина не ошиблась в ту ночь, когда побережья южной Италии стерлись с лица земли.

Если бы тема моя была философской темой или касалась политической злобы дня, я не имел бы права говорить таким языком. Но тема моя – не философская и не политическая. Если я не исчерпываю всех вопросов, прилегающих к ней, то она сама намечает их, как знают это те, кто действительно услыхал меня. Для того, чтобы отвечать на недоумения противников, я считаю себя вправе не прибегать к определению понятий, но считаю своим долгом развивать и углублять все ту же тему *на своем языке*. Я должен восходить к истокам

той реки, к бурному устью которой я пришел со стороны.

Когда я заговорил о разрыве между Россией и интеллигенцией, более всего поразил меня удивительный оптимизм большинства возражений: до того удивительный, что приходит в голову, не скрывается ли за ним самый отчаянный пессимизм? Говорил я о смерти, мне отвечали, что болезнь излечима. Вспоминались слова умирающего Ивана Ильича у Толстого: «Дело не в блуждающей почке, а в жизни и смерти». Я говорил о расколе, мне говорили, что нет раскола, да и нечему раскалываться. Я говорил о том, что мы любим и ненавидим вместе далекую от нас Россию, набегающую гоголевскую тройку; мне отвечали: «Мы сами – Россия».

Страшно слышать: «Болезнь излечима, болезни нет, мы сами – все можем». Когда ступишь ногой на муравейник, муравьи начинают немедленно восстанавливать разрушенное; через несколько часов им кажется, что никто не разрушал их благополучия. Они – в своей вечной работе, в своем чувстве всепоправимости, в ощущении вечного прогресса, – как во сне. В таком же сне – бабочка, танцующая у пламени свечи. В том же предсмертном сне можно завести веселый хоровод вокруг кратера вулкана. Работают, поют, ведут мировые хороводы – во сне, в самозабвении, во хмелю.

Такой же великий сон и разымчивый хмель – сон и хмель бесконечной культуры. Говоря термином Ницше – «аполлинический сон».[2] Всякий сон характеризуется тем, что все происходит в нем по каким-то чуть-чуть измененным, нездешним, неземным, нелюдским законам. Например, по муравьиным законам. Солнце восходит, и солнце заходит, идет гроза, уходит гроза, – а муравейник растет. Можно увидать себя во сне муравьем; строю, строю муравейник, лезу за хвоей на тонкую елку, ветер покачнул елку, – я падаю на землю, но немедленно начинаю взбираться опять. И так без конца, без конца. И наконец – проснуться и обрадоваться, что ты не муравей, а человек, что у тебя есть свободная воля.

Цвет интеллигенции, цвет культуры пребывает в вечном аполлиническом сне, или – в муравьином сне. Это – бесконечное и упорное строительство с пеной у рта, с падениями. Один сорвался – лезет другой,

другой сорвался – лезет третий. И муравейник растет. Завоевана земля и недра земли, море и дно морское, завоеван воздух, который завтра весь будет исчерчен аэропланами.

И вдруг нога лесного зверя, который десять лет ходил на водопой мимо муравейника, ступает в самую середину его. Вдруг, в минуту истории, когда Толстой пишет «Войну и мир», Менделеев открывает периодическую систему элементов, когда в недрах земли поет руда, покорная человеческой кирке, когда железнодорожные поезда пожирают пространство во всех направлениях, когда император германский надменно обнимает «чудотворного строителя»,[3] благодетеля человечества, завоевателя воздуха,– в этот самый момент отклоняется в обсерватории стрелка сейсмографа.

Еще неизвестно, где произошло событие, какое событие. Через день телеграф приносит известие, что уже не существуют Калабрия и Мессина – двадцать три города, сотни деревень и сотни тысяч людей. Нахлынувший океан и проливной дождь затопили все, чего не поглотила земля и не выжег огонь. Мы знаем, что́ значат благоуханные имена Калабрии и Сицилии, но только молчим и бледнеем, зная, что если исчезли на земле древние Харибда и Скилла, то впереди, в сердце нашем и в сердце нашей земли – нас ждет еще более страшная Харибда и Скилла. Что можем мы, пребывающие в аполлиническом, в муравьином сне? Мы можем только облекаться в траур, праздновать свою печаль перед лицом катастрофы; броненосец приспускает флаг до половины флагштока,– как бы в знак того, что флаг спущен в самом сердце нашем.

Перед лицом разбушевавшейся стихии приспущен надменный флаг культуры.

Да, перед событиями в Сицилии и Калабрии мы только и можем, что торжественно приспустить флаг. Ведь отклонилась только стрелка сейсмографа. Ученые сказали только, что югу Италии и впредь угрожают землетрясения; что там еще не отвердела земная кора. А уверены ли мы в том, что довольно «отвердела кора» над другой, такой же страшной, не подземной, а земной стихией – стихией народной?

Мы делаем все, что можем. Король воротился с охоты, папа отменил аудиенцию. Все аккредитованные при итальянском дворе послы выразили соболезнование,

военные суда спустили флаги. Судно, отправленное на розыски города, не нашло места, где он был. Русские матросы – «popolo d'eroi»* – являют чудеса самоотвержения,[4] копаясь в миазмах заразы, в которые в сорок секунд превратились человеческое мясо и морской ил. Ползут поезда, нагруженные мертвецами, архиепископ носит мощи св. Агаты, смирительницы подземных сил. Телеграф стучит по всей Европе; а у нас не хватает извести, чтобы засыпать бывшую Мессину. Вульгарные слова газетных телеграмм приобретают силу древних итальянских хроник; а из Этны вырываются столбы желтого дыма. Сицилия продолжает содрогаться, и нам не усмирить ее дрожь.

Неужели *этим* фактам нужно противопоставлять оптимизм? И неужели нужно быть пессимистом или человеком суеверным, чтобы указывать на то, что флаг культуры может быть всегда приспущен, если приближается гроза?

Не раз уже сотрясала землю подземная лихорадка, и не раз уже мы праздновали свою немощь перед мором, трусом, гладом и мятежом. Какая же страшная *мстительность* должна была за столетия накопиться в нас? Человеческая культура становится все более железной, все более машинной; все более походит она на гигантскую лабораторию, в которой готовится месть стихии: растет наука, чтобы поработить землю; растет искусство – крылатая мечта – таинственный аэроплан, чтобы улететь от земли; растет промышленность, чтобы люди могли расстаться с землею.

Всякий деятель культуры – демон, проклинающий землю, измышляющий крылья, чтобы улететь от нее. Сердце сторонника прогресса дышит черною местью на землю, на стихию, все еще не покрытую достаточно черствой корой; местью за все ее трудные времена и бесконечные пространства, за ржавую, тягостную цепь причин и следствий, за несправедливую жизнь, за несправедливую смерть. Люди культуры, сторонники прогресса, отборные интеллигенты – с пеной у рта строят машины, двигают вперед науку, в тайной злобе, стараясь забыть и не слушать гул стихий земных и подземных, пробуждающийся то там, то здесь. И только иногда, просыпаясь, озираясь кругом себя, – они

* Народ героев *(ит.)*. – *Ред.*

видят ту же землю, – проклятую, до времени спокойную, – и смотрят на нее как на какое-то театральное представление, как на нелепую, но увлекательную сказку.

Есть другие люди, для которых земля не сказка, но чудесная быль, которые знают стихию и сами вышли из нее, – «стихийные люди». Они спокойны, как она, до времени, и деятельность их, до времени, подобна легким, предупреждающим подземным толчкам. Они знают, что «всему свое время и время всякой вещи под небом; время рождаться и время умирать; время насаждать и время вырывать посаженное; время убивать и время врачевать; время разрушать и время строить» (Экклезиаст).

Какой-то земной промысел им нужней и родней промышленности и культуры.

Они тоже пребывают во сне. Но их сон непохож на наши сны, так же, как поля России непохожи на блистательную суетню Невского проспекта. Мы видим во сне и мечтаем наяву, как улетим от земли на машине, как с помощью радия исследуем недра земного и своего тела, как достигнем северного полюса и последним синтетическим усилием ума подчиним вселенную единому верховному закону.

Они видят сны и создают легенды, не отделяющиеся от земли: о храмах, рассеянных по лицу ее, о монастырях, где стоит статуя Николая Чудотворца за занавесью, не виданная никем, о том, что, когда ветер ночью клонит рожь, – это «Она мчится по ржи»,[5] о том, что доски, всплывающие со дна глубокого пруда, – обломки иностранных кораблей, потому что пруд этот – «отдушина океана». Земля с ними, и они с землей, их не различить на ее лоне, и кажется порою, что и холм живой, и дерево живое, и церковь живая, как сам мужик – живой. Только все на этой равнине еще спит, а когда двинется, – все, как есть, пойдет: пойдут мужики, пойдут рощи по склонам, и церкви, воплощенные Богородицы, пойдут с холмов, и озера выступят из берегов, и реки обратятся вспять; и пойдет вся земля.

Я хочу привести два письма, большой, по моему мнению, ценности. Одно – письмо крестьянина, рисующее настроение одной из северных губерний; другое – письмо сектанта, адресованное Д. С. Мережковскому.

«Только два-три искренних, освященных кровью слова революционеров,– пишет крестьянин,– неведомыми, неуследимыми путями доходят до сердца народного, находят готовую почву и глубоко пускают корни, так, например: «земля Божья», «вся земля есть достояние всего народа»,– великое, неисповедимое слово... «все будет, да не скоро»,– скажет любой мужик из нашей местности. Но это простое «все» – с бесконечным, как небо, смыслом. Это значит, что не будет «греха», что золотой рычаг вселенной повернет к солнцу правды, тело не будет уничижено бременем вечного труда.

Наша губерния, как я сказал, находится в особых условиях. Земли у нас много, лесов – тоже достаточно. Аграрно, если можно так выразиться, мы довольны...

Наружно вид нашей губернии крайне мирный, пьяный по праздникам и голодный по будням. Пьянство растет не по дням, а по часам, пьют мужики, нередко бабы и подростки. Казенки процветают, яко храмы, а хлеба своего в большинстве хватает немного дольше Покрова... Вообще мы живем, как под тучей – вот-вот грянет гром и свет осияет трущобы земли...» [6]

А вот отрывки из письма сектанта:

«Как известно, нас называют рационалистами. Находятся такие курьезные историки, которые ведут нашу родословную чуть ли не от самого Лютера... Не верю я им...

Русский народ недаром слывет самым одухотворенным...

Если внимательно всмотреться в наше сектантство (автор письма говорит обо всех сектантах, даже о духоборах), то придется развести руками и согласиться, что мы никогда не были рационалистами, а были и суть – *мистики* самой чистой воды.

Мистики мы особого рода: на русский лад. Мы действительно люди земли, ибо веруем, что Тысячелетнее Царствие наше будет не за гробом, не на небе, а на земле...

Все наши воздыхания можно смело свести на краткую молитву: «Да приидет Царствие Твое, как на небе, так и на земле».

Немногие подозревают эту нашу грядущую Валгаллу – Сион.

Скажу вам еще, что не раз в наших деревнях подымались ложные тревоги. Народ бросал все и бежал

в Сион. Бросали посевы, дом, родных и забирали только скот с собой...

Наши сектанты мне представляются тоже революционерами, но только их программа писалась под диктовку Неведомой Силы».

Несмотря на реакцию, на отсутствие религиозного подъема в современном сектантстве, – «вся наша масса представляет теперь застывший поток лавы – нужно пробить верхний, зачерепевший слой, чтобы вырвалась наружу сжатая огненная сила...»

Так вот: с одной стороны – народ православный, убаюканный казенкой, с водкой в церковных подвалах, с пьяными попами. С другой – этот «зачерепевший слой лавы» над жерлом вулкана.

Эти – «пеньем сладкозвучным сердца погибших привлекают». Они поют:

Ты любовь, ты любовь,
Ты любовь святая,
От начала ты гонима,
Кровью политая.

Те поют другие песни:

У нас ножики литые,
Гири кованые,
Мы ребята холостые,
Практикованные...
Пусть нас жарят и калят,
Размазуриков-ребят –
Мы начальству не уважим,
Лучше сядем в каземат...
Ах ты, книжка-складенец,
В каторгу дорожка,
Пострадает молодец
За тебя немножко...[7]

В дни приближения грозы сливаются обе эти песни: ясно до ужаса, что те, кто поет про «литые ножики», и те, кто поет про «святую любовь», – *не продадут друг друга*, потому что – стихия с ними, они – дети одной грозы; потому что – земля одна, «земля Божья», «земля – достояние всего народа».

Распалилась месть Культуры, которая вздыбилась «стальной щетиною»[8] штыков и машин. Это – только знак того, что распалилась и другая месть – месть стихийная и земная. Между двух костров распалившейся мести, между двух станов мы и живем. Оттого и

страшно: каков огонь, который рвется наружу из-под «очерепевшей лавы»? Такой ли, как тот, который опустошил Калабрию, или это – очистительный огонь?

Так или иначе – мы переживаем страшный кризис. Мы еще не знаем в точности, каких нам ждать событий, но *в сердце нашем уже отклонилась стрелка сейсмографа*. Мы видим себя уже как бы на фоне зарева, на легком, кружевном аэроплане, высоко над землею; а под нами – громыхающая и огнедышащая гора, по которой за тучами пепла ползут, освобождаясь, ручьи раскаленной лавы.

Декабрь 1908

ДУША ПИСАТЕЛЯ

(Заметки современника)

Писательская судьба – трудная, жуткая, коварная судьба. В наше время, в России – особенно. Кажется, никогда еще не приводилось писателям попадать в такое ложное положение, как теперь.

Последнее и единственно верное оправдание для писателя – голос публики, неподкупное мнение читателя. Что бы ни говорила «литературная среда» и критика, как бы ни захваливала, как бы ни злобствовала, – всегда должна оставаться надежда, что в самый нужный момент раздастся голос читателя, ободряющий или осуждающий. Это – даже не слово, даже не голос, а как бы легкое дуновение души народной, не отдельных душ, а именно – коллективной души. Без такой последней надежды едва ли можно даже слушать как следует голос критики: не все ли равно, что́ говорит обо мне такой-то, когда я не знаю и никогда не узнаю, что́ думают обо мне «все»?

Если у нас и есть надежда услышать когда-нибудь это чудодейственное дуновение всеобщей души, – то это слабая, еле мерцающая надежда. Даже Леонид Андреев, самый «читаемый» и изучаемый из современных писателей, – тот, я думаю, никогда не знал этой высшей санкции, этого благословения или проклятия. Если бы знал, то исчезла бы навсегда его нервная торопливость, его метание из одного угла в противоположный, его плодовитость часто бесплодная.

Если уж говорить о вине, то вина в отсутствии таких санкций лежит, конечно, на самих писателях. Есть много талантливых писателей, и нет ни одного, который был бы «больше себя». Оттого нет «литературы». А ведь эта народная санкция, это безмолвное оправ-

дание может поведать только одно: «Ты много ошибался, ты много падал, но я слышу, что ты идешь в меру своих сил, что ты бескорыстен и, значит, — можешь *стать больше себя*. И потому — этим вздохом о тебе я оправдываю тебя и благословляю тебя, — иди еще дальше».

Всеобщая душа так же действенна и так же заявит о себе, когда понадобится, как всегда. Никакая общественная усталость не уничтожает этого верховного и векового закона. И, значит, приходится думать, что писатели не достойны услышать ее дуновение. Последним слышавшим был, кажется, Чехов. Все, кто после него, осуждены пока идти одиноко, без этой единственно-необходимой поддержки: идти и слушать за литературным и критическим гиканьем и свистом — угрожающее «безмолвие народа».[1]

Не удивительно после этого, что почти все скоро теряют почву под ногами. Собственный голос начинает смешиваться с голосами близких соседей, случается, что лица и души становятся похожи одно на другое, как в кабаке. В литературном воздухе витает дух плагиата; обнагление и покаяние сменяют друг друга и теряют последнюю свою ценность — ценность первоначальности. С возрастанием всех этих явлений (а они растут с быстротою поганых грибов на гнилом пне) — литературное шествие приобретает характер случайной, уличной давки, характер «домашних дел» и «дрязг», для усмирения которых часто довольно обыкновенного городового.

«Городовой» оказывается единственным «принципиальным» лицом в такой «беспочвенной» толпе. У него задача по крайней мере определенная: сделать так, чтобы не толпились, не мяли друг друга и не таскали кошельков из кармана. Он исполнит свою обязанность, разгонит кучку хулиганов, устроивших «литературное выступление», — и новые «теории» «беспочвенников» разлетаются пухом. Скверная, черная работа — работа городового, но, право, иногда, когда живешь на той самой улице, где происходило буйство, хочется благодарить его только за то, что он навел тишину и благообразие, прекратил наглый шум, от которого уши вянут. Случается, конечно, и так, что в безобразной давке, усмиряя хулиганов, он помнет и живую душу, а мо-

жет быть, и навеки ее искалечит. Так искалечит, что потом уже не помогут никакие пособия, выдаваемые пострадавшей душе из участка.

Нет ничего легче, как потерять почву, занимаясь исключительно «домашними делами». Это и есть «ахиллесова пята» всякой кружковщины; нигде не развиваются всякие болезни с такой быстротой, как в кружках.

Однако не всегда можно сказать с уверенностью, каким делом занимается писатель, – домашним или не домашним. Убеждаться в том или другом нужно с великой осмотрительностью, чтобы не принять случайного за постоянное, и наоборот.

Первым и главным признаком того, что данный писатель не есть величина случайная и временная, – является чувство *пути*. Эту истину, слишком известную, следует напоминать постоянно, и, особенно, в наше время. Рассматривая современных писателей с этой точки зрения, приходится усомниться во многих, даже признанных, а иных и совсем отвергнуть. Однако и при такой оценке нужно соблюдать осторожность, принимая во внимание все личные особенности и все особенности среды, из которой вышел писатель.

Писатель – растение многолетнее. Как у ириса или у лилии росту стеблей и листьев сопутствует периодическое развитие корневых клубней, – так душа писателя расширяется и развивается периодами, а творения его – только внешние результаты подземного роста души. Потому путь развития может представляться прямым только в перспективе, следуя же за писателем по всем этапам пути, не ощущаешь этой прямизны и неуклонности, вследствие постоянных остановок и искривлений.

Как ирис и лилия требуют постоянного удобрения почвы, подземного брожения и гниения, так писатель может жить, только питаясь брожением среды. Очень часто (и теперь особенно) писатель быстро истощает свои силы, стараясь дать больше, чем он может. Подобное незнание меры своих сил можно наблюдать и у растений. Стебель увядает очень быстро, вытянув из клубней последние соки; когда почва не может

восполнить соков, растение хиреет в течение нескольких лет, а иногда и вовсе погибает.

Несмотря на незыблемость и общеизвестность этих законов, очень многие молодые писатели склонны как будто их игнорировать. Они уподобляются сорным травам, засевшим рядом с благородными породами и заглушающим их. В лучшем случае жирным «декоративным» растениям, страшно истощающим почву.

Очень трудно разглядеть дичающий ирис на поляне, покрытой огромными лопухами и затянувшейся снизу мокрицей. Всякий голос звучит фальшиво в огромной пустой зале, где из всех углов отвечает уродливое стократное эхо.

И потому – игнорирование всех этих пустоцветов и затыкание ушей от назойливого эхо собственного голоса (едва отзвучавшего) представляет еще одну трудную работу, притом – самодовлеющую, то есть – бесплодную. Впрочем, главное затруднение от этих досадных подробностей своего почвенного обихода писатель испытывает, главным образом, в необходимые и неизбежные периоды остановок в пути, прислушиваний, ощупыванья почвы и искания соков, чтобы напоить ими клубни для дальнейшего развития и роста.

Только наличностью пути определяется внутренний «такт» писателя, его *ритм*. Всего опаснее – утрата этого ритма. Неустанное напряжение внутреннего слуха, прислушиванье как бы к отдаленной музыке есть непременное условие писательского бытия. Только слыша музыку отдаленного «оркестра» (который и есть «мировой оркестр» души народной), можно позволить себе легкую «игру». Забвение этих истин, тоже очень известных художникам-профессионалам, сплошь и рядом производит недоумение и путаницу в современной критике. Критики вдруг способны «позволить играть» тем, кто не слышал ни отзвука «мирового оркестра» (многие современные поэты), и, наоборот, способны вдруг вознегодовать на игру, обусловленную законами ритма (например, в творчестве Федора Сологуба). Между тем предпосылкой всякого художественно-критического исследования должно быть непременно определение «рит-

мических фондов» художника, что касается поэтов и прозаиков в равной мере.

Раз ритм налицо, значит, творчество художника есть отзвук целого оркестра, то есть – отзвук души народной. Вопрос только в степени удаленности от нее или близости к ней.

Знание *своего* ритма – для художника самый надежный щит от всякой хулы и похвалы. У современных художников, слушающих музыку, надежда на благословение души народной робка только потому, что они бесконечно удалены от нее. Но те, кто исполнен музыкой, услышат вздох всеобщей души, если не сегодня, то завтра.

Февраль 1909

ДИТЯ ГОГОЛЯ

Если бы сейчас среди нас жил Гоголь, мы относились бы к нему так же, как большинство его современников: с жутью, с беспокойством и, вероятно, с неприязнью: непобедимой внутренней тревогой заражает этот, единственный в своем роде, человек: угрюмый, востроносый, с пронзительными глазами, больной и мнительный.

Источник этой тревоги – творческая мука, которою была жизнь Гоголя. Отрекшийся от прелести мира и от женской любви, человек этот сам, как женщина, носил под сердцем плод: существо, мрачно сосредоточенное и безучастное ко всему, кроме одного; не существо, не человек почти, а как бы один обнаженный слух, отверстый лишь для того, чтобы слышать медленные движения, потягивания ребенка.

Едва ли встреча с Гоголем могла быть милой, приятельской встречей: в нем можно было легко почувствовать старого врага; душа его гляделась в другую душу мутными очами старого мира; отшатнуться от него было легко.

Только способный к восприятию нового в высшей мере мог различить в нем новый, нерожденный мир, который надлежало Гоголю явить людям.

Заглянувшему в новый мир Гоголя, верно надолго «становился как-то скучным разумный возраст человека».

Когда Гоголь говорил в «Портрете» о какой-то черте, до которой художника «доводит высшее познание искусства и, через которую шагнув, он уже похищает несоздаваемое трудом человека, вырывает что-то живое из жизни»; когда Гоголь мучился, бессильный создать желаемое, и годами переписывал свои творения,

безжалостно уничтожая гениальное, бросая на середине то, что для нас неоцененно и лишь для его художнической воли сомнительно; когда Гоголь мечтал о «великих трудах» и звал «пободрствовать своего гения»;[1] когда он слушал все одну, отдаленную и разрастающуюся, музыку души своей – бубенцы тройки и вопли скрипок на фоне однообразно звенящей струны (об этой музыке – и в «Портрете», и в «Сорочинской ярмарке», и в «Записках сумасшедшего», и в «Мертвых душах»); когда, замышляя какую-то несозданную драму, мечтал Гоголь «осветить ее всю минувшим... обвить разгулом, казачком и всем раздольем воли... и в поток речей неугасимой страсти, и в беспечность забубенных веков»;[2] – тогда уже знал Гоголь сквозь все тревоги, что радость и раздирающая мука творчества суждены ему неизбежно.

Так женщина знает с неизбежностью, что ребенок родится, но что она будет кричать от боли, дорогой ценою платя за радость рождения нового существа.

Перед неизбежностью родов, перед появлением нового существа содрогался Гоголь; как у русалки, чернела в его душе «черная точка».[3] Он знал, что сам он – ничто, сравнительно со своим творением; что он – только несчастный сумасшедший рядом с тем величием, которое ему снится. – «Спасите меня! Возьмите меня!» – кричит замученный Поприщин;[4] это крик самого Гоголя, которого схватила творческая мука.

«Спасите меня! Возьмите меня! Дайте мне тройку быстрых, как вихорь, коней! Садись, мой ямщик, звени, мой колокольчик, взвейтеся, кони, и несите меня с этого света! Далее, далее, чтобы не видно было ничего, ничего! Вон небо клубится передо мною; звездочка сверкает вдали; лес несется с темными деревьями и месяцем; сизый туман стелется под ногами; *струна звенит в тумане... вон и русские избы виднеются. Дом ли то мой синеет вдали?* Мать ли моя сидит перед окном? Матушка, спаси твоего бедного сына!»

Так влечет к себе Гоголя новая родина, синяя даль, в бреду рождения снящаяся Россия.

«Русь! Русь!.. Какая непостижимая, тайная сила влечет к тебе? Почему слышится и раздается неумолчно в ушах твоя тоскливая, несущаяся по всей длине и ширине твоей, от моря до моря, песня? Что в ней, в этой песне? Что зовет, и рыдает, и хватает за серд-

це? – Русь! Чего же ты хочешь от меня? Какая непостижимая связь таится между нами?»[5]

Чего она хочет? – *Родиться, быть.* Какая связь между ним и ею? – Связь творца с творением, матери с ребенком.

Та самая Русь, о которой кричали и пели кругом славянофилы, как корибанты,[6] заглушая крики матери бога; она-то сверкнула Гоголю, как ослепительное видение, в кратком творческом сне. Она далась ему в красоте и музыке, в свисте ветра и в полете бешеной тройки. «У, какая сверкающая, чудная, *незнакомая земле даль!..* Русь! куда ж несешься ты? дай ответ. Не дает ответа. Чудным звоном заливается колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух».[7]

Что изменило ослепительное видение Гоголя в действительной жизни? Ничего. *Здесь* – осталась прежняя, хомяковская, «недостойная избранья» Россия:

> В судах черна неправдой черной
> И игом рабства клеймена.[8]

Там сверкнуло чудесное видение. Как перед весною разрываются иногда влажные тучи, открывая особенно крупные, точно новорожденные и омытые звезды, так разорвалась перед Гоголем непроницаемая завеса дней его мученической жизни; а с нею вместе – завеса вековых российских буден; открылась, омытая весенней влагой, синяя бездна, «незнакомая земле даль», будущая Россия. Точь-в-точь как в «Страшной мести»: «За Киевом показалось неслыханное чудо: вдруг стало видимо далеко во все концы света. Вдали засинел Лиман, за Лиманом разливалось Черное море. Бывалые люди узнали и Крым, горою подымавшийся из моря, и болотный Сиваш. По левую руку видна была земля Галичская». Еще дальше – Карпаты, «с которых век не сходит снег, а тучи пристают и ночуют там».

Такая Россия явилась только в красоте, как в сказке, зримая духовным очам. Вслед за Гоголем снится она и нам. Он же, первый приподнявший завесу, за дерзкое свое прозрение изведал все унижение тоски и серую всероссийскую мразь; не выдержав «очерствения жизни», глухой «могилы повсюду», Гоголь сломился. Перед смертью он кричал что-то о «лестнице»;

до того вещественно было у него представление о какой-то спасительной лестнице, выбрасываемой из небесного окна, по которой можно «взлететь» в синюю бездну, виденную когда-то в творческом сне.

В полете на воссоединение с целым, в музыке мирового оркестра, в звоне струн и бубенцов, в свисте ветра, в визге скрипок – родилось дитя Гоголя. Этого ребенка назвал он Россией. Она глядит на нас из синей бездны будущего и зовет туда. Во что она вырастет, – не знаем; как назовем ее, – не знаем.[9]

Чем безлюдней, чем зеленее кладбище, тем громче песня соловья в березовых ветвях над могилами. Все кончается, только музыка не умирает. «Если же и музыка нас покинет, что будет тогда с нашим миром?» [10] – спрашивал «украинский соловей» Гоголь. Нет, музыка нас не покинет.

Март 1909

ГОРЬКИЙ О МЕССИНЕ

Ужасно коротка наша память. Живем со связанными руками и ногами, и скромнейшие из наших начинаний сплошь и рядом кончаются неуспехом. Все «вьется да вертится» вокруг Недотыкомки, «истомила присядкою зыбкою».[1] Оттого пустеет душа и пустеет память.

Так перестали мы вспоминать и об итальянской катастрофе, которая вызвала такую бурю в печати всех стран. Но хор голосов быстро прошумел и умолк. Австрийцы приплели сюда неслыханно циничную политику,[2] а мы, как водится, и политику, и дешевый либерализм; и это, как все нынешнее, быстро исчерпалось, утонуло в лужах личного эгоизма и в болотах всеобщих благородных чувств.

Между тем сицилийское и калабрийское землетрясение – событие мировой важности, и оценить его мы доселе не в состоянии. Что бы ни говорили, как бы ни локализировали его значение – оно *изменило* нашу жизнь. *Как* изменило, определить мы не можем, но невозможно не верить, что оно отозвалось и еще отзовется на событиях нашей внешней, а особенно внутренней жизни. Просто нужно быть слепым духовно, незаинтересованным в жизни космоса и нечувствительным к ежедневному трепету хаоса, чтобы полагать, будто формирование земли идет независимо и своим чередом, никак не влияя на образование души человека и человечьего быта.

Максим Горький и профессор Вильгельм Мейер написали очень непритязательную книгу, посвященную, главным образом, живому описанию всего виденного и слышанного в Мессине и Калабрии в несчастный

канун этого года.* Здесь сообщаются факты, отчасти памятные по газетным отчетам, но материал безмерно больше, а главное – живее и непосредственнее. Любой факт, сообщаемый этой книгой, производит впечатление неизгладимое и безмерно превосходящее все выдуманные ужасы современных беллетристов, которыми питаемся преимущественно мы – жители столиц; как бы, при внезапной вспышке подземного огня, явилось лицо человечества – на один миг; но в этот драгоценнейший миг мы увидали то, что постоянно забываем, то, от чего нас систематически отрывают несчетные «стилизации» – политические, общественные, религиозные и художественные личины человека; того лица подлинного, неподдельного, обыкновенного человека, которое мелькнуло в ярком свете, можно было испугаться, до того мы успели от него отвыкнуть. Написано на нем было одновременно, как жалок человек, и как живуч, силен и благороден человек. И все это – без подкраски, без ретуши. Достойно примечания, что и *без одежды:* землетрясение, как известно, застигло южную Италию в 5 часов 20 минут утра, и люди, оставшиеся в живых, бежали среди падающих и пылающих во мраке развалин – голые или почти голые: точно на мощных фресках Синьорелли – десятки мужчин и женщин, одетые одной плотью в день «свержения Антихриста»;[3] и ангелы, сложившие руки на мечах, спокойно взирающие с высоты на эту страшную земную суматоху.

Ничем не заменимое чутье потерял человек, оторвавшись от природы, утратив животные инстинкты! Как раз накануне землетрясения, в доме Анджелиса, впоследствии разрушенном (вся семья спаслась), рассказывает В. Мейер, «детям читали какую-то книгу по естественной истории о крысах, которые будто бы способны предчувствовать надвигающуюся опасность и заблаговременно оставлять опасное место. Дом, лежащий при море, никогда не бывает вполне свободен от крыс. Их возню часто слышали за плетеной камышовой рогожкой, которая здесь часто подвешивается прямо на балкон. И вот в последнюю неделю стали замечать, что этот шум становился как будто все реже. «Но двето, – говорили шутя, – все-таки еще остаются». Однако

* М. Горький и В. Мейер. Землетрясение в Калабрии и Сицилии. Изд. «Знание», СПб., 1909 г.

как раз накануне катастрофы наступила полнейшая тишина. Если бы это наблюдение сочли тогда за серьезное предзнаменование!»

То же самое рассказывает Горький о кошке – в той же семье Анджелиса. «Минут за десять до катастрофы служанка была разбужена неистовым мяуканьем кошки, которая бросалась на стену, царапалась и вообще, по выражению служанки, вела себя так, точно в нее залез дьявол. Служанка зажгла свет и пошла в кухню успокоить кошку – в этот самый момент ее застигло землетрясение».

Так вот каков человек с одной стороны: слабее крысы, беспомощнее кошки! Так называемый «эпицентр», центральный очаг землетрясения, приходился как раз посредине Мессинского залива, несколько ближе к берегу Калабрии. Здесь образовались воронки из воды, уходившей в трещину дна, так что море на целый час ушло с земли на пятьдесят метров (пока пролив не заполнился опять); здесь родилась та волна, которая смыла на обоих берегах здания, суда, живых и мертвых. Знаменательно, что никто из людей не предчувствовал страшной силы развития «центрального огня» древних под самыми ногами. А сила эта была такова, что опустошения, произведенные ею на поверхности земли, надо считать сравнительно ничтожными.

В минуту катастрофы и несколько часов после нее люди были охвачены паникой, безумием, совершенно растеряны, несчастнее зверей. Но какие же чудеса человеческого духа и человеческой силы были явлены потом! Все рассказы о грабежах, насилиях, растерянности правительства оказались впоследствии,– пишет Горький,– если не сплошной ложью, то преувеличением разнузданного репортерского воображения.

В несколько суток собраны были миллионы лир, посланы тысячи солдат на военных кораблях. К рабочим, студентам, солдатам, королю, королеве можно было применить в те дни выражение одной итальянской газеты: «объединенные горем». И какая красота скорби, самоотвержения, даже самого безумия! Поистине, об Италии тех дней можно сказать горестными словами Лаэрта об Офелии:

> Тоску и грусть, страданье, самый ад –
> Все в красоту она преобразила.[4]

Русскими матросами «были вырыты две девочки; они сидели под кроватью, играя в пуговицы, а все их родные были задавлены насмерть».

«Матросы с «Макарова» увидали на развалинах женщину: почти обнаженная, она сидела среди обломков, держа в руках оторванную детскую голову, прижимала ее к груди и напевала какую-то грустную песенку. Хотели взять у нее эту голову и отвести женщину куда-нибудь в более безопасное место, она пришла в бешенство, стала драться, кусаться, кричать. Когда от нее уходили, она успокаивалась, снова качала голову и пела. Матросы позвали итальянцев, и те сказали, что женщина эта – жена офицера, считалась одной из первых красавиц Мессины, а в руках у нее голова сына, мальчика Уго, она поет колыбельную песню и говорит:

– Ты спишь, Уго? Что ты молчишь, мой сын? Не бойся, крошка, все кончилось уже, не надо бояться.

...Вот бродит по улицам шансонетная певица Жанна Перуджиа; ей предлагают есть – не может. Она забыла свое имя, мертвыми глазами смотрит на людей...

...На высоте четвертого этажа висит вниз головой человек, ущемленный за ногу, снять его нет возможности. Ветер срывает с него рубашку, развевает волосы, его руки качаются, он кажется живым, в судорогах холода и боли.

Вот молит о помощи молодой человек; ему придавило ноги, но нет возможности вынуть его из-под обломков – они убили бы спасающих. Пришел хирург и отрезал юноше обе ноги. Когда его положили на носилки, он попросил пить, сказал: «Благодарю, друзья», – и умер.

У старика убито три сына. Он сам, молча, укладывает их трупы в ящики и засыпает известью. Вытащили младшего, его голова расплющена, лица нет, мозги вытекли. «Это были красавцы», – строго говорит отец и падает на землю – мертвый.

В Реджио одна женщина просидела три дня под обломками, и все время на нее сверху капала кровь ее мужа и детей, раздавленных в комнате над нею. Она сама сильно изранена и, конечно, сошла с ума.

В калабрийской хижине, на берегу моря, отрыли старика и старуху; он, положив свою голову на грудь ей, умирал. Когда их хотели поднять, старуха сказала:

„Оставьте, прошу. Он уже умирает, я тоже хочу умереть. Все наши дети погибли. Мы жили долго, довольно! Идите спасать молодых!“»

Таких рассказов десятки, всего не перечислить; желающие пусть обратятся к доброй и простой книге Горького.

Так вот каков человек. Беспомощней крысы, но прекрасней и выше самого прозрачного, самого бесплотного видения. Таков *обыкновенный человек*. Он не Передонов[5] и не насильник, не развратник и не злодей, не корчится ни перед какими «железными вратами»[6] и не капризничает перед двумя, тремя и четырьмя и т. д. Анфисами.[7] Он поступает страшно просто, и в этой простоте только сказывается драгоценная жемчужина его духа. А истинная ценность жизни и смерти определяется только тогда, когда дело доходит до жизни и до смерти. Нам до того и до другого далеко.

Октябрь 1909

ВЕРА ФЕДОРОВНА КОММИССАРЖЕВСКАЯ

Едва узнав из газет весть о кончине Веры Федоровны Коммиссаржевской,[1] я понял, чем была она для всех нас, что мы теряем вместе с ней, какое таинственное и знаменательное событие для всех нас – ее мучительная, но молодая, но предвесенняя смерть.

Отчего при жизни человека мы всегда так смутно и так бледно помним о нем, не умеем достаточно ценить его даже тогда, когда его бытие так бесконечно ценно, как бытие вот этой умершей юности? Вера Федоровна была именно юностью этих последних – безумных, страшных, но прекрасных лет.

Мы – символисты – долгие годы жили, думали, мучились в тишине, совершенно одинокие, будто ждали. Да, конечно, ждали. И вот, в предреволюционный год, открылись перед нами высокие двери, поднялись тяжелые бархатные занавесы – и в дверях – на фоне белого театрального зала – появилась еще смутная, еще в сумраке, неотчетливо (так неотчетливо, как появляются именно *живые*) эта маленькая фигура со страстью ожидания и надежды в синих глазах, с весенней дрожью в голосе, вся изображающая один порыв, одно устремление куда-то, за какие-то синие, синие пределы человеческой *здешней* жизни. Мы и не знали тогда, кто перед нами, нас ослепили окружающие огни, задушили цветы, оглушила торжественная музыка этой большой и всегда певучей души. Конечно, все мы были влюблены в Веру Федоровну Коммиссаржевскую, сами о том не ведая, и были влюблены не только в нее, но в то, что светилось за ее беспокойными плечами, в то, к чему звали ее бессонные глаза и всегда волнующий голос. «Пожалуйста, вы ничего не забыли. Вам просто стыдно

немножко. Таких вещей не забывают... Подайте мне мое королевство, строитель. Королевство на стол!»

Никогда не забуду того требовательного, капризного и повелительного голоса, которым Вера Федоровна произносила эти слова в роли Гильды (в «Сольнесе» Ибсена). Да разве *это* забывается?

Я вспоминаю ее легкую быструю фигуру в полумраке театральных коридоров, ее торопливо брошенное приветствие перед выходом на сцену, пожатие ее маленькой руки в яркой уборной; ее печальные и смеющиеся глаза, обведенные синим, ее выпытывающие, требовательные и увлекательные речи. Она была – вся мятеж и вся весна, как Гильда, и, право, ей точно было пятнадцать лет. Она была моложе, о, насколько моложе многих из нас...

Смерть Веры Федоровны волнует и тревожит; при всей своей чудовищной неожиданности и незаслуженной жестокости – это прекрасная смерть. Да это и не смерть, не обыкновенная смерть, конечно. Это еще новый завет для нас,– чтобы мы твердо стояли на страже, новое напоминание, далекий голос синей Вечности о том, чтобы ждали нового чудесного, несбыточного те из нас, кого еще не смыла ослепительная и страшная волна горя и восторга.

Да, тысячу раз правда за этим мятежом исканий, за смертельной тревогой тех взлетов и падений, живым воплощением которых была Вера Федоровна Комиссаржевская. Была, значит и есть. Она не умерла, она жива во всех нас. И я молю ее светлую тень – ее крылатую тень – позволить мне вплести в ее розы и лавры цветок моей траурной и почтительной влюбленности.

11 февраля 1910

О СОВРЕМЕННОМ СОСТОЯНИИ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА

Прямая обязанность художника – показывать, а не доказывать. Приступая к своему ответу на доклад Вячеслава Ивановича Иванова, я должен сказать, что уклоняюсь от своих прямых обязанностей художника; но настоящее положение русского художественного слова явно показывает, что мы, русские символисты, прошли известную часть своего пути и стоим перед новыми задачами; в тех случаях, когда момент переходный столь определителен, как в наши дни, мы призываем на помощь воспоминание и, руководствуясь его нитью, устанавливаем и указываем, – может быть, самим себе более, чем другим, – свое происхождение, ту страну, из которой мы пришли. Мы находимся как бы в безмерном океане жизни и искусства, уже вдали от берега, где мы взошли на палубу корабля; мы еще не различаем иного берега, к которому влечет нас наша мечта, наша творческая воля; нас немного, и мы окружены врагами; в этот час великого полудня яснее узнаем мы друг друга; мы обмениваемся взаимно пожатиями холодеющих рук и на мачте поднимаем знамя нашей родины.

Дело идет о том, о чем всякий художник мечтает, – «сказаться душой без слова», по выражению Фета;[1] потому для выполнения той трудной задачи, какую беру на себя, – для отдания отчета в пройденном пути и для гаданий о будущем, – я избираю язык поневоле условный; и, так как я согласен с основными положениями В. Иванова, а также с тем методом, который он избрал для удобства формулировки, – язык свой я назову языком *иллюстраций*. Моя цель – конкретизировать то, что говорит В. Иванов, раскрыть его терминологию, раскрасить свои иллюстрации к его тексту; ибо я принадлежу

к числу тех, кому известно, какая реальность скрывается за его словами, на первый взгляд отвлеченными; к моим же словам прошу отнестись как к словам, играющим служебную роль, как к Бедекеру, которым по необходимости пользуется путешественник. Определеннее, чем буду говорить, сказать не сумею; но не будет в моих словах никакой самоуверенности, если скажу, что для тех, для кого туманен мой путеводитель, – и наши страны останутся в тумане. Кто захочет понять, – поймет; я же, раз констатировав пройденное и установив внутреннюю связь событий, сочту своим долгом замолчать.

Прежде чем приступить к описанию тезы и антитезы русского символизма, я должен сделать еще одну оговорку: дело идет, разумеется, не об истории символизма; нельзя установить точной хронологии там, где говорится о событиях, происходивших и происходящих в действительно реальных мирах.

Теза: «ты свободен в этом волшебном и полном соответствий мире».[2] Твори, что хочешь, ибо *этот мир принадлежит тебе.* «Пойми, пойми, все тайны в нас, в нас сумрак и рассвет» *(Брюсов).*[3] «Я – бог таинственного мира, весь мир – в одних моих мечтах» *(Сологуб).* Ты – одинокий обладатель клада; но рядом есть еще знающие об этом кладе (или – только кажется, что и они знают, но пока это все равно). Отсюда – мы: немногие знающие, символисты.

С того момента, когда в душах нескольких людей оказываются заложенными эти принципы, зарождается символизм, возникает школа. Это – первая юность, детская новизна первых открытий. Здесь еще никто не знает, в каком мире находится другой, не знает этого даже о себе; все только «перемигиваются», согласные на том, что существует раскол между этим миром и «мирами иными»; дружные силы идут на борьбу за эти «иные», еще неизвестные миры.

Дерзкое и неопытное сердце шепчет: «Ты свободен в волшебных мирах»; а лезвие таинственного меча уже приставлено к груди; символист уже изначала – *теург*, то есть обладатель тайного знания, за которым стоит тайное действие; но на эту тайну, которая лишь впоследствии оказывается всемирной, он смотрит как на свою; он видит в ней клад, над которым расцветает цветок папоротника в июньскую полночь; и хочет сорвать в голубую полночь – «голубой цветок».

В лазури Чьего-то лучезарного взора пребывает теург; этот взор, как меч, пронзает все миры: «моря и реки, и дальний лес, и выси снежных гор»,[4] – и сквозь все миры доходит к нему вначале – лишь сиянием Чьей-то безмятежной улыбки.

Лишь забудешься днем, иль проснешься в полночи,
Кто-то здесь. Мы вдвоем, –
Прямо в душу глядят лучезарные очи
Темной ночью и днем.
Тает лед, утихают сердечные вьюги,
Расцветают цветы.
Только Имя одно Лучезарной Подруги
Угадаешь ли ты?

(Вл. Соловьев)

Миры, предстающие взору в свете лучезарного меча, становятся все более зовущими; уже из глубины их несутся щемящие музыкальные звуки, призывы, шепоты, почти *слова*. Вместе с тем, они начинают *окрашиваться* (здесь возникает первое глубокое знание о цветах); наконец, преобладающим является тот цвет, который мне всего легче назвать пурпурно-лиловым (хотя это название, может быть, не вполне точно).

Золотой меч, пронизывающий пурпур лиловых миров, разгорается ослепительно – и пронзает сердце теурга. Уже начинает сквозить лицо среди небесных роз; различается голос; возникает *диалог*, подобный тому, который описан в «Трех Свиданиях» Вл. Соловьева; он говорит: «Не трижды ль Ты далась живому взгляду? – Твое лицо явилось, но всю Тебя хочу я увидать». – Голос говорит: «Будь в Египте».

Таков конец «тезы». Начинается чудо одинокого преображения.

Тогда, уже ясно предчувствуя изменение облика, как бы ощущая прикосновение чьих-то бесчисленных рук к своим плечам в лилово-пурпурном сумраке, который начинает просачиваться в золото, предвидя приближение каких-то огромных похорон, – теург отвечает на призывы:

В эту ночь золотисто-пурпурную,
Видно, нам не остаться вдвоем,
И сквозь розы небес что-то сдержанно-бурное
Уловил я во взоре Твоем.[5]

Буря уже коснулась Лучезарного Лика, он *почти* воплощен, то есть – *Имя почти угадано*. Предусмотрено

все, кроме одного: *мертвой точки торжества*. Это – самый сложный момент перехода от тезы к антитезе, который определяется уже a posteriori* и который я умею рассказать, лишь введя фикцию чьего-то постороннего вмешательства (лицо мне неизвестно). Вся картина переживаний изменяется существенно, начинается «антитеза», «изменение облика», которое предчувствовалось уже в самом начале «тезы». События, свидетельствующие об этом, следующие.

Как бы ревнуя одинокого теурга к Заревой ясности, некто внезапно пересекает золотую нить зацветающих чудес; лезвие лучезарного меча меркнет и перестает чувствоваться в сердце. Миры, которые были пронизаны его золотым светом, теряют пурпурный оттенок; как сквозь прорванную плотину, врывается сине-лиловый мировой сумрак (лучшее изображение всех этих цветов – у Врубеля) при раздирающем аккомпанементе скрипок и напевов, подобных цыганским песням. Если бы я писал картину, я бы изобразил переживание этого момента так: в лиловом сумраке необъятного мира качается огромный белый катафалк, а на нем лежит мертвая кукла с лицом, смутно напоминающим то, которое сквозило среди небесных роз.

Для этого момента характерна необыкновенная острота, яркость и разнообразие переживаний. В лиловом сумраке нахлынувших миров уже все полно соответствий, хотя их законы совершенно иные, чем прежде, потому что нет уже золотого меча. Теперь, на фоне оглушительного вопля всего оркестра, громче всего раздается восторженное рыдание: «Мир прекрасен, мир волшебен, ты свободен».[6]

Переживающий все это – уже не один; он полон многих демонов (иначе называемых *«двойниками»*), из которых его злая творческая воля создает по произволу постоянно меняющиеся группы заговорщиков. В каждый момент он скрывает, при помощи таких заговоров, какую-нибудь часть души от себя самого. Благодаря этой сети обманов – тем более ловких, чем волшебнее окружающий лиловый сумрак, – он умеет сделать своим орудием каждого из демонов, связать контрактом каждого из двойников; все они рыщут в лиловых мирах и, покорные его воле, добывают ему лучшие драгоценно-

* На основании предшествующего опыта *(лат.)*. – *Ред.*

сти – все, чего он ни пожелает: один принесет тучку, другой – вздох моря, третий – аметист, четвертый – священного скарабея, крылатый глаз. Все это бросает господин их в горнило своего *художественного творчества* и, наконец, при помощи заклинаний, добывает искомое – себе самому на диво и на потеху; искомое – красавица кукла.

Итак, свершилось: мой собственный волшебный мир стал ареной моих личных действий, моим «анатомическим театром», или *балаганом*, где сам я играю роль наряду с моими изумительными куклами (ecce homo!).* Золотой меч погас, лиловые миры хлынули мне в сердце. Океан – мое сердце, все в нем равно волшебно: я не различаю жизни, сна и смерти, этого мира и иных миров (мгновенье, остановись!). Иначе говоря, я уже сделал собственную жизнь искусством (тенденция, проходящая очень ярко через все европейское *декадентство*). Жизнь стала искусством, я произвел заклинания, и передо мною возникло наконец то, что я (лично) называю *«Незнакомкой»*: красавица кукла, синий призрак, земное чудо.

Это – венец антитезы. И долго длится легкий, крылатый восторг перед своим созданием. Скрипки хвалят его на своем языке.

Незнакомка. Это вовсе не просто дама в черном платье со страусовыми перьями на шляпе. Это – дьявольский сплав из многих миров, преимущественно синего и лилового. Если бы я обладал средствами Врубеля, я бы создал Демона; но всякий делает то, что ему назначено.

Созданное таким способом – заклинательной волей художника и помощью многих мелких демонов, которые у всякого художника находятся в услужении, – не имеет ни начала, ни конца; оно не живое, не мертвое.

Шлейф, забрызганный звездами,
Синий, синий, синий взор.
Меж землей и небесами
Вихрем поднятый костер.

(«Земля в снегу»)

Там, в ночной завывающей стуже,
В поле звезд отыскал я кольцо.

---

* Се человек! *(лат.)* – *Ред.*

Вот лицо возникает из кружев,
Возникает из кружев лицо.
Вот плывут ее вьюжные трели,
Звезды светлые шлейфом влача,
И взлетающий бубен метели,
Бубенцами тревожно бренча.
(«Нечаянная Радость»)

Это – создание искусства. Для меня это – совершившийся факт. Я стою перед созданием своего искусства и не знаю, что делать. Иначе говоря, что мне делать с этими мирами, что мне делать и с собственной жизнью, которая отныне стала искусством, ибо со мной рядом *живет* мое создание – не живое, не мертвое, синий призрак. Я вижу ясно «зарницу меж бровями туч» Вакха («Эрос» Вяч. Иванова), ясно различаю перламутры крыльев (Врубель – «Демон», «Царевна-Лебедь») или слышу шелест шелков («Незнакомка»). Но все – призрак.

При таком положении дела и возникают вопросы о проклятии искусства, о «возвращении к жизни», об «общественном служении», о церкви, о «народе и интеллигенции». Это – совершенно естественное явление, конечно, лежащее в пределах символизма, ибо это – искание утраченного золотого меча, который вновь пронзит хаос, организует и усмирит бушующие лиловые миры.

Ценность этих исканий состоит в том, что они-то и обнаруживают с очевидностью *объективность и реальность* «тех миров»; здесь утверждается положительно, что все миры, которые мы посещали, и все события, в них происходившие, вовсе не суть «наши представления», то есть что «теза» и «антитеза» имеют далеко не одно личное значение. Так, например, в период этих исканий оценивается по существу *русская революция*, то есть она перестает восприниматься как *полуреальность*, и все ее исторические, экономические и т. п. частичные причины получают свою высшую санкцию; в противовес суждению вульгарной критики о том, будто «нас захватила революция», мы противопоставляем обратное суждение: революция совершалась не только в этом, но и в иных мирах; она и была одним из проявлений помрачения золота и торжества лилового сумрака, то есть тех событий, свидетелями которых мы были в наших собственных душах. Как сорвалось что-то в нас, так сорвалось оно и в России. Как перед народной

душой встал ею же созданный синий призрак, так встал он и перед нами. И сама Россия в лучах этой новой (вовсе не некрасовской, но лишь традицией связанной с Некрасовым) гражданственности оказалась нашей собственной душой.

В данный момент положение событий таково: мятеж лиловых миров стихает. Скрипки, хвалившие призрак, обнаруживают наконец свою истинную природу: они умеют, разве, громко рыдать, рыдать помимо воли пославшего их; но громкий, торжественный визг их, превращаясь сначала в рыдание (это в полях тоскует мировая душа), почти вовсе стихает. Лишь где-то за горизонтом слышны теперь заглушенные тоскливые ноты. Лиловый сумрак рассеивается; открывается пустая равнина – душа, опустошенная пиром. Пустая, далекая равнина, а над нею – последнее предостережение – хвостатая звезда. И в разреженном воздухе горький запах миндаля (несколько иначе об этом – см. *моя* пьеса «Песня Судьбы»).

Реальность, описанная мною, – единственная, которая для меня дает смысл жизни, миру и искусству. Либо существуют те миры, либо нет. Для тех, кто скажет «нет», мы остаемся просто «так себе декадентами», сочинителями невиданных ощущений, а о смерти говорим теперь только потому, что устали.

За себя лично я могу сказать, что у меня если и была когда-нибудь, то окончательно пропала охота убеждать кого-либо в существовании того, что находится дальше и выше меня самого; осмелюсь прибавить кстати, что я покорнейше просил бы не тратить времени на непонимание моих стихов почтенную критику и публику, ибо стихи мои суть только подробное и последовательное описание того, о чем я говорю в этой статье, и желающих ознакомиться с описанными переживаниями ближе я могу отослать только к ним.

Если «да», то есть если эти миры существуют, а все описанное могло произойти и произошло (а я не могу этого не знать), то было бы странно видеть нас в ином состоянии, чем мы теперь находимся; нам предлагают: пой, веселись и призывай к жизни, – а у нас лица обожжены и обезображены лиловым сумраком. Тем, кто величает нас «апостолами сна и смерти», позволительно задать вопрос, где были они в эпоху «тезы» и «антитезы»? Или они еще тогда не родились и просто ни

о чем не подозревают? Имели они *эти* видения или нет, то есть символисты они или нет?

Символистом можно только родиться; отсюда все то внешнее и вульгарное мракобесие, которому предаются так называемые «реалисты», из всех сил старающиеся стать символистами. Старания эти настолько же понятны, насколько жалки. Солнце наивного реализма закатилось; осмыслить что бы то ни было вне символизма нельзя. Оттого писатели даже с большими талантами не могут ничего поделать с искусством, если они не крещены «огнем и духом» символизма. Предаваться головоломным выдумкам – еще не значит быть художником, но быть художником – значит выдерживать ветер из миров искусства, совершенно не похожих на этот мир, только страшно влияющих на него; в тех мирах нет причин и следствий, времени и пространства, плотского и бесплотного, и мирам этим нет числа: Врубель видел сорок разных голов Демона, а в действительности их не счесть.

Искусство есть *Ад*. Недаром В. Брюсов завещал художнику: «Как Данте, подземное пламя должно тебе щеки обжечь».[7] По бессчетным кругам Ада может пройти, не погибнув, только тот, у кого есть спутник, учитель и руководительная мечта о Той, Которая поведет туда, куда не смеет войти и учитель.

Что же произошло с нами в период «антитезы»? Отчего померк золотой меч, хлынули и смешались с этим миром лилово-синие миры, произведя хаос, соделав из жизни искусство, выслав синий призрак из недр своих и опустошив им душу?

Произошло вот что: были «пророками», пожелали стать «поэтами».[8] На строгом языке моего учителя Вл. Соловьева это называется так:

> Восторг души – расчетливым обманом,
> И речью рабскою – живой язык богов,
> Святыню Муз шумящим балаганом
> Он заменил и обманул глупцов.[9]

Да, все это так. Мы вступили в обманные заговоры с услужливыми двойниками; мы силою рабских дерзновений превратили мир в Балаган; мы произнесли клятвы демонам – не прекрасные, но только красивые (а ведь всего красивее в мире – рабы, те, кто отдается, а не берет), и, наконец, мы *обманули глупцов*, ибо наша

«литературная известность» (которой грош цена) посетила нас именно тогда, когда мы изменили «Святыне Муз», когда поверили в созданный нами призрак «антитезы» больше, чем в реальную данность «тезы».

Поправимо или непоправимо то, что произошло с нами? К этому вопросу, в сущности, и сводится вопрос: «быть или не быть русскому символизму?»

Простой пессимизм, или простой оптимизм, или даже исповедь – все это будет только уклонением от поставленного вопроса. Наш грех (и личный и коллективный) слишком велик. Именно из того положения, в котором мы сейчас находимся, есть немало ужасных исходов. Так или иначе, лиловые миры захлестнули и Лермонтова, который бросился под пистолет своею волей, и Гоголя, который сжег себя самого, барахтаясь в лапах паука; еще выразительнее то, что произошло на наших глазах: безумие Врубеля, гибель Коммиссаржевской; недаром так бывает с художниками сплошь и рядом, – ибо искусство есть чудовищный и блистательный Ад. Из мрака этого Ада выводит художник свои образы; так Леонардо заранее приготовляет черный фон, чтобы на нем выступали очерки Демонов и Мадонн; так Рембрандт выводит свои сны из черно-красных теней, а Каррьер – из серой сетчатой мглы. Так Андрей Белый бросает в начале своей гениальной повести («Серебряный голубь») вопрос: «А небо? а бледный воздух его, сперва бледный, а коли приглядеться, вовсе *черный* воздух?.. Ей, не бойся, не в воздухе ты...»

Но именно в черном воздухе Ада находится художник, прозревающий иные миры. И когда гаснет золотой меч, протянутый прямо в сердце ему чьей-то Незримой Рукой – сквозь все многоцветные небеса и глухие воздухи миров иных, – тогда происходит смешение миров, и в глухую полночь искусства художник сходит с ума и гибнет.

Но в *тезе*, где дано уже предчувствие сумрака антитезы, дан прежде всего золотой меч:

> Предчувствую Тебя. Года проходят мимо.
> Всё в облике одном предчувствую Тебя.
> Весь горизонт в огне и ясен нестерпимо.
> И молча жду, – тоскуя и любя.
> Весь горизонт в огне, и близко появленье.
> *Но страшно мне: изменишь облик Ты...* и т. д.
>
> *(«Стихи о Прекрасной Даме»)*

Мы пережили безумие иных миров, преждевременно потребовав чуда; то же произошло ведь и с народной душой: она прежде срока потребовала чуда, и ее испепелили лиловые миры революции. Но есть неистребимое в душе – там, где она младенец. В одном месте панихиды о младенцах дьякон перестает просить, но говорит просто: «Ты дал *неложное обетование*, что *блаженные младенцы* будут в Царствии Твоем».[10]

В первой юности нам было дано неложное обетование. О народной душе и о нашей, вместе с нею испепеленной, надо сказать простым и мужественным голосом: «Да воскреснет». Может быть, мы сами и погибнем, но останется заря той *первой* любви.

Все мы как бы возведены были на высокую гору, откуда предстали нам царства мира в небывалом сиянии лилового заката; мы отдавались закату, красивые, как царицы, но не прекрасные, как цари, и бежали от подвига. Оттого так легко было броситься вслед за нами непосвященным; оттого заподозрен символизм.

Мы растворили в мире «жемчужину любви». Но Клеопатра была Βασιλῖς Βασιλέων* лишь до того часа, когда страсть заставила ее положить на грудь змею. Или гибель в покорности, или подвиг мужественности. Золотой меч был дан для того, чтобы разить.

Подвиг мужественности должен начаться с *послушания*. Сойдя с высокой горы, мы должны уподобиться арестанту Рэдингской тюрьмы:

> Я никогда не знал, что может
> Так пристальным быть взор,
> Впиваясь в узкую полоску,
> В тот голубой узор,
> Что, узники, зовем мы небом
> И в чем наш весь простор.[11]

Впиваясь взором в высоту, найдем ли мы в этом пустом небе след некогда померкшего золота? Или нам суждена та гибель, о которой иногда со страхом мечтали художники? Это – гибель от «играющего случая»: кажется, пройдены все пути и замолены все грехи, когда в нежданный час в глухом переулке, с неизвестного дома срывается прямо на голову тяжелый кирпич. Этой лирикой случая жил Лермонтов:

---

* Царица Царей *(греч.)*. – *Ред.*

Скакун на волю господина
Из битвы вынес, как стрела,
Но злая пуля осетина
Его во мраке догнала. [12]

Мой вывод таков: путь к подвигу, которого требует наше служение, есть – прежде всего – ученичество, самоуглубление, пристальность взгляда и духовная диэта. Должно учиться вновь у мира и у того младенца, который живет еще в сожженной душе.

Художник должен быть трепетным в самой дерзости, зная, чего стоит смешение искусства с жизнью, и оставаясь в жизни простым человеком. Мы обязаны, в качестве художников, ясно созерцать все священные разговоры («santa conversazione») и свержение Антихриста, как Беллини и Беато. Нам должно быть памятно и дорого паломничество Синьорелли, который, придя на склоне лет в чужое скалистое Орвьето, смиренно попросил у граждан позволить ему расписать новую капеллу. [13]

Март – апрель 1910

ПАМЯТИ ВРУБЕЛЯ

Незаметно протекла среди нас жизнь и болезнь гениального художника. Для мира остались дивные краски и причудливые чертежи, похищенные у Вечности. Для немногих – странные рассказы о земных видениях Врубеля. Для тесного кружка людей – маленькое восковое лицо в гробу с натруженным лбом и плотно сжатыми губами. Как недлинен мост в будущее! Еще несколько десятков лет – и память ослабеет: останутся только творения, да легенда, еще при жизни художника сложившаяся.

Врубель жил просто, как все мы живем; при всей страсти к событиям, в мире ему не хватало событий; и события перенеслись во внутренний мир, – судьба современного художника; чем правильнее размежевывается на клеточки земная кора, тем глубже уходят под землю движущие нас боги огня и света.

Быть может, по темпераменту Врубель не уступал Веласкезу или подобным ему легендарным героям; то немногое, что приходилось слышать о нем, похоже на сказку более, чем на обыкновенную жизнь. Все так просто и, кажется, обыденно, – а между тем в каждую страницу жизни вплетается зеленый стебель легенды; это подтверждает и подробная, написанная как-то по-старинному благородно и просто, биография (А. П. Иванов[1] пишет именно так, как писалось о старых великих мастерах, – да и как писать иначе? Жизнь, соединенная с легендой, есть уже «житие»).

Вот страничка из «Врубелевой легенды», уже теперь довольно пространной: говорят, он переписывал голову Демона до сорока раз; однажды кто-то, случайно заставший его за работой, увидал голову неслыханной красоты. Голову Врубель впоследствии уничтожил и пе-

реписал вновь – *испортил*, как говорится на языке легенды; этот язык принуждает свидетельствовать, что то творение, которое мы видим теперь в Третьяковской галерее, – есть лишь слабое воспоминание о том, что было создано в какой-то потерянный и схваченный памятью лишь одного человека миг.

Потерян результат – и только; может быть, отвалился крохотный кусочек перламутрового отблеска с какой-нибудь части лица; но ведь это же могло сделать и время; нам, художникам, это не важно – почти все равно; ибо всего важнее лишь факт, что творческая энергия была затрачена, молния сверкнула, гений родился; остальное принадлежит либо ошибке дрогнувшей руки мастера (а разве не может и у величайшего мастера дрогнуть рука?), либо силе времени – безошибочно разрушающей. Об ошибках и о времени пусть плачет публика, но не должны плакать мы, художники, у которых «золотой век в кармане»,[2] кому дороже то, что Венера *найдена* в мраморе, нежели то, что *существует* ее статуя. Творчество было бы бесплодно, если бы конец творения зависел от варвара-времени или варвара-человека.

Вот плитка мозаики из легенды Врубеля; здесь – голова Демона, там – поворот тела апостола в «Сошествии Св. Духа», а там еще – рассказ о какой-то англичанке из кафешантана, и еще, и еще: сны Врубеля, его бред, его разговоры, его покаяние... Все для нас разбито, разрознено; тех миров, которые видел он, мы еще не видели в целом, и потому удел наш – одним – смеяться, другим – трепетать, произнося бедное слово: «гений».

Что такое «гений»? Так все дни и все ночи гадаем мы и мечтаем; и все дни и все ночи налетает глухой ветер из тех миров, доносит обрывки шепотов и слов на незнакомом языке; мы же так и не слышим главного. Гениален, быть может, тот, кто сквозь ветер расслышал целую фразу, сложил слова и записал их; мы знаем не много таких записанных фраз, и смысл их приблизительно однозначащ: и на горе Синае, и в светлице Пречистой Девы, и в мастерской великого художника раздаются слова: «Ищи Обетованную Землю». Кто расслышал – не может ослушаться, суждено ли ему умереть на рубеже, или увидеть на кресте Распятого Сына, или сгореть на костре собственного вдохновения. Он все

идет – потому что «скучные песни земли» уже не могут заменить «звуков небес».[3] Он уходит все дальше, а мы, отстающие, теряем из виду его, теряем и нить его жизни, с тем чтобы следующие поколения, взошедшие выше нас, обрели ее, заалевшую над самой их юной, кудрявой головой.

Нить жизни Врубеля мы потеряли вовсе не тогда, когда он «сошел с ума», но гораздо раньше: когда он создавал мечту своей жизни – Демона.

Небывалый закат озолотил небывалые сине-лиловые горы. Это только наше названье тех преобладающих трех цветов, которым еще «нет названья» и которые служат лишь знаком (символом) того, что таит в себе сам Падший: «И зло наскучило ему».[4] Громада лермонтовской мысли заключена в громаде трех цветов Врубеля.

У Падшего уже нет тела,– но оно было когда-то, чудовищно-прекрасное. Юноша в забытьи «Скуки», будто обессилевший от каких-то мировых объятий; сломанные руки, простертые крылья; а старый вечер льет и льет золото в синие провалы; это все, что осталось; где-то внизу, ему лишь заметная, мелькает, может быть, ненужная чадра отошедшей земной Тамары.

Он был похож на вечер ясный –
Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет.[5]

Снизу ползет синий сумрак ночи и медлит затоплять золото и перламутр. В этой борьбе золота и синевы уже брезжит иное; в художнике открывается сердце пророка; одинокий во вселенной, не понимаемый никем, он вызывает самого Демона, чтобы заклинать ночь ясностью его печальных очей, дивным светом лика, павлиньим блеском крыльев,– божественною скукой, наконец. И золото горит, не сгорая: недаром учителем Врубеля был золотой Джиованни Беллини.

Падший ангел и художник-заклинатель: страшно быть с ними, увидать небывалые миры и залечь в горах. Но только *оттуда* измеряются времена и сроки; иных средств, кроме искусства, мы пока не имеем. Художники, как вестники древних трагедий, приходят оттуда к нам, в размеренную жизнь, с печатью безумия и рока на лице.

Врубель пришел с лицом безумным, но блаженным. Он – вестник; весть его о том, что в сине-лиловую ми-

ровую ночь вкраплено золото древнего вечера. Демон его и Демон Лермонтова – символы наших времен:

Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет.

Мы, как падшие ангелы ясного вечера, должны заклинать ночь. Художник обезумел, его затопила ночь искусства, потом – ночь смерти. Он шел, потому что «звуки небес» не забываются. Это он написал однажды голову неслыханной красоты; может быть, ту, которая не удалась в «Тайной Вечере» Леонардо.[6]

Да, он должен быть в том Раю, о котором он пел.

Он пел о блаженстве безгрешных духов
Под кущами райских садов.
О Боге Великом он пел, и хвала
Его непритворна была.[7]

Апрель – май 1910

⟨ОТВЕТ МЕРЕЖКОВСКОМУ⟩

В своем фельетоне «Религия и балаган»,[1] посвященном критике статей Вяч. И. Иванова и моей о символизме, Д. С. Мережковский, между прочим, уличал нас в сатанинской гордости и цитировал мою фразу: ⟨«Как сорвалось что-то в нас, так сорвалось оно и в России. Как перед народной душой встал ею же созданный синий призрак, так встал он и перед нами. И сама Россия в лучах этой новой (вовсе не некрасовской, но лишь традицией связанной с Некрасовым) гражданственности оказалась нашей собственной душой».⟩

Ужасно презрительное и предвзятое отношение к делу. Впрочем, Мережковский не виноват в том, что его личная тема мешает ему отнестись сколько-нибудь внимательно к чьей бы то ни было чужой теме; виноват он только в том, что почел необходимым обругать то, до чего ему не было никакого дела: символическую школу поэзии (к которой сам он, однако, принадлежит); да и в этом он, пожалуй, не виноват, потому что в тяжелых условиях русской культуры лежит, по-видимому, до сих пор эта непримиримая вражда современников между собою; всякий только и смотрит и ищет, как бы ему кого-нибудь обругать, притом, — чем ближе человек, тем язвительней и беспощадней. Кто знает, может быть, в те времена, когда взаимные отношения людей в России станут, что называется, вполне культурными, кто-нибудь вспомнит старое и вздохнет о нем, как о золотом детстве.

Я совсем не хочу спорить с Мережковским, но начал с него потому, что многие вслед за ним, пожалуй, считают гордым и самоуверенным утверждение: «как Россия, так и мы».

На самом же деле, что особенно самоуверенного в том, что писатель, верующий в свое призвание, каких бы размеров этот писатель ни был, сопоставляет себя со своей родиной, полагая, что болеет ее болезнями, страдает ее страданиями, сораспинается с нею, и в те минуты, когда ее измученное тело хоть на минуту перестают пытать, чувствует себя отдыхающим вместе с нею?

Чем больше чувствуешь связь с родиной, тем реальнее и охотней представляешь ее себе, как живой организм; мы имеем на это право, потому что мы, писатели, должны смотреть жизни как можно пристальней в глаза; мы не ученые, мы другими методами, чем они, систематизируем явления и не призваны их схематизировать. Мы также не государственные люди и свободны от тягостной обязанности накидывать крепкую стальную сеть юридических схем на разгоряченного и рвущегося из правовых пут зверя. Мы люди, люди по преимуществу, и значит – прежде всего обязаны уловить дыхание жизни, то есть увидать лицо и тело, почувствовать, как живет и дышит то существо, которого присутствие мы слышим около себя.

Родина – это огромное, родное, дышащее существо, подобное человеку, но бесконечно более уютное, ласковое, беспомощное, чем отдельный человек; человек – маленькая монада, состоящая из веселых стальных мышц телесных и душевных, сам себе хозяин в этом мире, когда здоров и здрав, пойдет, куда захочет, и сделает, что пожелает, ни перед кем, кроме Бога и себя, не отвечает он за свои поступки. Так пел человека еще Софокл, таков он всегда, вечно юный.

Родина – древнее, бесконечно древнее существо, большое, потому неповоротливое, и самому ему не счесть никогда своих сил, своих мышц, своих возможностей, так они рассеяны по матушке-земле. Родине суждено быть некогда покинутой, как матери, когда сын ее, человек, вырастет до звезд и найдет себе невесту. Эту обреченность на покинутость мы всегда видим в больших материнских глазах родины, всегда печальных, даже тогда, когда она отдыхает и тихо радуется. Не родина оставит человека, а человек родину. Мы еще дети и не знаем сроков, только читаем их по звездам; но, однако, читаем уже, что близко время, когда границы сотрутся и родиной станет вся земля, а потом

и не одна земля, а бесконечная вселенная, только мало крыльев из полотна и стали, некогда крылья Духа понесут нас в объятия Вечности. Время близко, потому что мы читаем о нем в звездах, но оно бесконечно далеко для нашего младенческого духа, так далеко, как звезды от авиатора, берущего мировой рекорд высоты. И земная родина еще поит нас и кормит у груди, мы ей обязаны нашими силами и вдохновениями и радостями.

Родина подобна своему сыну – человеку. Когда она здорова и отдыхает, все ее тело становится таким же чувствительным, как здоровое человеческое тело; нет ни одного пункта, подверженного анестезии, все дышит, видит, на каждый удар или укол она поднимает гневную голову, под каждой лаской становится нежной и страстной. Органы чувств ее многообразны, диапазон их очень велик. Кто же играет роль органов чувств этого подобного и милого нам существа?

Роль этих органов играют, должны играть все люди. Мы же, писатели, свободные от всех обязанностей, кроме человеческих, должны играть роль тончайших и главнейших органов ее чувств. Мы – не слепые ее инстинкты, но ее сердечные боли, ее думы и мысли, ее волевые импульсы.

Так ли это на самом деле есть, как должно быть?

Я думаю, что это, как было прежде, так и есть теперь. Если и есть неблагополучие в этом вопросе, то неблагополучие поправимое. Ничто не погибло, все поправимо, потому что не погибла она и не погибли мы.

Неблагополучие было в том, что мы были слишком слабы, чтобы руководить тяжко страдающим существом, и во всем уподобились ему. Но поистине нечеловеческие силы надо было иметь, чтобы руководить существом, каким была вздернутая на дыбы, разгневанная и рвущая путы Россия начала нашего века.

Многие недоумевали и негодовали на мое описание «лиловых туманов» и были, пожалуй, правы, потому что это самое можно было сказать по-другому и проще. Тогда я не хотел говорить иначе, потому что не видел впереди ничего, кроме вопроса – «гибель или нет», и самому себе не хотел уяснить. Когда чувствуешь присутствие нездешнего существа, но знаешь,

что все равно не сумеешь понять, кто оно и откуда, — не надо разоблачать его лица.

Россия была больна и безумна, и мы, ее мысли и чувства, вместе с нею. Была минута, когда все чувства нашей родины превратились в сплошной, безобразный крик, похожий на крик умирающего от мучительной болезни. Тело местами не чувствует уже ничего, местами — разрывается от боли, и все это многообразие выражается однообразным, ужасным криком. Этим криком был одно время Л. Андреев, но, к сожалению, он продолжал кричать тогда, когда уже ничто кругом не кричало, он стал пародией своей собственной некогда подлинной муки, являя неумный и смешной образ барабанщика, который, сам себя оглушая, продолжает барабанить, когда оркестр, которому он вторил, замолк.

Ноябрь 1910

РЫЦАРЬ-МОНАХ

Одно воспоминание для меня неизгладимо. Лет двенадцать назад, в бесцветный петербургский день, я провожал гроб умершей.[1] Передо мной шел большого роста худой человек в старенькой шубе, с непокрытой головой. Перепархивал редкий снег, но все было одноцветно и белесовато, как бывает только в Петербурге, а снег можно было видеть только на фоне идущей впереди фигуры; на буром воротнике шубы лежали длинные серо-стальные пряди волос. Фигура казалась силуэтом, до того она была жутко непохожа на окружающее. Рядом со мной генерал сказал соседке: «Знаете, кто эта дубина? Владимир Соловьев». Действительно, шествие этого человека казалось диким среди кучки обыкновенных людей, трусивших за колесницей. Через несколько минут я поднял глаза: человека уже не было; он исчез как-то незаметно, — и шествие превратилось в обыкновенную похоронную процессию.

Ни до, ни после этого дня я не видал Вл. Соловьева; но через все, что я о нем читал и слышал впоследствии, и над всем, что испытал в связи с ним, проходило это странное видение. Во взгляде Соловьева, который он случайно остановил на мне в тот день, была бездонная синева: полная отрешенность и готовность совершить последний шаг; то был уже чистый дух: точно не живой человек, а изображение: очерк, символ, чертеж. Одинокий странник шествовал по улице города призраков в час петербургского дня, похожий на все остальные петербургские часы и дни. Он медленно ступал за неизвестным гробом в неизвестную даль, не ведая пространств и времен.

В то время около Соловьева шумела уже настоящая слава, не только русская, но и европейская. Слава до-

летала до Петербурга, как всегда, в виде волны грязных лакейских сплетен и какой-то особой ненависти. В то время в некоторых кругах имени Соловьева не могли слышать равнодушно; то был синоним опасного и вредного чудака. Когда, спустя некоторое время, он пророчествовал о панмонголизме в зале городской думы,[2] один известный мистик счел остроумным упасть со стула. Впрочем, и это было еще безобидным глумлением рядом с той ненавистью, с которой среднее петербургское общество как бы выпирало его из жизни, окончательно возмутившись неприличием его поведения. Он же проходил тогда уже в очевидном для зрячих *ином* образе, врезаясь в сердца своим острым, четким, нечеловеческим силуэтом. В это последнее трехлетие своей земной жизни он, кажется, определенно знал про себя положенные ему сроки; к внешнему обаянию и блеску прибавилось нечто, что его озаряло и стерегло. Исполнялся древний закон, по которому мудрая, хотя бы и обессиленная падениями и изменами жизнь, – старости возвращает юность. Издали светящаяся точка этой юности, как ἀνάμνησις,* как воспоминание о стране, из которой прибыл, которую забывал в пустыне жизни, – знаменует близость смыкания круга, близость конца, но не гибели, успения, но не смерти. Зрелые деловые люди уважают смерть и готовы выразить свое сожаление о гибели; но успение и конец ненавистны им, потому что они освещают всю жизнь иным светом, в котором земные дела становятся подозрительны. Многие готовы сто раз твердить одно и то же о гениальности «Войны и мира», только бы замолчать успение и конец самого Толстого.

Ничего нового в этом, конечно, нет. Возражают на это, обыкновенно, что нельзя заподозривать какие бы то ни было дела, когда дел вообще слишком мало. Это – возражение от слабости, но не от силы. Вл. Соловьев поистине делал великие дела в то время, когда казался деловым людям бездельником. Это и вызвало ненависть. Ненависть, как всегда, вызывала поклонение. За шумом ненависти и поклонения не слышны были другие голоса, той и другому одинаково чуждые. Тогда шумно низвергали живого Соловьева и шумно идолопоклонствовали перед живым. Прошло десять лет, и обозначился новый

* Воспоминание *(греч.)*. – *Ред.*

век. Неужели и сегодня мы будем идолопоклонствовать перед усопшим, шумно забывая то, что стояло за ним?

Есть жуткое в юбилейных днях. Здесь легко торжествовать пошлости, имя которой – только *забвение*. Слишком соблазнительно сияние юбилейного савана, под которым спит многими любимый, многим современный человек; и слишком приятны те картины его жизни и деятельности, которые сменяются перед нами поочередно, как бы на экране волшебного фонаря. Это – как бы флаги, маленькие знамена, на которые всякому нравится поглядеть в обычный воскресный день, в день забвения, размена великого на малое. На флагах написано: «Мы счастливы тем, что у нас был великий человек. Нам жаль, что его унесло беспощадное время». А вверху, над временем, праздно веет и шелестит незримое знамя с непонятной надписью. Все скажут: это – ночное небо и на нем – «обыкновенные звезды».

Особенно блестящ и разносторонен образ покойного Вл. С. Соловьева. Оттого особенно ярки картины на экране волшебного фонаря. Но некоторые из нас сегодня устают и прячутся от юбилейного света. Они ревниво скрывают даже друг от друга что-то свое. Слова наши звучат в разреженном воздухе, они похожи на стук молотка по крышке пустого гроба; почему так? Отверните край савана, поднимите крышку; в гробу никого нет – могила пуста.

Мы не найдем в этом гробу останков деятеля и человека, одинаково блестящего и дорогого для всех. Теперь, как десять лет назад, все признáют большой талант, но многие остановятся в недоумении перед какой-нибудь стороной его деятельности. – Известная философская школа подвергнет сомнению систему мистической философии Вл. Соловьева по отсутствию в ней законченной теории познания.[3] Ни один стан публицистов не примет Соловьева без оговорок, уже по тому одному, что Соловьев утверждал «священную войну» во имя «священной любви»;[4] одни из нас, хотя и признают войну, но отнюдь не священную, а государственную, во имя политической розни; другие хотя и исповедуют любовь, но также не священную, а гуманную, отрицающую всякую войну в принципе. – Вл. Соловьев – критик? Он не заметил Ницше, он односторонне оценил Пушкина и Лермонтова.[5] – Вл. Соловьев – поэт? И здесь приходится уделить ему небольшое место, если

смотреть на него как на «чистого» художника. – Остается Вл. Соловьев – человек. Тут непомерное разнообразие картин; воспоминания и анекдоты до сих пор не сходят со страниц журналов. Какой же вывод можно сделать из этих противоречивых анекдотов о «странных» поступках и словах, особенно – о «странном», а для некоторых – страшном, хохоте, который все вспоминают особенно охотно?[6] Один вывод: Вл. Соловьев был очень симпатичный и оригинальный человек, однако с большими странностями, не совсем приятными, а иногда и неприличными; но так как все друзья его были тоже очень милые люди, – то они прощали этому романтическому чудаку его дикие выходки.

Я сделал выбор из худшего, что говорят и думают о Вл. Соловьеве. Образ крупного мыслителя и блестящего человека от этого не померкнет. Я хочу только показать, что у Соловьева философа, публициста, критика, поэта и человека всегда были и будут и враги, и поклонники, то есть единодушного признания за ним этих качеств в полной мере – не было и не будет. Значит, празднование его земной памяти всегда легко может обратиться в обыкновенный юбилей, то есть в день забвения. Когда же пройдут еще десятилетия и над горизонтом философии и науки взойдут новые звезды, – «Вл. Соловьев» утратит свою жизненную ценность и станет архивным материалом для диссертаций историков философии. Так, по всей вероятности, думают многие; но если мы разорвем юбилейный саван и потушим юбилейный свет, – мы увидим иное.

Вл. Соловьев все еще двоится перед нами. Он сам был раздвоен в свое время – этого требовало его служение. С первого шага он жестоко скомпрометировал себя перед своим веком;[7] век прощает все грехи вплоть до греха против Духа Святого, – он никому не прощает одного: измены духу времени. Вл. Соловьев слишком хорошо знал это ласковое чудовище – льстивое и страшное время. Он воспитал в себе две силы, два качества, необходимых для того, чтобы нападать на врага разом, с двух сторон. Один Соловьев – здешний – разил врага его же оружием: он научился *забывать* время; он только усмирял его, набрасывая на косматую шерсть чудовища легкую серебристую фату смеха; вот почему этот смех был иногда и странен и страшен. Если бы существовал только этот Вл. Соловьев, – мы отдали бы

холодную дань уважения метафизическому маккиавелизму – и только; но мы хотим помнить, что этот был лишь умным слугою другого. Другой – нездешний – не презирал и не усмирял. Это был «честный воин Христов». Он занес над врагом золотой меч. Все мы видели сияние, но забыли или приняли его за другое. Мы имели «слишком человеческое» право недоумевать перед двоящимся Вл. Соловьевым, не ведая, что тот добрый человек, который писал умные книги и хохотал, был в тайном союзе с другим, занесшим золотой меч над временем.

Забудем на минуту глубокого философа, замечательного критика и публициста, благодарного ученика фетовской поэзии и странного человека. Мы должны вспомнить сегодня того, к кому не идут ни юбилеи, ни ученые заслуги, ни анекдоты. Для этого необходимо устранить двойственность, забыть здешнего Соловьева, погасить огни, которыми ярко блистал его ум, и оборвать цветы, которыми нежно цвела его душа. Все живое – пусть разместится по-новому – под лучами иного, незаемного света. Ведь волшебный фонарь жизни действительно потушен смертью и временем.

Смерть и время царят на земле,
Ты владыками их не зови.
Всё, кружась, исчезает во мгле,
Неподвижно лишь солнце любви.[8]

Пока на юбилейном экране не пестреет больше богатая жизнь, – мы можем видеть встающий из тьмы новый, ничем не заслоненный образ. Здесь бледным светом мерцает панцырь, круг щита и лезвие меча под складками черной рясы. Тот же взгляд, углубленный мыслью, твердо устремленный вперед. Те же стальные волосы и худоба, которой не может скрыть одежда. Новый образ смутно напоминает тот, живой и блестящий, с которым мы расстались недавно. Здесь те же атрибуты, но все расположилось иначе; все преобразилось, стало иным, *неподвижным*; перед нами уже не здешний Соловьев. Это – *рыцарь-монах*.

Что такое огромный книжный труд Соловьева на этой картине? Только щит и меч – в руках рыцаря, добрые дела – в жизни монаха. Что́ щит и меч, добрые дела и земная диалектика для того, кто «сгорел душою»? Только *средство:* для рыцаря – бороться с драконом,

для монаха – с хаосом, для философа – с безумием и изменчивостью жизни. Это – одно земное дело: дело освобождения пленной Царевны, Мировой Души, страстно тоскующей в объятиях Хаоса и пребывающей в тайном союзе с «космическим умом».[9] Весь земной романтизм, странное чудачество – только благоуханный цветок на этой картине. «Бледный рыцарь» от избытка земной влюбленности кладет его к ногам плененной Царевны.

Этот новый образ и есть невнятно шелестящее знамя, чью надпись нам не прочесть в воскресный, пестрящий флагами, день. Простая надпись свидетельствует нам, что образ – не мечта, а действительность. Рыцарь-монах имел действительные видения.

Если мы прочтем внимательно поэму Вл. Соловьева «Три свидания», откинув шутливый тон и намеренную небрежность формы, вызванные условиями века и окружающей среды, откинув их так же, как откинули всю земную «прелесть» Вл. Соловьева, – мы встанем лицом к лицу с непреложным свидетельством. Здесь описано с хронологической и географической точностью «самое значительное из того, что случилось с Соловьевым в жизни».[10] Поэма, напечатанная в томике стихов, изданном со всем демократизмом современности, ничем не отличается по существу от надписей прошедших столетий; сначала по-латыни, потом – на национальных языках, они свидетельствуют торжественно и кратко обо всем, что было истинно-ценного в жизни мира. Их можно встретить на алтарях, на храмах, на знаменах, на мавзолеях, даже – на камнях в поле.

Я вспоминаю сейчас одну надпись – на гробнице среди базилики св. Аполлинария в окрестностях Равенны; эта надпись гласит: «Sanctus Romualdus Ravennus ad altare hoc noctu orans beato martyre Apollinare bis viso ad sacru ⟨m⟩ ordine ⟨m⟩ monasticum vocatus est anno DCCCCXXVII» – «Святой Ромуальд, уроженец Равенны, молившийся ночью у этого алтаря и дважды видевший блаженного мученика Аполлинария, был призван в святой монашеский орден в 927 году».

Поэма Вл. Соловьева, обращенная от его лица непосредственно к Той, Которую он здесь называет Вечной Подругой, гласит: «Я, Владимир Соловьев, уроженец Москвы, призывал Тебя и видел Тебя трижды: в Москве в 1862 году, за воскресной обедней, будучи девяти-

летним мальчиком; в Лондоне, в Британском музее, осенью 1875 года, будучи магистром философии и доцентом Московского университета; в пустыне близ Каира, в начале 1876 года:

Еще невольник суетному миру,
Под грубою корою вещества
Так я прозрел нетленную порфиру
И ощутил сиянье божества».[11]

Вот какую надпись читаем мы над изображением рыцаря-монаха. Подобно средневековым надписям, она служит не истолкованием, но утверждением всей картины: мало одного чертежа, – нужно еще закрепляющее слово; и слово произнесено. Поэма, написанная в конце жизни, указывает, где начинается жизнь; отныне, приступая к изучению творений Соловьева, мы должны не подниматься к ней, а обратно: исходить из нее; только в свете этого образа, ставшего ясным после того, как второй, производный, погашен смертью, – можно понять сущность учения и личности Вл. Соловьева. Этот образ дан самой жизнью, он – не аллегория ни в каком смысле; пусть будет он предметом научного исследования, самое существо его неразложимо; он излучает невещественный золотой свет. Золотом и киноварью писались слова, исходящие из уст Гавриила: «Ave, gratiae plena».* В периодической системе элементов – этот основной, простейший элемент должен быть отмечен золотом и киноварью.

Современники Вл. Соловьева утратили секрет понимания простейшего. Девятнадцатый век отличался необыкновенной скрытностью: подвергая своих сынов уравнению, загромождая их умы производным и заставляя их забывать о сущем, этот хитрый век выкинул на улицу лозунги позитивизма и натурализма, а сам, в тишине философских и ученых келий, готовил то, свидетелями и участниками чего суждено быть нам. Глаза многих уже раскрываются. Как Соловьев открыл истинное лицо «отца позитивизма», определив идею человечества, как Св. Софии Премудрости Божией – у О. Конта,[12] так мы уже не можем не видеть истинного лица «отца натурализма» – Э. Зола. У нас за плечами великие тени Толстого и Ницше, Вагнера

* «Радуйся, благодатная» *(лат.)*. – *Ред.*

и Достоевского. Все изменяется; мы стоим перед лицом нового и всемирного. Недаром в промежутке от смерти Вл. Соловьева до сегодняшнего дня мы пережили то, что другим удается пережить в сто лет; недаром мы видели, как в громах и молниях стихий земных и подземных новый век бросал в землю свои семена; в этом грозовом свете нам промечтались и умудрили нас поздней мудростью – все века. Те из нас, кого не смыла и не искалечила страшная волна истекшего десятилетия, – с полным правом и с ясной надеждой ждут нового света от нового века.

Лучшее, что мы можем сделать в честь и память Вл. Соловьева, – это радостно вспомнить, что сущность мира – отвека вневременна и внепространственна; что можно родиться второй раз и сбросить с себя цепи и пыль. Пожелаем друг другу, чтобы каждый из нас был верен древнему мифу о Персее и Андромеде;[13] все мы, насколько хватит сил, должны принять участие в освобождении плененной Хаосом Царевны – Мировой и своей души. Наши души – причастны Мировой. Сегодня многие из нас пребывают в усталости и самоубийственном отчаянии; новый мир уже стоит при дверях; завтра мы вспомним золотой свет, сверкнувший на границе двух, столь несхожих, веков. Девятнадцатый заставил нас забыть самые имена святых, – двадцатый, быть может, увидит их воочию. Это знамение явил нам, русским, еще неразгаданный и двоящийся перед нами – Владимир Соловьев.

И в этот миг незримого свиданья
Нездешний свет вновь озарит тебя,
И тяжкий сон житейского сознанья
Ты отряхнешь, тоскуя и любя.[14]

13 декабря 1910

ОТ ИБСЕНА К СТРИНДБЕРГУ

Маленький норвежский городок.[1] 3000 жителей. Разговаривают все о коммерции. Везде щелкают счеты — кроме тех мест, где нечего считать и не о чем разговаривать; зато там также нечего есть. Иногда, пожалуй, читают Библию. Остальные занятия считаются неприличными; да вряд ли там кто и знает, что у людей бывают другие занятия.

В домике на городской площади без единого дерева живет купец с семьей. Против окна — церковь с высокой папертью; направо — позорный столб; налево — тюрьма и сумасшедший дом. Круглые сутки — грохот и гул далеких водопадов, в дневные часы прорезываемый «еще чем-то вроде то хриплых, то визгливых, то стонущих женских криков».

Странные звуки, странный вид из окна, странная жизнь; не для нас, впрочем; каждый из нас непростительно солжет, если скажет, что не видал в жизни чего-нибудь позорного, чего-нибудь тюремного, чего-нибудь сумасшедшего; что какая-нибудь «высокая паперть» вечным тупиком не упиралась в его окно; что он не слыхал ничего «хриплого, визгливого и стонущего».

Все это мы видали и слыхали не раз.

В купеческом семействе рождается сын: Генрих Ибсен. Все описанное глубоко врезается ему в память. Хриплые звуки,— объясняет он впоследствии,— это «работали на водопадах сотни лесопилок. Читая о гильотине, я всегда вспоминал об этих лесопилках».[2]

Таких «благодарных» воспоминаний и у нас не занимать стать. Для многих из нас — жить среди современной жестокости и нелепости, «у позорного столба, под

стон лесопилок», – значит ожесточить то, что в душе должно быть нежным, размягчить то, что должно быть твердым: живую ткань сердца превратить в железное сито, легко отбрасывающее от себя людские пени; огонь воли залить водой, опустить руки, решить, что жизнь есть роковая, хотя и тяжелая необходимость. Но – «с волками жить, по-волчьи выть».

С Ибсеном этого не случилось. Будущее его покажет нам, сохранил ли он нежную ткань сердца. Возрос и возмужал он по крайней мере в воззрениях человеческих, а воли ему хватило на то, чтобы свершить путь, напоминающий, хоть и смутно и нелепо, путь героя. С Ибсеном произошло то же, что с Зигфридом; только не в дремучем лесу, не в молниях и радугах Валгаллы, не в огненном кольце Валкирии, – а в нашем будничном и сером свете (припомним однако: полуденная скука в дремучем лесу; Зигфрид тупо строгает прутик; зевки Фафнера в пещере; в Рейне скучно плещутся глупые рыбы).[3]

Ибсен, с последовательностью, конечно роковой, порывает связь *с родительским домом*, где ему нечего делать; в самом деле, что делать «герою» со старым карлой, который думает только о золоте (о коммерции, о сельдях) и варит сыну мерзкое зелье – готовит ему торговую карьеру. Ибсен ушел. Покидая родной городишко шестнадцати лет от роду, он, как бы в награду, или в предвестие, увидал впервые Северное море. Так Зигфрид, впервые прислушавшийся к шуму леса, не различил сначала отдельных голосов, только остановился очарованный.

Через несколько лет, после упорной борьбы с обществом и отчаянья при виде упадка родины, Ибсен с тою же роковой последовательностью покидает и *родину* и *общество*. «Будут норвежцы брести еле-еле по полю жизни!..»[4] – восклицает он. Конечно, кто такие норвежцы, как не «общество» злых и корявых Нибелунгов, пребывающих в домашних спорах? Кто посильней, бьет того, кто послабее: Фафнер – Альбериха, Альберих – Миме, Миме – своих карликов.[5] Купец Олаксен строит спичечную фабрику и для этого разрушает лавочку торгаша Торлаксена.[6]

Ибсен поднимает над своими Нибелунгами бич сатиры: «Я поднял бич сатиры над любовью и браком, потому вполне в порядке вещей, что раздалось столько

воплей в защиту и брака и любви» (из предисловия к «Комедии любви»). Нибелунги разозлились и восстали. «Слушай, сыночек Зигфрид, я ведь всегда от души тебя ненавидел и хочу срубить тебе голову»,— говорит глупый Миме Зигфриду. В ответ он получает удар меча.

Ибсен «повертывает свои корабли кормами к северу».[7] Родительский дом, родина, общество — позади. Так кончается *первый период* деятельности Ибсена, такова его жизнь до зрелого возраста. Не правда ли, она подобна первым шагам героя саги.

Что же происходит теперь?

Теперь Ибсен — автор *Бранда*. Его воля напряжена до предела. Его мозг искушен в вопросах о долге, о призвании, о личности, о жертве, о народе, о национальности. Его сердце знает сомнения и любовь, ужас и сладость одиночества. Впрочем, более одиноким, чем теперь, он не был никогда — как среди друзей, так и среди врагов: он прославленный писатель. Ему под сорок лет. Это — «жених, идущий навстречу невесте», носитель «королевской мысли» о духовной жизни Норвегии,— говорит биограф Ибсена.[8]

В творчестве Ибсена происходит коренной переворот. Сатирическому задору юности, историческому и легендарному жанру пришел конец. Наступают события.

Какой-то упрямый пастор Бранд гибнет в горах, во мраке метели. Отвергнутую церковь земную заменила ему «снежная церковь» — лавина. Перед гибелью является ему призрак мертвой жены.

Какой-то взбалмошный бродяга Пер Гюнт достигает лесной хижины и умирает усталый, убаюканный песней Сольвейг — песней Вечности.

Так Зигфрид, понявший голос птицы, достигает вершины скалы, разрывает огненное кольцо и обретает свою любовь и гибель близ дочери Хаоса, которую он разбудил.

Страшен холод вершин. Что происходит на вершинах с теми, кто остается там один, лицом к лицу с «Богом Милосердия» (Deus Caritatis)?

Здесь я ставлю вопросительный знак: может быть, с этой минуты пути героя и человека расходятся: юноша Зигфрид вступает на свой последний, *ясный и крестный*, не омрачаемый даже изменой путь. Зре-

лый муж Ибсен вступает на путь, *который нам до сих пор непонятен*. Мы еще его не измерили. Это – путь, самим Ибсеном названный «долгой-долгой Страстной неделей»;[9] путь, может быть, *тоже ясный и крестный*. Но этот путь соблазнял многих из нас. Спасибо за соблазны, хвала Ибсену!

В горах с Брандом и в лесу с Пер Гюнтом произошло нечто, стоящее вне известных нам измерений. Явным и, так сказать, «материальным» следствием этих *событий* было возвращение писателя Ибсена на родину. Он воротился не таким, каким уезжал. Появляется любезный, сухой и злой Ибсен, в щегольском и всегда застегнутом сюртуке и в перчатках. Ибсен говорит речи. Он говорит, что «нельзя влачить корабль к светлому будущему, когда есть труп в трюме»[10] («труп в трюме» – какой зловещий и... красивый образ!). Нельзя, говорит Ибсен, вечно твердить о «Третьем Царстве»,[11] когда современное человечество и, в частности, норвежский народ не может войти в широкие ворота вечных идеалов, минуя узкие двери тяжелого и черного труда.

Итак, Ибсен возвращается «к родной и близкой» (как говорится) действительности. Он анализирует и врачует «язвы общества». В руках у него – микроскоп и скальпель.

Разве не тревожили Ибсена давно уже общественные вопросы? Разве он был когда-нибудь вне национальности, вне родных? Разве не вопрошал он еще в ранней юности норвежских скальдов, «не на пользу ли народу дан им поэтический дар»?[12]

Мораль и польза! Виват! Ибсен стал реформатором! Ибсен перестал быть «чистым художником»! – К нему бросается свора публицистов, критиков. Он повторяет им: «Столпы общества» – раз! «Кукольный дом» – два! «Доктор Стокман» – три. Голодные критики хапают, не разбирая, нет ли в каком-нибудь из этих вкусных «вопросов» – кусочка иглы. Пятьдесят Нор выходят из себя, чтобы острее, больнее, талантливее изобразить в лицах проклятый женский вопрос. Для одной из них галантный Ибсен даже меняет конец «Норы»[13] (шутка сказать – наоборот!).

Herr Ibsen пишет, гуляет, делает указания актерам. К назойливо лезущему не вовремя гостю Herr Ibsen выходит с пером в руках. С пера капают чернила.

Это единственный знак досады, ни слова нелюбезного, – и гость сконфужен. Fru Ibsen блюдет покой и пищеварение супруга. Когда на улице наберется достаточно народу, она отдергивает занавеску: взорам зевак представляется Ибсен, погруженный в работу.[14]

Теперь Ибсен роняет бездонные, многозначные, не всем одинаково понятные слова:

Знакома мне паденья глубина.
Весенних басен книга прочтена.
Мне время есть размыслить о морали.[15]

Что значит «глубина паденья»? Если сопоставить эти слова с «трупом в трюме» (чей труп?), становится жутковато. Слышите грохот лавины, погребающей под собою Бранда? И голос Сольвейг, баюкающий усталого путника?

Ибсен уходил от родины, чтобы увидать солнце, которого он «дома никогда не видал».[16] Вот он опять на своей бессолнечной родине, но в какой-то новой броне.

Он весь закован был в броню
Оруженосец – Смерть...[17]

Изменились темы и приемы Ибсена, изменились даже наружность и почерк. Отказавшись быть «женихом в брачной одежде», он стал «великим чернорабочим». Он стал «понятным»... Какою мерою излить толпе и слугам ее, критикам, благодарность на писателя, который «отрезвел» и, «как все», занялся женским и всеми прочими вопросами?

Под гром рукоплесканий Ибсен проходит эту *вторичную часть* своего пути. Наступает «действие третье».

Внешним образом ничто не переменяется. То же приличие, любезность, речи, перебиваемые иногда «нелюдимостью» или «странностями писателя» («странностями» называются просьбы не приставать с глупостями). И вдруг (для публики «вдруг», потому что годы дум и сомнений – для публики один миг) Ибсен опять превращается во что-то новое и перестает быть понятным. Иначе говоря, не только его новые произведения уже менее питательны для публицистов, но они заставляют подозревать, что и «Кукольный дом» не был так прост; что в кусках, бросаемых критикам, были иголки. Публика

и критики начинают ахать и давиться. Теперь в драмах Ибсена явственно бьет какой-то незнакомый ключ. Его происхождение объясняют на все лады. Но ведь и мы не знаем доселе, сколько в этом ключе живой и сколько мертвой воды...

Кто это – *Гедда Габлер?* Любит или ненавидит ее автор? Влюблен или презирает, или – и то и другое вместе? Что такое «белые кони» *Росмерсгольма?*[18] И гибель от рока, тяготеющего над домом?[19] Бывают разве *Женщины моря?* Разве это не бесполые наяды, глупые рыбы с ликами прекрасных дев? Почему Эллида бежит по берегу моря и, как птица, хлопает обрезанными крыльями? Почему она вдруг, именно как птица, смешно и неуклюже бросается назад в клетку? – Действительно ли сумасшедший или только притворяется таким *Строитель Сольнес?* Почему какая-то глупая девчонка, стучащая в дверь, заставляет воздвигать нелепую башню, требует какое-то «королевство на стол» и при этом называется «юностью»? Или мозг Строителя разгорячен, и все это только его бред?

Мы побывали «где-то *там*» и уже не принадлежим к разряду тех крепколобых, которые до сих пор объясняют все это «по-норвежски», или «по-международному», или психологией, или моралью, или... женским вопросом. Но, побывав там, мы возвратились сюда. Сегодня мы *здесь.*

И я спрашиваю себя: если я захочу сейчас строить дом, неужели ко мне придет какая-то девчонка, которую я видел всего раз в жизни, заставит меня построить нелепую башню и... при помощи каких-то роковых флюидов заставит меня полететь вниз головой во славу... юности, носительницей которой она является, потому что у нее хорошенькое личико и дорожная палка в руках?

Мы не страдаем тупостью, мы не скрываем от себя, что *может быть* – и так. До подробностей так, как описано в драме Генриха Ибсена. Но, может быть, и не так? Страшно, Генрих Ибсен, мы не совсем ясно видели твое лицо и не совсем отчетливо слышали твое слово... Куда ты нас завел?

Современный Ибсену критик Шлентер говорит по поводу последней драмы («Когда мы, мертвые, пробуждаемся»): «Если бывали вообще коварные художественные произведения, так это новейшие драмы

Ибсена».[20] Можно прибавить: новейшие драмы Ибсена обнаружили только, что *все* его творчество подобно стремительному бурному потоку, в котором много подводных камней. «Люди полагают, что я с течением времени менял свои взгляды, но это большая ошибка. На самом деле мое развитие шло вполне последовательно»,[21] – говорил Ибсен. Все творчество его многозначно, все говорит о будущем, о несказанном, – и потому соблазнительно. Великая благодарность и хвала Ибсену за соблазны! Если он соблазнил кого, то ведь соблазняются только путники. Стоящие же на месте – те только обманываются. Их, пожалуй, Ибсен действительно обманул: кинувшись с разных сторон в объятия «морали», глупцы стукнулись лбами над пустотой.

Еще вчера Россия пережила неповторимые года. В те года мы шли по следам Ибсена именно третьего, особенно опасного периода. Имя Ибсена красовалось на нашем знамени, оно красуется на нем и до сих пор. Слава Ибсену!

Мы еще по-новому вернемся к нему. Мы совершили с Ибсеном незабвенный, прекрасный, но полный ужасов путь. Он был суров и жесток с нами; быть может, многими страшными днями мы обязаны ему. «Нежная ткань души» – она, пожалуй, не сохранилась в нем. И – бог с ней. Лесопилки, позорные столбы, тюрьмы, сумасшедшие дома, казни – делают свое дело; они его сделали и с Ибсеном, делают и с нами. Ужас воспоминаний жизни претворился для Ибсена в грохот Брандовой лавины и в голос Вечности в лесу. Сам он остался на свете, долго еще присматривался ко всему зорким оком, и понемногу седеющая голова его превратилась в мохнатую голову горного орла.

Орел летит и летит. Озираясь назад, он манит нас за собою. Мы следуем от одной скалы к другой. Близится море. Близится конец века. Мы изнемогаем.

Орел садится впереди, на недоступной скале. Мы останавливаемся. Мы слышим между скалами какие-то непонятные, почти безумные, слова о «цветах и листьях». Говорят Ирена и Рубек – призраки.[22] Оглядываемся – никого. Только орел сидит, озираясь, на вершине скалы. – Век на исходе.

Вдруг грохот лавин, свист бури и мрак. И во мраке – голос Вечности. Орел срывается и с криком исчезает над морем. Мы остаемся одни, среди фьорда, среди ночи, обожженные снегом.

Дни и ночи мы ищем путей, обрываясь и вновь цепляясь за скалы. Вот наконец зеленеют лощины. Кусочек давно оставленной земли, на ней пробивается трава.

Наконец земля – после бесконечного снега, безначального воздуха и огня! – Навстречу из лощины выходит человек с горькой складкой страданий под жесткими усами, с мужественным взором серых глаз. Наконец, – после орлего лика – человеческое лицо!

Август Стриндберг.

Апрель 1912

ПАМЯТИ АВГУСТА СТРИНДБЕРГА

Товарищ мой, вернувшийся из Стокгольма за день до кончины Стриндберга, привез мне его большой портрет.[1]

Я смотрю на эти рабочие плечи, на непокорную голову и страдальческое лицо, и мне хочется назвать великого шведа просто: «старый Август». Этот большой упрямый лоб, эти сердитые брови, этот нос «простого» человека, рабочего, этот упорный взгляд строгих глаз, перед которым, кажется, должно притихнуть все мелкое, все нечестное, не умеющее сказать ни на что определенного «да» или «нет»... Ведь все это так дорого и так бесконечно близко нам; может быть, никому так не дорого и не нужно, как русским, а русским писателям – в особенности.

Эти линии и морщины так определенны и значительны! Разве много на свете лиц, достойных того, чтобы над ними столько трудился жестокий художник – Время? Вот на какой работе показало оно себя художником истинно великим! От простейшего к сложнейшему; из грубого материала – нежнейшая духовность; нужна была твердая рука и уверенный резец, чтобы *так* положить эти темные тени на щеках и эти жесткие складки около рта!

Поистине необходим нам такой человек, который соединяет в себе и художника и человека; такой, у которого, кроме великого и гремящего на весь мир имени, есть еще малое, интимное имя; в Августе Стриндберге соединялись в высшей степени эти двое: великий и простой, художник и человек, творец и ремесленник; Стриндберг принадлежал к тем образцам человечества, к типу которых рано или поздно начинают стремиться многие люди; нет сомнения, что в современном обще-

немецком типе, например, заложены гетевские и шиллеровские черты, хотя бы и сильно разбавленные и видоизмененные бисмарковскими и вильгельмовскими; «стриндбергианская порода», надо полагать, создаст со временем тип не только общешведский; кое-что от Гете, например, есть и в России, не в одной Германии; можно думать и радостно верить, что та же Россия, на которую глядят с Запада хоть и с презрением, да с опаской, а кой-кто и с надеждой, – примет в свою душу нечто от непреклонной, суровой и праздничной стриндберговской души.

Явно обновляются пути человечества; новый век, он действительно – новый век; человеческая душа, русская душа ломается; много старого хламу навалено, многие молодые ростки придавлены; культура выпустила в эти «переходные» годы из своей лаборатории какой-то временный, так сказать, «пробный» тип человека, в котором в различных пропорциях смешано мужское и женское начало. Мы видим этот тип во всех областях нашей деятельности, может быть чаще всего – в литературе; приходится сказать, что все литературное развитие XX века началось «при ближайшем участии» именно этого типа. От более или менее удачного воплощения его зависит наше колебание между величием и упадком. Культура как бы изготовила много «проб», сотни образцов – и ждет результата, когда можно будет сделать средний вывод, то есть создать нового человека, приспособленного для новой, изменившейся жизни.

При таких условиях понятными становятся все уродства, которые положили печать патологии, недосказанности, странности на всю литературу нашего молодого века; быть может, не одна «порнография», но и все колебания, порождающие вялую тоску вместо гнева и тайное ренегатство вместо борьбы, – быть может, все это происходит оттого, что не установился новый тип и не создался новый «средний» человек; слишком часто еще наша мужественная воля, воспитанная на старом и отгоревшем, теряет силу сопротивления и парализуется бабьей вялостью; слишком часто происходит и обратное: женственные, в лучшем смысле слова, начала гибкости и обаяния – столь же незаменимые проводники культуры – огрубляются неглубоким и бесцельным рационализмом, началом не мужественным, а всего только – «мужским».

Август Стриндберг, разумеется, один из первых попал в то культурное горнило, в котором вырабатывается «новый человек». С поразительной неотступностью следила за ним судьба, она подвергла его испытаниям, недоступным и невыносимым для человека средних сил; когда думаешь о жизни Стриндберга, приходит в голову, что судьба особенно возлюбила эту породу, избрала именно ее, потому что слишком хотела отшлифовать ее, из нее именно создать лучшую, близящуюся к идеалу «пробу».

Когда вспоминаешь, из каких испытаний вышел духовно мощным и только физически сломленным Стриндберг, невольно представляется аналогия в воспитании атлета, все тело которого приучается к каким угодно ударам; да, прекрасным надо признать этот материал – дух Стриндберга; но каким же совершенным должен быть материал, предназначенный для создания нового человека! Ведь дело идет о новом «половом подборе», о гармоническом распределении мужественных и женственных начал, тех начал, которые до сих пор находятся в дисгармонии и кладут препятствия освобождению человека!

Когда мужественное превращается в мужское, то гнев вырождается в злобу; когда женственное превращается в женское, то доброе превращается в чувствительное; мы видим это на каждом шагу в современном обществе, разумеется, среди «командующих классов».

Мы видим, сверх того, работу природы и культуры, которые стремятся к обновлению обоих вырожденных типов, пытаясь облагородить мужское – женственным и женское – мужественным; большинство сочетаний дает, разумеется, средний, ничего не обещающий тип, тип людей «невоплощенных», неврастеников, с сильной патологической окраской; меньшинство сочетаний дает, напротив, обещания «нового человека». Среди этих единиц и, может быть, впереди их всех, стоит Стриндберг как тип мужчины, «мужа», приспособленного для предстоящей жизни, которая рисуется (уже, кажется, всем теперь) исполненной все более интенсивной борьбы не только государств друг с другом, но особенно общества и личности с государством.

Стриндберг, рожденный истинным демократом,[2] но по силам и целям своим принужденный вращаться среди «плутократов», «аристократов» и т. д., естественно

представлялся всем окружающим его до самых последних лет грубым, рабочим человеком, неуживчивым, жестким, наконец – женоненавистником. Под этой личиной он даже любил являться; таким он может представиться иногда и нам, но так ли это на самом деле? Во-первых, все те среди нас, кто хочет действовать, влиять и изменять жизнь, найдут в себе, хотя бы в зачатках, все указанные черты. Во-вторых, чертами этими не исчерпывается психология Стриндберга; все они присутствуют в нем, но все они окрашены какой-то другой краской, чем те же черты у множества средних деспотических и в деспотизме своем «эгоистических» мужчин.

В самом деле: заурядный «деятель» (скажем, современный государственный человек) часто отличается теми же чертами; но грубость и жестокость ничем не могут смениться в нем, кроме вялой сентиментальности, которую часто приходится нам видеть в жизни и читать в книгах; однако ни тени сентиментальности не было в Стриндберге, который был жесток все-таки более всего к самому себе. Заурядная неуживчивость – мы слишком хорошо знаем цену бюрократической неуживчивости, например; в основе неуживчивости Стриндберга всегда лежало идейное или мистическое разногласие. – Женоненавистничество, наконец, черта, столь свойственная среднему мужчине, есть почти всегда пошлость; для Стриндберга же, который им прославился, оно было Голгофой. В жизни Стриндберга было время, когда все женское вокруг него оказалось «бабьим»; тогда во имя ненависти к бабьему он проклял и женское; но он никогда не произнес кощунственного слова и не посягнул на женственное; он отвернулся от женского только, показав тем самым, что он не заурядный мужчина, так же легко «ненавидящий женщин», как подпадающий расслабляющему бабьему влиянию, – а мужественный человек, предпочитающий остаться наедине со своей жестокой судьбой, когда в мире не встречается настоящей женщины, которую только и способна принять честная и строгая душа.

Со всеми своими мужественными и неприятными для некоторых культурных слоев чертами Стриндберг является как бы маяком, указывающим, по какому пути пойдет культура при создании нового типа человека. Для нашего времени – он был «великий мужчина»;

в будущем жизнь, может быть, сотрет некоторые угловатости этого лучшего пока типа мужественности, те черты, которые теперь для нас особенно обаятельны, потому что они рисуют Стриндберга еще и как художника.

Хочется сказать так: в этой своей, теперь кончившейся, жизни Стриндберг был и большим художником. В следующей своей жизни он уже будет только человеком, и это будет еще прекраснее. Как бы предчувствуя того не существующего еще в мире настоящего «нового человека», хочется иногда назвать «Великого Стриндберга» просто – Августом. Как еще назовем мы тогда этого Августа, широкоплечего и честного человека?

Есть вечные имена, принадлежащие всем векам: имена брата, учителя; Стриндберг был для нас и тем и другим: братом – всем мятежным; он, как брат, будил нас; он, который не успокаивался никогда; может быть, и теперь кого-нибудь, кто засыпает от усталости в наши убийственные дни, пронизает вдруг молниеносная мысль: «Я больше не брат Стриндбергу!» И с этой мыслью он опять проснется и вспомнит, что слишком много энергии требует мир для того, чтобы мог безнаказанно заснуть тот, кто призван к творчеству.

И учителем был и будет Стриндберг для многих на многие годы. Человек, носивший в себе столько мировоззрений, человек, питавший высокую любовь к самой бескорыстной и чистой из наук, к науке о природе, человек, сам сделавший открытия в этой науке,[3] – разве может он не быть нашим учителем?

Есть, однако, еще одно имя. Может быть, оно не вечно, потому, что мы не помним его на заре нашей истории, и потому, что мы можем мысленно представить себе то время, когда мир больше не будет нуждаться в этом имени.

Зато теперь оно особенно близко и нужно нам; с ним связаны заветные мысли о демократии; это – самое человеческое имя сейчас; брат и учитель – имена навсегда; сейчас, может быть, многим дороже имя *товарищ*: открытый и честный взгляд; правда, легко высказываемая в глаза; правый мир и правая ссора; пожатие широкой и грубой руки. Пока люди таковы, каковы они есть, ребячески неискренни и боязливы в выра-

жении своих чувств, прекрасна форма общения, выражаемая словом *товарищ*.

И потому именно *товарищем* хочется назвать *старого Августа*; ведь он – демократ, ведь он вдохновляет на ближайшую работу, и, главное, ведь огромное наследие, оставленное им, – общедоступно, почти без исключения. У него не может быть никаких наследников, кроме *человечества*, и ему не страшны ничьи «атласные дырявые карманы»;[4] потому что наследство его не приняло никакой формы, даже самой элементарной формы – денежной. Все в нем было необычайно, в том числе и то, что он умел быть художником «без формы»...

Правда, в этой громадной лаборатории, заваленной книгами, инструментами и колбами, внешне хмурой, но внутренно веселой и пронизанной пыльным солнцем, – лежит в заветном углу один необщедоступный том – Сведенборга.[5] Но, право, не страшно, если какой-нибудь молодой школьник увидит в этом томе только «странности» старого товарища. Для Стриндберга не страшно многое, что страшно для других, и, может быть, бóльших, чем сам он, учителей, потому что он... демократ. Наследие демократа – идейно, оно не может служить поводом ни для чьей корысти. Наследие Стриндберга открыто для веселой и мятежной юности всех стран. Это – лаборатория для студентов, большая комната, свободная в утренние часы, когда мозг работает ритмически; и сам Стриндберг – утро, тот час, когда *начинается* большая работа. Он – менее всего конец, более всего – начало. Благоговейное изучение его – есть тот труд, который молодит усталые души.

Май 1912

ИСКУССТВО И ГАЗЕТА

Многие люди любят красивое. Красивое «в порядке вещей», оно – наше, здешнее. Не любить красивого просто очень трудно, для этого нужно – или быть уже очень забитым, замученным жизнью, или... знать что-нибудь о том, что больше, чем красивое, и больше, чем безобразное: о Прекрасном.

Прекрасного не любит почти никто. Точнее, Прекрасного не взять силами той любви, которой люди любят красивое, или умное, или доброе, или правдивое; которой они любят закат солнца, красивую женщину, стройную диалектику, добрые дела.

Как все красивое в мире есть только блестящий покров, раскинутый над чем-то иным, к чему красивое относится лишь как условный знак, – так сквозь все многообразные силы любви может пробиться струя иной силы, которую, может быть, и нельзя назвать силою любви; так сквозь все слова о красивом, о добром, о правдивом можно расслышать иные слова, по отношению к которым вся россыпь внешних слов окажется лишь покровом; так россыпь звезд, звездная риза, о которой говорят поэты, кроет за собою иное, о чем звезды только рассказывают нам на языке своих мерцаний.

Красивые звезды, на которые смотрит девушка с балкона, когда ночь благоухает розами и сеном; умные звезды, на которые смотрел Гейне;[1] добрые звезды, которые указывали путь мореходам; все они – только покров, и за этим покровом сквозит Прекрасное; Прекрасное снится и девушке, и Гейне, и мореходу.

Прекрасное – вот мир тех сущностей, с которыми имеет дело искусство. Вот почему искусство нельзя любить как природу, как женщину, как диалектику.

Оно – не тот материал, с которым можно заигрывать или фамильярничать; его нельзя превозносить, им нельзя поступаться для чего бы то ни было. Им нельзя поступиться, от него можно только отступиться. Оно – величаво. Об этом думал Пушкин, когда говорил:

Служенье Муз не терпит суеты.
Прекрасное должно быть величаво.[2]

Только – величаво. Величавой может быть жизнь, величавой может быть смерть, величавой может быть гибель даже. Что несут с собою те миры, которые называются на нашем языке мирами искусства, какими бурями они нас ослепят, какие звуки преобладают в этом неведомом нам мировом оркестре, – мы не знаем; знаем мы лишь одно:

Прекрасное должно быть величаво.

Искусство никого не обманет, не надо же им обманываться. Широкие круги публики к нему никогда не влеклись и теперь не влекутся, – и не надо им об этом знать; лучше человеку не слыхать о Данте, Эсхиле, Шекспире, Пушкине, чем разменивать их на мелкие монеты, пленяться их правдами, их нравственностями, их красивостями.

Чин отношения к искусству должен быть – медленный, важный, не суетливый, не рекламный. Речи об искусстве обязаны быть таковыми, и, если они таковыми не будут, рано или поздно зачинщики суеты будут наказаны, на голову их падет та медленная кара, которая тяжелее всех скорых людских кар. Искусство мстит само за себя, как древнее божество или как народная душа, испепеляя, стирая с лица земли все то, в чем лежит признак суеты, что пытается своими маленькими, торопливыми, задыхающимися ритмами – заглушить его единственный и мерный ритм.

Газета по самой природе своей тороплива и буйна; чем быстрее ритм жизни, тем бешенее кричит политическая и всякая иная повседневность.

Является вопрос, можно ли в самом деле говорить на газетных страницах об искусстве, которое не имеет ничего общего с политикой, которое даже не враждует с ней, потому что миры искусства, до сей поры никогда в мире вполне не воплощавшиеся, относятся к политике

приблизительно так же, как море относится к кораблю. Я говорю, конечно, не о содержании отношения, а указываю только масштабы.

По морю плывет рыбак в Исландию или «Титаник» в Америку – все равно. Это – маленькая цивилизация, в которую вкраплены, как всегда, редкие бриллианты великих культур.

Поднимается буря или встречается ледяная гора – это неизвестная стихия, подобная стихии искусства, до сих пор не исследованная даже мировыми гениями, которые, даже величайшие из них, были несовершенными сравнительно «инструментами божества», не могли, отвлеченные, как все люди, заботами, услышать *весь* голос стихий.

В минуту бури или столкновения с ледяной горой над морем, над стихией возникает видение Креста, как в бретонских легендах.[3] Это – религия, которая исполняет предчувствием и мирит со стихией, вероятно, и до сих пор скорее некультурных рыбаков, чем цивилизованных миллиардеров с «Титаника».

Этой схемой, очень приблизительной, я хочу только указать на химический состав того воздуха, которым, по моему мнению, дышит и должен дышать как всякий художник, так и всякий толкующий о художестве, художественный критик. Ясное дело, что меньше всего в его душе «цивилизации», выборов в парламент, партийных интересов, банковских счетов.

Итак, душа искусства, которая во все времена имеет целью,– пользуясь языком, цветами и формами нашего мира как средством, воссоздавать «миры иные»,– и душа газеты, которая имеет целью борьбу и заботы только нашего мира, или еще у́же – нашей родины, или еще у́же – нашего государства,– что им друг до друга?

В большинстве русских газет до сего времени взорам нашим представляется необыкновенно пошлая, но зато очень поучительная картина, смахивающая на какой-то трагический фарс, чье содержание сводится к тому, что тот, кого беспощадно унижают и секут, все время преисполнен мыслью, что не только его не секут и не унижают, но сам он судит и рядит и держит в руках своих бразды правления. Этот фарс, представляемый с успехом на многих сценах русской жизни

нашего переходного времени, – для нас, художников, особенно поучителен, разумеется *в области отношений искусства к газете и газеты к искусству.*

В самом деле: в большинстве газет отдел искусства представляет из себя отдел для чтения между делом, для легкого чтения или для осведомления публики о театральных зрелищах, о художественных предприятиях. Приспособляясь к этой потребности, он все более проникается общим духом газеты, что всего заметнее сказывается на его *языке.* О театральных впечатлениях, о взломе кассы, об очередной повести известного писателя – рассказывают часто люди одного и того же порядка, различающиеся лишь тем, что один из них сделал своей профессией (точнее: жизнь когда-то принудила его выбрать профессию) газетную хронику, другой – театральное репортерство, а третий – литературную критику. Эти-то люди и секут жестоко самих себя, сами того не ведая. Они не унижают искусства даже тогда, когда, по тем или иным соображениям, выдвигают бездарное или смешивают с грязью талантливое; даже тогда, когда они служат «злобам художественного дня», который часто не менее пошл, чем день заседания городской думы; даже тогда, наконец, когда сами они *очень талантливы* и талант их заставляет забывать о пустоте, скрывающейся под ним. Эти «напрасные таланты», как выразился на днях в одной из своих статей Мережковский,[4] суть один из самых страшных бичей нашего времени, потому что именно они – и главным образом они – уронили русскую литературу наших дней в глазах читающей публики, число которой растет с каждым днем, которая идет к литературе с открытой душой. Это – все еще те знакомые нам пустоцветы революции, которые не могут увянуть, люди без духовной культуры, без языка, без идей, без понятия о прекрасном, люди, исполненные того особого нигилизма, той неисправимой иронии, насмешки над всем, и в частности – над самими собой, которая, как щитом, защищает их от нападений с одной стороны, но зато и от общения с высоким и прекрасным – с другой.

Великое в мире всегда сопровождается бедствиями, болезнями, чумой. Чудесное, что витало над нами в 1905 году и обогатило нас великими возможностями, привело с собой в ряды литературы отряд людей

зачумленных, «напрасных талантов», или хулиганов в глубочайшем смысле этого слова.

Они думают, что то, о чем они говорят, называется искусством и литературой; публика думает то же, так как они убеждают ее в этом, и если что знают в совершенстве, – так это – приемы, которыми можно действовать на дурные инстинкты толпы. Но у толпы есть и другие, здоровые, а не больные инстинкты, и в силу этих инстинктов – толпа постепенно отстраняется как от этих «художественных критиков», так и от тех, о ком они говорят, с похвалой ли, с порицанием ли – все равно; ведь их похвалы часто во много раз ядовитей и вредней их порицаний; публика же полагает, что те, о ком они говорят, заодно с ними, что все это – «одна шайка».

Описание всевозможных видов и оттенков хулиганства и хамства по отношению к искусству можно растянуть до бесконечности; есть порожденное революцией, есть не с ней начавшееся, и не с ней кончающееся, извечное, «рассейское» или еврейское, талантливое или бездарное, более и менее разлагающее; я веду речь к тому, чтобы указать, что общий уровень отношения к искусству в русских журналах и газетах, *отношения не по чину*, ведет за собою ослабление интереса, подозрительность к произведениям искусства и литературы вообще – *у публики*. Этим не унижается искусство, которого нельзя унизить, ибо оно *не наше*, но только понижается общий уровень культуры. В частных же случаях (которых гораздо больше, чем можно предполагать) не происходит даже и этого: многие русские люди с быстротой, свойственной здоровой русской душе, перерастают всю эту безыдейную суматоху и все низкие понятия, распространяемые литературными и иными газетными рецензентами, а эти последние, все еще считая себя вождями, больно секут самих себя каждой новой своей литературно-газетно-еврейско-нейрастенической выходкой на глазах у людей, чуждых суете и рекламе. Это и есть – трагический фарс, разыгрываемый на страницах многих газет.

Итак: с речами о художествах, настроенными на шумный и суетливый политический лад, пора покончить.

И можно ли вообще говорить на языке искусства в газете, которая служит злобе дня?

Я думаю, что пора сделать такой опыт, которого никто еще не пробовал производить в целом. Не надо говорить много, надо говорить *важно*. Язык художественного отдела ничем не должен походить на язык телеграмм и хроник. Об искусстве должны бы говорить люди, *качественно* отличающиеся от людей, говорящих о политике, о злобах дня. Ведь преемство литературное и преемство политическое не имеют между собой ничего общего, и, в зависимости от этого, речи о политике и речи об искусстве не должны согласоваться друг с другом.

Нечего скрывать ни от себя, ни от кого, что существует противоречие вечное и трагическое между искусством и жизнью, что мосты между ними до сих пор в мире были только легкими, воздушными, радужными мостами, которые исчезали, едва проходили те великолепные грозы, которые создавали их, едва умирали те мировые гении, которые лишь силой своей гениальности создавали эти мосты, соединяя в самих себе и жизнь и искусство лишь на краткий и чудесный миг.

Постройка этих мостов неумелыми руками есть или безумие, или, что чаще всего, отсутствие подлинного чутья как к искусству, так и к жизни, или – дурной воспитательный прием, которым едва ли можно обмануть *настоящего свежего* человека.

Мне думается, что в России уже существует довольно таких читателей, которым смертельно надоело выискиванье в произведениях искусства политических, публицистических и иных идеек, которые понимают, что противоречия жизни, культуры, цивилизации, искусства, религии – не разрешаются ни словами, ни теориями, ни ироническим отходом от их разрешения; что эти противоречия сами по себе глубоко поучительны и воспитательны; что каждый несет их на своих плечах, насколько хватает у него сил; что разрешение их – дело будущего и дело соборное.

Такого-то читателя, по-моему, и должны иметь в виду те люди, которые хотят говорить на языке искусства, хотя бы – со страниц газет; они должны говорить не сентиментальничая, не политиканствуя и не иронизируя.

Политика и искусство в газете – это как город и деревня. Если в городе должно переносить запах

фабричной гари и, может быть, желать даже, чтобы город скорее превратился в стальное чудовище, сжимающее в когтях своих людей («что делаешь, делай скорее»),[5] – то в деревне, в десяти верстах от города, должна являться иная жизнь, там можно и должно не суетиться, там заметен первый снег и первые фиалки.

Лишь при таком отношении к искусству можно наложить строгое и решительное veto художника на тот обман, который мы наблюдаем ежедневно, на ту чудовищную вульгаризацию ценностей, которая уже принесла свои плоды, извратив в умах читающей и интересующейся искусством публики смысл многих явлений в области Прекрасного.

Конец ноября – начало декабря 1912

НЕПОНИМАНИЕ ИЛИ НЕЖЕЛАНИЕ ПОНЯТЬ?

Д. В. Философов корит меня в «Речи» за мою статью «Искусство и газета», напечатанную в «Русской молве».[1] Статью свою Философов озаглавил: «Уединенный эстетизм».

Оба факта – и заглавие статьи и, главное, самое ее существование – совершенно для меня непонятны. Тем не менее необходимо выяснить недоразумение.

Д. В. Философов излагает вкратце мою статью, пропуская несколько существенных мест. После этого он делает из статьи свой вывод: «Искусство должно твориться избранными для избранных». После этого он спорит с этим выводом, который сделан им, а вовсе не мною; мною же он не сделан не потому, что я его «боюсь», как говорит Д. В. Философов, а потому, что я, в главных чертах, согласен с доводами Д. В. Философова против такого вывода. Мало этого: я бесконечно благодарен Д. В. Философову за то, что он досказал многое, чего я в своей статье не успел или не сумел досказать. Правда, то, что досказал он, касается вопроса о «демократии», а не об искусстве. Но об этом – речь впереди.

В чем же, однако, дело? Не чрезмерная ли роскошь для русской современной жизни в том, чтобы люди, по существу между собою согласные, выступали с публичными спорами? Если роскошь, значит – баловство; а баловство – грех.

Так, думается мне, рассудил бы человек «посторонний», и был бы совершенно прав.

Кажется, всего справедливее разделить нам этот грех с Д. В. Философовым «пополам». Мой грех – в том, что я не сказал того, что думал, с достаточной полнотой и ясностью, не поставил «точек над i»

и этим ввел в заблуждение, может быть, не одного Философова. Грех же Д. В. Философова в том, что он построил свою статью в виде «опровержения», а не в виде «дополнения», и в том, что он сделал из нее произвольный вывод, для чего ему пришлось, однако, закрыть глаза на некоторые части моей статьи.

Во искупление греха я должен сказать ясно о том, на что в статье, может быть, только намекнул. Это касается двух вопросов: вопроса об отношении искусства к жизни и вопроса о демократизации и вульгаризации. Начну с первого.

Могло казаться, что я говорю о безмерной пропасти, которая лежит между искусством и жизнью, для того чтобы унизить жизнь на счет искусства, принести ее искусству в жертву. Жаль, если кто-нибудь подумал так. Не во имя *одного* из этих миров говорил я, а во имя обоих. Чем глубже любишь искусство, тем оно становится несоизмеримее с жизнью; чем сильнее любишь жизнь, тем бездоннее становится пропасть между ею и искусством. Когда любишь то и другое с одинаковой силой, – такая любовь трагична. Любовь к двум братьям, одинаково не знающим друг о друге, одинаково пребывающим в смертельной вражде, готовым к смертному бою – до последнего часа, когда придет третий, поднимет их забрала, и они взглянут друг другу в лицо. Но когда придет третий? Мы не знаем.

«Блок смешивает «вульгаризацию» с «демократизацией». Боясь вульгарности, проповедует ложный аристократизм. Я говорю – *ложный*, потому что подлинный аристократизм связан непременно с подлинным демократизмом».

Это – утверждения Философова, к которым я, по моему убеждению, никакого повода не давал. Сознательно говорил я о *вульгарном*, метя именно в него, а не в демократию, о которой памятовал. «Ложный» же аристократизм – еще вульгарнее простой вульгарности (утверждаю, что мы с Философовым разумеем под этим одно и то же, что можно наблюдать в иных лакееобразных эстетах). И, наконец: подлинный аристократизм связан с демократией...

Отвечаю на это: в моей статье, на которую возражал Философов, есть намек на такую веру.

Но так как это – область веры, трудно и тяжело говорить об этом. Гадать об этом – не знаю, можно ли и надо ли. Говорить утвердительно – значит *проповедовать*.

Только два слова: то, что можно разуметь под демократией будущего, подобно радию; так мало этих веяний в мире, так легко они улетучиваются. Люди, которые будут жить после нас, назовут это, вероятно, другим именем, – священным. Но недаром Карлейль говорил так призывно о «демократии, опоясанной бурей».[2]

20 декабря 1912

ПЛАМЕНЬ *

Книга, озаглавленная «Пламень», не может быть отнесена ни к какому роду литературных произведений; это – ни «роман», ни «повесть», ни «бытовые очерки», хотя есть признаки и того, и другого, и третьего; книга не только литературно бесформенна, она бесформенна во всех отношениях.

И, однако, ее нельзя обойти молчанием. «Пламень» – не «проба пера» «обещающего автора»; он не принадлежит к «исканиям» более или менее «мятежных» молодых людей, не могущих решить определенно, писать им стихи и романы или поступить в департамент; автор «Пламени» – *никто*, книга его – не книга вовсе; писана она чернилами и печатана типографской краской, но в этом есть условность; кажется, автор прошел много путей для исполнения возложенной на него обязанности, обязанности не личной, а родовой, где-то в глубине веков теряющейся, и теперь выбрал путь «книжный». Если же и этот путь не приведет к цели, он будет искать других путей; если не найдет их он, то найдет их следующий за ним, может быть еще не родившийся, тот, кто будет звеном того же от начала Руси и до конца ее тянущегося рода «хлеборобов». Вот в чем сила «Пламени», и вот отчего молчать о нем не приходится.

Роду хлеборобов, которые исполняют этот завет, не будет конца, пока не разрешится самое сокровенное и самое страшное дело в России.

Поэтому книга Карпова посвящена «пресветлому духу отца, страстотерпца и мученика, сожженного на

---

* По поводу книги Пимена Карпова «Пламень» – из жизни и веры хлеборобов. СПБ., 1913.

костре жизни»; плохая аллегория, суконный язык и... святая правда.

Карпов не видит в русской жизни ничего, кроме рек крови и моря огня: страсть, насилия, убийства, казни, все виды мучительств душевных и телесных – это «фон» повести; на таком фоне борются два начала: начало тьмы, сам дьявол, помещик, «камергер-деторастлитель» Гедеонов, который сам себя называет «железным кольцом государства»; и начало света, хлыст Крутогоров, который сквозь мрак и страдание идет к Светлому Граду. Все остальные лица – мужики, хлысты, «злыдота», колдунья, светлая девушка, монахи, родственники камергера и пр. – такие же «олицетворенные начала»: не лица, а отпрыски двух родов, светлого и проклятого. Карпов не может видеть иначе: кровь и огонь только и стоят у него в глазах.

Книга Карпова взбудоражила критиков, которые писали о ней очень много: А. Столыпин – в «Новом времени», Ясинский – в «Биржевке», Бонч-Бруевич – в «Киевской мысли», Патрашкин – в «Дне», Философов – в «Речи».[1] Вспомнили отвратительный (со всех сторон) процесс Бейлиса[2] и лишний раз сцепились друг с другом по поводу «легенды об употреблении крови», ибо Пимен Карпов «показывает, что в русских монастырях перед Светлым Воскресеньем в подпольях служат кровавые мессы сатане и приобщаются человеческой кровью».

Рядом с верными мыслями журналисты опять и опять проявляют такое ужасное неверие, такое незнание народа, такую брезгливость и такой цинизм, что за интеллигенцию русскую опять становится страшно. Разумеется, рекорд цинизма побивает, как всегда, «Новое время», десятки лет успешно развращавшее русскую молодежь. Г-н Столыпин говорит: «Книга Пимена Карпова потому-то и производит такое удручающее впечатление, что свидетельствует о возможности подобных душевных состояний в среде русского народа, свидетельствует о том, что такие драгоценные народные качества, как несокрушимая вера, как безграничная способность претерпевать муки за ценности высшего порядка, то есть за убеждения и правду, как жажда духовного совершенства и мистической высоты, что такие качества могут вырождаться в мерзость, которой нет ни имени, ни оправдания».

Эти грязные и ханжеские слова неинтеллигентной газеты я привожу не потому, что они сами по себе интересны, а потому, что слишком мало разницы в отношении к П. Карпову проявляет настоящая интеллигенция.

Критики «Пламени» твердят на все лады о том, что это – «бред»; одни – с брезгливостью, другие – с похвалой; слово, во всяком случае, считается найденным. Они правы, если слово «бред» что-нибудь определяет. Ничего нет легче, чем взять на себя «литературную», «медицинскую» или «психологическую» экспертизу в деле Карпова; признать, что это «уголовщина»; но ведь не всякие формы бреда можно раскрыть при помощи уголовного процесса.

Бред Карпова – не тот, который у больных проходит от леченья, у декадентов – от возраста, у пьяниц – оттого, что они кладут зарок; играя словами, можно сказать, что это – «непроходимый бред», неизлечимый. Один из рецензентов полагает даже, что бред автора будет увенчан и над его головой зашумят лавры.

Лавры над этой несчастной головой – какая горькая насмешка!

Критики говорят еще, по поводу Карпова, об Андрее Белом. Один – что Карпов подражает,[3] другой – что язык Карпова гораздо сильнее языка А. Белого.[4] Подражание А. Белому одинаково считается при этом непозволительным и неприличным.

Верно, что Карпов «подражает» А. Белому; чтобы убедиться в этом, стоит сличить любую страницу «Пламени» с любой страницей «Серебряного голубя». Что же тут неестественного? Именно у А. Белого найдет Карпов ответ на многие свои муки: найдет в той музыке, в том ладе, которыми проникнуты глубоко русские творения А. Белого. Дело, конечно, не в технике, которой владеет А. Белый и до которой нет дела П. Карпову. Есть трогательное в том, что «отверженец» Карпов со своим делом, которое всем не ко двору, ищет поддержки в музыке самого отверженного современного писателя, того писателя, чьих непривычных для слуха речей о России никто еще не слыхал как следует, но которые рано или поздно услышаны будут.

Литературные сравнения, наблюдения над стилем или языком, отыскиванье характеров в «Пламени» – задача неблагодарная. Были у нас книги, подобные

«Пламени»; например, «Антихрист» В. Свенцицкого или «Записки Анны» Н. Санжарь. От них, как от книг, не сохранилось ничего, что можно оформить и поставить на полку; сохранилось только похожее на воспоминание о физической боли, на сильное и мимолетное впечатление, с которым не расстанешься.

Так и из «Пламени» нам придется, рады мы или не рады, запомнить кое-что о России. Пусть это приложится к «познанию России»: лишний раз испугаемся, вспоминая, что наш бунт, так же, как был, может опять быть «бессмысленным и беспощадным» (Пушкин);[5] что были в России «кровь, топор и красный петух», а теперь стала «книга»; а потом опять будет кровь, топор и красный петух.

Не все можно предугадать и предусмотреть. Кровь и огонь могут заговорить, когда их никто не ждет. Есть Россия, которая, вырвавшись из одной революции, жадно смотрит в глаза другой, может быть, более страшной.

Октябрь 1913

СУДЬБА АПОЛЛОНА ГРИГОРЬЕВА

1

Пятьдесят лет тому назад умер Аполлон Александрович Григорьев, замечательный русский поэт и мыслитель сороковых годов. Из сочинений его издана весьма малая часть: томик стихов [1] и первый том «Сочинений»; [2] то и другое теперь – библиографическая редкость (особенно стихи). О Григорьеве не написано ни одной обстоятельной книги; не только биографической канвы, но и ученой биографии Григорьева не существует. Для библиографии Григорьева, которая могла бы составить порядочную книгу, не сделано почти ничего. Где бóльшая часть рукописей Григорьева – неизвестно.

Судьба культуры русской определяется на наших глазах. В наши дни «вопрос о нашей самостоятельности» (выражение Григорьева) [3] встал пред нами в столь ярком блеске, что отвернуться от него уже невозможно. Мне кажется общим местом то, что русская культура со смерти Пушкина была в загоне; что действительное внимание к ней пробудилось лишь в конце прошлого столетия, при первых лучах нового русского возрождения. Если в XIX столетии все внимание было обращено в одну сторону – на русскую общественность и государственность, – то лишь в XX веке положено начало пониманию русского зодчества, русской живописи, русской философии, русской музыки и русской поэзии. У нас еще не было времени дойти до таких сложных явлений нашей жизни, как явление Аполлона Григорьева. Зато теперь, когда твердыни косности и партийности начинают шататься под неустанным напором сил и событий, имеющих всемирный смысл, – приходится уделить внимание явлениям, не только стоящим под знаком «правости» и «левости»; на очереди – явления более сложные,

соединения, труднее разложимые, люди, личная судьба которых связана не с одними «славными постами», но и с «подземным ходом гад» и «прозябанием дольней лозы».[4] В судьбе Григорьева, сколь она ни «человечна» (в дурном смысле слова), все-таки вздрагивают отсветы Мировой Души; душа Григорьева связана с «глубинами», хоть и не столь прочно и не столь очевидно, как душа Достоевского и душа Владимира Соловьева.

Убитый Грибоедов, убитый Пушкин. Точно знак того, что рано еще было тогда воздвигать здание, фундамент которого был заложен и, сразу же, засыпан, запорошен мусором. Грибоедов и Пушкин заложили твердое основание зданию истинного просвещения. Они погибли. На смену явилось шумное поколение сороковых годов во главе с В. Белинским, «белым генералом русской интеллигенции». Наследие Грибоедова и Пушкина, Державина и Гоголя было опечатано; Россия «петровская» и «допетровская» помечена известным штемпелем. Белинский, служака исправный, торопливо клеймил своим штемпелем все, что являлось на свет божий. Весьма торопливо был припечатан и Аполлон Григорьев, юношеский голос которого прозвучал впервые через шесть лет после смерти Пушкина. Оценка деятельности Белинского и его соратников еще впереди; меня она занимает лишь по отношению к Григорьеву; отмечу только, что русское возрождение успело расшатать некоторые догматы интеллигентской религии, Белинский уже не всем кажется лицом неприкосновенным.

Худо ли, хорошо ли, и по причинам, все равно каким, Григорьев был припечатан и, следовательно, не попал в интеллигентский «лубок»; в тот лубок, где Белинский[5] занимает место «белого генерала». Поглумились над Григорьевым в свое время и Добролюбов, и Чернышевский,[6] и их присные. Как при жизни, так и после смерти Григорьева о глубоких и серьезных его мыслях рассуждали всё больше с точки зрения «славянофильства» и «западничества», «консерватизма» и «либерализма», «правости» и «левости». В двух соснах и блуждали до конца века; а как эти мерила к Григорьеву не приложимы, понимание его и не подвигалось вперед. В конце столетия, когда обозначилось новое веяние, Григорьева

стали помаленьку распечатывать. Долгое время почтенные критики находили его «странным» (другого слова многие из них, – увы! – до сих пор не могут придумать). Он

...странен? – А не странен кто ж?
Тот, кто на всех глупцов похож![7]

Все-таки в григорьевской душе копались. Ив. Иванов на сотне страниц ругался;[8] А. Волынский,[9] со свойственной ему «импрессионистической смелостью», набросал портрет. Наконец, в самое последнее время, стали появляться довольно конфузные (для предыдущих критиков) статьи. В одной из них* говорится о том, что Григорьев «во многом повторял приемы Гете и Шеллинга, Карлейля и Эмерсона, Ренана и Гюго, предвосхитил Бергсона и Зиммеля, и потому в русской критике первенство его вне всякого сомнения». Не знаю, много ли это для русского мыслителя – «предвосхитить Бергсона и Зиммеля»; только в устах автора статьи это – большая похвала.

Судьба Григорьева сложна и потому – соблазнительна. В интеллигентский лубок он никогда не попадет: слишком своеобычен; в жизни его трудно выискать черты интеллигентских «житий»; «пострадал» он, но не от «правительства» (невзирая на все свое свободолюбие), а от себя самого; за границу бегал[10] – тоже по собственной воле; терпел голод и лишения, но не за «идеи» (в кавычках); умер, как все, но не «оттого, что был честен»[11] (в кавычках); был, наконец, и «критиком», но при этом сам обладал даром художественного творчества и понимания; и решительно никогда не склонялся к тому, что «сапоги выше Шекспира»,[12] как это принято делать (прямо или косвенно) в русской критике от Белинского и Чернышевского до Михайловского и... Мережковского.

Вместе с тем, Григорьеву трудно попасть и в настоящие «святцы» русской словесности: был он все-таки в высшей степени «человеком сороковых годов». Конечно, не «урожденный критик» (если такие вообще водятся на свете), как полагал друг его, Н. Н. Страхов; не «критик» потому, что художник;

* Л. Гроссман. Основатель новой критики. – «Русская мысль», 1914, XI.

однако строчил он пространно, языком небрежным и громоздким; в статьях же, иногда, и водянистым, даже более водянистым, чем язык Белинского. – Григорьева одолевали настоящие бесы, но был он мало «стихиен», слишком «человек»; не часто владел им тот Бог, присутствие которого дает борьбе с бесами единственный и великий смысл. Вообще несчастия осыпали Григорьева; но ни одно из них не выросло до размеров божественной кары.

Черты *призвания* («проклятья иль избранья») сквозят в облике Григорьева. Есть постоянное какое-то бледное мерцание за его жизнью; но оно пропадает, всегда тонет в подробностях жизни. Словно так много дыма и чада, что лишь на минуту вырвется пламенный язык; прозрение здесь, близко, мы уже готовы причислить его лик к ликам Грибоедова, Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Фета, Соловьева. Тут бурые клубы дыма опять занавешивают пламень.

Вглядимся ближе в эту необщую судьбу.

2*

В двадцатых годах за Москвой-рекой, в переулке у Спаса на Наливках, стоял деревянный дом с постоянно закрытыми воротами и калиткою на задвижке.[14] В нижнем этаже, над каменным подвалом, в венке из комнат, расположенных вокруг печей, жили супруги Григорьевы, Александр Иванович и Татьяна Андреевна. Александр Иванович был человек умный и беспечный; в былые времена бывал он во хмелю столь «бешен и неистов», что теперь пуще всего боялся «буйства». От отца своего, который пришел с севера в Москву мужиком, лбом и горбом пробил себе дорогу и скончался в довольстве и в дворянском звании, – Александр Иванович «кряжистости» не унаследовал. Домом правила мать.

Татьяна Андреевна была из крепостных, кучерова дочка, темная, упрямая, добрая, с лицом нежным;

---

* В дальнейшем изложении я стараюсь держаться первоисточников, то есть свидетельств самого Григорьева и людей, ему близких: Погодина, Фета, Страхова и др. Потому оговариваю, что не все чужие выражения ставлю в кавычки, «чтоб множество не накопилось их».[13]

петь хорошо умела. Запершись у себя, она читала романы громким шепотом и по складам, а при гостях воздерживалась от всякого рода суждений. В то время она болела какой-то странной болезнью: глаза в припадке становились мутными, нежное лицо покрывалось желтыми пятнами, на губах появлялась зловещая улыбка. В такие минуты Татьяна Андреевна, расчесывая гребнем волосы сына, пилила его без всякой справедливости.

Узкая и крутая лестница вела в мезонин; с этой лестницы когда-то упившийся дядька-француз сверзился и убился до смерти: «снизшел в преисподняя земли», как говаривал Александр Иванович. В мезонине и жил единственный сынок Григорьевых – Аполошенька, или Полонушка, «образец скромности и сдержанности», с профилем Шиллера, с голубыми глазами и тонко разлитой по всему лицу восторженностью или меланхолией. Прекрасно играя на рояле, Полошенька звуками его занимал гостей и будил родителей от утреннего сна. Мать держала его на привязи, не пускала из дому после девяти часов вечера; у ворот всегда дожидались его пошевни.[15]

Эта «упрямо-старая жизнь» протекала в некотором изобилии: по должности своей Александр Иванович получал даром из Охотного ряда припасы к рыбному и мясному столу; также и корм для коровы и лошади.

Полошенька, хоть и ходил по субботам подставлять головку под маменькин гребень (вплоть до окончания университетского курса), жил за глазами у родителей своей, и вовсе не такой «упрямо-старой» жизнью. Натура у него была «безобразно-нервная». По ночам боялся; рано проснулись плотские помыслы; рано узнал от дворни все тонкости крепкой русской речи. С дворовыми жил близко, и его любила по-своему эта «безобразная, распущенная, своекорыстная дворня».

Читал он много и без пути. Много снов снилось. Стены старого Кремля говорили с ним «внятно, ласково», от них обвевало его «что-то растительное». Он чувствовал родство с душою своего кряжистого деда, который был начетчиком (от него дошла библиотека), с архиереями спорил, с Новиковым был знаком и чуть ли не был масоном. Дед являлся Полошеньке во сне; по ночам Аполлон ждал его на улице.

Полчище бесов, которых всячески питали и холили темные родители, да и сам Аполлон, и в душе своей и в дому, стало полчищем несметным, когда подошел конец тридцатых годов, когда «страшный соблазн» стал носиться в «воздухе, звучавшем страстно-сладкими строфами Пушкина» и пронизанном «вихрями юной французской словесности», когда Аполлон поступил в университет и когда рядом с ним, в мезонине, поселился университетский приятель его – Афоня Фет.

«Разрушенное прошедшее позади, впереди заря безграничного небосклона, первые лучи будущего, и между этих двух миров нечто, подобное океану... Что-то неопределенное и зыбкое, море тинистое и грозящее кораблекрушением». * «Поколение подраставшее, надышавшись отравленным этими ощущениями воздухом, жадно хотело жизни, страстей, борьбы и страданий».

А вместо того – «тоскливая пустота жизни»; душные зимние вечера в жарко натопленной комнате, где «не темно и не светло», где в окно глядится все та же плакучая береза, увешанная инеем; та самая, о которой сказал Фет:

Печальная береза
У моего окна.

Фет, которому родители вполне доверили Аполлона, был настоящим демоном-искусителем. Этот мудрец с мальчишества, мужественный и умелый в житейских делах, с железною волей – был полною противоположностью неумелому и нелепому Аполлону. Стихи Аполлона он критиковал строго и больно выкручивал ему руки за спину, так что тот не мог пошевельнуться; но Аполлон обожал его; тут явились и гитара, и табак, и просвещение насчет цыган, и стихи; тут-то, сквозь гегелевский чад и шеллинговский хмель, зазвучал тот «адский вальс» из «Роберта-Дьявола», от которого Аполлон сотрясался. [16]

Однажды, у всенощной, коленопреклоненный и кладущий земные поклоны Аполлон услышал над ухом шепот Фета, который пробрался незаметно в церковь, встал рядом на колени и нашептывал слова Мефистофеля своей Маргарите – Аполлону.

---

* «Время», 1862, XI.

И вот овладела Григорьевым торопливость. От отчаянного атеизма бросался он в крайний аскетизм; молился перед иконой, налепляя на все пальцы зажженные восковые свечки. Ум его «скакал по оврагам и безднам, сердце жило книжной, фантастической жизнью». Попробовал служить, но ничего не вышло (как не выходило и впоследствии – всю жизнь). Он бредил о том, что может поступить в масонскую ложу, здоровался, берясь за кисть руки особенно, по-масонски; все шатания заключились тем, что в один прекрасный день, – без ведома родителей и с благословения Фета, Григорьев бежал в Петербург. Последним побуждением к бегству была, как полагают, несчастная любовь.

Любовь, тяжелая и непростая, обрушилась на ребенка, заслонила всю его детскую память и залегла на всю жизнь в сердце Григорьева, стала тяжким бременем и единственною усладой.[17]

Прочной связью с Москвой связал Григорьева университетский наставник его и покровитель, Михаил Петрович Погодин. По-видимому, долго был он для Григорьева грозой и острасткой, и был у него зоркий отеческий глаз.

Около времени бегства Григорьева в Петербург Погодин записал у себя в дневнике: «Были Григорьев и Фет. В ужасной пустоте вращаются молодые люди. Отчаянное безверие». *

3

Совсем юношей, двадцати одного года, приехал Григорьев в Петербург. Город кинулся ему навстречу всеми своими страшными прелестями.

«...Волею судеб, или, лучше сказать, неодолимою жаждою жизни, я перенесен в другой мир. Это мир гоголевского Петербурга, Петербурга в эпоху его миражной оригинальности, в эпоху, когда существовала даже особенная *петербуржская* литература... В этом новом мире для меня промелькнула полоса жизни совершенно фантастической; над нравственной природой моей пронеслось странное, мистическое веяние –

* Барсуков. Жизнь и труды Погодина.

но, с другой стороны, я узнал, с его запахом довольно тусклым и цветом довольно грязным... странно-пошлый мир». *

В другом месте ** Григорьев сравнивает два мира — московский и петербургский (недаром была мода на такие сравнения и в пушкинские и в гоголевские времена; мода, и до наших дней дошедшая):

«Если вы бездомник, если вы варяг в этом славянском мире, если вы не имеете части в семейном самоваре, зачем, за что и почему обоймет вас хандра неодолимая, зачем, как Репетилов, готовы вы сказать своему кучеру: вези меня куда-нибудь... Благо вам, бездомному и неспокойному варягу, если у вас есть две, три, четыре сотни рублей, которые вы можете кинуть задаром, — о! тогда, уверяю вас честью порядочного зеваки, — вы кинетесь к цыганам, броситесь в ураган этих диких, странных, томительно-странных песен, и пусть отяготело на вас самое полное разочарование, я готов прозакладывать свою голову, если вас не будет подергивать (свойство русской натуры), когда Маша станет томить вашу душу странною песнию или когда бешеный, неистовый хор подхватит последние звуки чистого, звонкого, серебряного Стешина: «Ах? ты слишишь ли, разумеешь ли?..»

«Иная, совсем иная ночь в городе, который называют головою России... Вы отобедали (обыкновенно очень плохо); вас, разумеется, тоже выгнало что-то из дому, но это что-то — не хандра русского человека, не бесконечная жажда жизни, не беспредметная любовь — нет, просто, пошлая, бесстрастная скука; просто, врожденное во всяком истом петербургце отвращение от домашнего очага...»

Вот и еще один отрывок, который покажет нам в Григорьеве «нашего современника», как назвал его В. Княжнин: ***

«...В ожидании благосклонного внимания читателя, пройдем по Петербургу неофициальным образом. В тех географиях, где города очень удачно обозначаются

---

* «Время», 1862, XI.

** Москва и Петербург, заметки зеваки А. Трисмегистова. — «Московский городской листок», 1847, № 88.

*** Влад. Княжнин. О нашем современнике А. А. Григорьеве. — «Любовь к трем апельсинам — журнал доктора Дапертутто», № 4—5, 1914 г.

одним эпитетом, как, например: Париж – город великолепный, Лондон – обширный, Вена – промышленный, Мадрит – красивый, Москва – древний, Петербург назван *регулярным*. Не правда ли, как по одному прилагательному вы тотчас узнали существенное отличие одной столицы от другой и никогда не смешаете Парижа с Веной и Москвы с Лондоном. И сам Петербург – как удачно он определен одним словом. Разве не главная черта его та, что он регулярен? Разве есть что-нибудь на свете важнее регулярности? Взгляните, в какую удивительную линию вытянуты все улицы его! Как геометрически равны очертания его площадей и плац-парадов! Если где-нибудь в заневских сторонах дома и погнулись немножко набок, то все-таки погнулись чрезвычайно регулярно...

Что касается собственно до домов в Петербурге, то многого об них сказать нельзя. Если иногда какой-нибудь эксцентрик окрашивает их замысловатою краскою светло-лососиного или гнедо-розового цвета, то это где-нибудь на Песках или в отдаленных линиях Петербургской стороны. Большею частью дома здесь скромные, чинные, степенные. Они не разъезжаются, как придется, не раскидываются, как им заблагорассудится, потому что за этим смотрит правительство...» *

Кто писал это? – Точно Андрей Белый, автор романа «Петербург»; но Андрей Белый, вероятно, не знает ничего о существовании «зеваки» сороковых годов. Очевидно, Петербург «Медного всадника» и «Пиковой дамы», «Шинели» и «Носа», «Двойника» и «Преступления и наказания» – все тот же, который внушил вышеупомянутые заметки – некоему зеваке и сумбурный роман с отпечатком гениальности – Андрею Белому. Не странно ли все-таки, что об одном и том же думали русские люди двадцатых, тридцатых, сороковых... девяностых годов и первого десятилетия нашего века?

В таком-то чаром и страшном образе явился Петербург и Аполлону Григорьеву, буйному, благородному и страждущему юноше с душою Дмитрия

---

* «Репертуар и Пантеон» 1844 года, т. VIII, стр. 738 и сл. Статья без подписи, но озаглавлена: «Заметки петербургского зеваки».

Карамазова. Здесь-то «приснились» этой душе многообразные «миры», и вихревые сны окончательно расшатали вечно мающуюся между «восторгами» и «хандрой» душу.

Григорьев под влиянием какой-то «сильной и таинственной личности» (Петрашевского?);[18] Григорьев в Александринке, в первых рядах, в красной рубахе и плисовой поддевке; Григорьев на скамеечке у ног «полной и красивой блондинки», которой он декламирует монологи Гамлета, называя ее Офелией;* Григорьев в угаре каторжной журнальной работы для хлеба и... для вина (трудно сказать, для чего больше); вот каким мы видим теперь «скромного» юношу Аполлона.

Пьяный угар; женщины, хандра, скука, восторги; гитара, цыгане; «умственные сатурналии»** шеллингианства, где разом грезится: новый мир «органической критики»,[20] призрак будущего великого здания, которое так и не было достроено; и ласковый хаос природы, «качанье старых тополей», «сырые ночи Полюстрова»;*** и вплотную подступающая «радость», мир «Гимнов» к Розе и к Мудрости,[21] никем не понятых вплоть до наших дней.

А за всем этим – «болезненный», нежный, дразнящий несбыточным призрак первой любви. «Факт, и факт неоспоримый, то, что XIX век питает любовь к болезненности, что мы все, чада его, всасываем с кровью наклонность... страдания, что в каждом из нас какой-то голос взывает, как в некоторых общинах, – Mitternacht, ehrwürdigst tiefe Mitternacht,**** ибо свет есть не что иное, как сознание окружающей нас тьмы. Знаю очень хорошо, что, высказывая такое определение, я подвергаю себя позорному названию романтика... *Расставанье в безмолвном* и *гордом страданьи,* конечно, вещь удивительно смешная для всякого,

---

* Воспоминания А. Я. Головачевой-Панаевой. – «Русские писатели и артисты». СПб., 1890, стр. 111.

** Александр Гумбольдт.[19]

*** Сам Григорьев думал, что он «равнодушен к красотам природы». За ним это повторили другие. Правда, он понимал природу как-то лихорадочно и торопливо; говорил с ней на своем языке, на ее языке говорить не умел; так уж был он мало «стихиен», и такое было «человеческое» время.

**** Полночь, почтеннейше глубокая полночь *(нем.).– Ред.*

кто созерцает человеческие страсти из своего кабинета... но тем не менее оно – вещь обыкновенная в наше время». *

Все описанное кажется слишком противоречивым и несовместимым. Такого рода душевное богатство, естественно, стало казаться литераторам неприличным беспорядком, и Григорьева стали пощипывать. От юности недоступный для литературного понимания, Григорьев мог бы и теперь быть назван «непонятым и одиноким». Так вообще называть его любят, но надо ли прибедниваться? Какой он «одинокий», когда в нем сидит целый *легион?*

Григорьев петербургского периода – в сущности лишь прозвище целой несогласной компании: мечтательный романтик, начитавшийся немецкой философии; бедный и робкий мальчик, не сумевший понравиться женщине; журнальный писака, весьма небрежно обращающийся с русским языком, – сродни будущему «нигилисту», «интеллигенту»; человек русский, втайне набожный (ибо грешный), пребывающий в постоянном трепете перед грозою воспитателя своего, М. П. Погодина; ** пьяница и безобразник, которому море по колено; и, наконец, мудрец, поющий гимны Розе и Радости.

Вот какая это была компания.

Первенства в ней пока еще не брал никто, все только приглядывались друг к дружке; зато грешная плоть и дух А. А. Григорьева начинали сильно пошатываться. Много помогали этому и внешние обстоятельства: рецензентская травля и бедность; какой-то журнальный приятель *** пишет уже в 1846 году «ободрение» Григорьеву – в стихах; знак недобрый.

Кончилось тем, что, после многих хлопот, Григорьев был увезен в Москву и временно вырван из «бездны умственного и нравственного опьянения».

---

* См. статьи Григорьева: «Последний фазис любви» и «Любовь в XIX веке» («Репертуар и Пантеон», 1846, XVI).

** До Погодина дошли «неблагоприятные слухи», и зарницы его стали уже поблескивать вдали; пришлось писать оправдательные письма – и Григорьеву, и приятелю его, Межевичу – за него.

*** Ал. С. («Репертуар и Пантеон», 1846, XV, 102).

4

Наступила сравнительно спокойная полоса жизни. Это не замедлило сказаться: обилие «прозы» в ущерб стихам. По приезде в Москву, Григорьев женился, но «остепенился» весьма не надолго.*

После нескольких лет черной работы в поте лица пришла пора, о которой Григорьев всегда вспоминал впоследствии, как о «второй и настоящей молодости», о «пяти годах новой жизненной школы».** Работал, бедствовал и пил он не меньше; его одолевали «кредиторы-ракалии» и «адская скупость» Погодина; а «масленица» имела на него влияние, «как на всякого русского человека»; и обид было не меньше; но, очевидно, от новых людей, с которыми Григорьев связался, пахнуло теплом и благородством. В то время Григорьев писал прозой больше, чем когда-нибудь, и тогда-то все главные его идеи нашли себе выражение и поддержку.

О том, как установились отношения Григорьева с редакцией «Москвитянина», «помолодевшей» от его присутствия, сохранился любопытный рассказ.

В 1851 году Аполлон Александрович встретился с Тертием Ивановичем Филипповым. Филиппов и ввел его в редакцию «Москвитянина». Однажды был у Островского большой литературный вечер; присутствовали представители всех лагерей. Когда большая часть гостей разошлась, Филиппов, по просьбе оставшихся, одушевленно спел русскую песню. После пения Григорьев упал на колени и просил кружок «усвоить» его себе, так как здесь он видит правду, которую искал и не находил в других местах, и потому был бы счастлив, если бы ему позволили здесь «бросить якорь». – При этом присутствовавший Михаил Петрович Погодин так аттестовал своего давнего воспитанника: «Господин Григорьев – золотой сотрудник, борзописец, много хорошего везде скажет он, и с чувством, но не знает, ни где ему в....., ни где молитву

---

* Остепенением своим Григорьев не упустил похвастаться Погодину (Барсуков. Жизнь и труды Погодина). Должно быть, оно ему стоило не дешево.

** «Время», 1862, XI.[22]

прочесть. Первое исполнит он всегда в переднем углу, а второе – под лестницею». *

Бросив якорь среди «пьяного, но честного кружка», Григорьев решил дать генеральное сражение легиону тех бесов, которые его бороли. *Борьба, борьба,*[23] твердит Григорьев во всех своих стихах, употребляя слово как символическое, придавая ему множество смыслов; в этой *борьбе* и надо искать ключа ко всем суждениям и построениям Григорьева – мыслителя, который никогда не был дилетантствующим критиканом; то есть не «бичевал» никогда «темных царств», а *боролся* с ними; он понимал, что смысл слова «темное царство» глубок, а не поверхностен (смысл не бытовой, не гражданский только). «Темное царство» широко раскинулось в собственной душе Григорьева; борьба с темною силой была для него, *как для всякого художника* (не дилетанта), – борьбою с самим собой.

Вот откуда ведет свое начало теория о двух стихиях нашей жизни: *хищной,* варяжской, и *смирной,* славянской. Отсюда же признание, что «Пушкин – наше все»,[24] и более всего – через «смирного» Белкина. Белкин есть «первое выражение критической стороны нашей *души, очнувшейся от сна, в котором грезились ей различные миры»,* «первая проба самостоятельной жизни».[25]

Отсюда же – война с Байроном и Лермонтовым: «байронизм» истощился в Лермонтове, ибо дальнейшее отношение к нему самого Лермонтова было бы непременно *комическое* (Печорин уже «одной ногой в области комического»). «В Байроне очевидна... не безнравственность, а отсутствие нравственного идеала, протест против неправды без сознания правды. Байрон – поэт отчаяния и сатанинского смеха потому только, что не имеет нравственного полномочия быть поэтом честного смеха, *комиком,* – ибо комизм есть правое отношение к неправде жизни во имя идеала, на прочных основах покоящегося... Если же идеалы подорваны и между тем душа не в силах помириться с неправдою жизни по своей высшей поэтической природе... то единственным выходом для музы поэта будет беспощадно ироническая

---

* Барсуков. Жизнь и труды Погодина.

казнь, обращающаяся и на самого себя, поколику в его собственную натуру въелась эта неправда... и поколику он сам, как поэт, сознает это искренней и глубже других». *

Все в той же *борьбе* надо искать и причину слабости некоторых суждений Григорьева: сюда относится выходка против Достоевского[26] и слишком робкое заступничество за Фета.[27] Чрезмерно, надо полагать, был близок сам Григорьев к разным «двойникам», к «господину Голядкину»,[28] и потому не различил за ними будущих Карамазовых. Что же касается Фета...

Есть на свете положения, которые говорят сами за себя. Вот одно из таковых: журнальная свора рвется с цепи, не находя слов для оскорбления поэзии Фета; А. А. Григорьев многословно колесит вокруг Гейне, рассыпая перед кем-то бисер своей любви к Фету и стараясь объяснить (кому?) его «болезненные» стихи; а в это время сам автор «болезненных стихов», спокойный и мудрый Афанасий Афанасиевич, офицер кирасирского полка, помышляет лишь об одном: как ему взять лошадь в шенкеля и осадить ее на должном расстоянии перед государем.[29]

Это страшно интересно, внутренно значительно, как пример действия воли на расстоянии; «демон-искуситель», с детства порабощавший душу мечтательного Аполлона, и тут как бы заставляет его «истекать словами» бледными и малозначительными: «не мечи жемчуга перед свиньями, не заступайся за то, что в заступничестве не нуждается». Теперь только, когда Фет причислен всеми к нашим великим поэтам,** очевидна ненужность многословных объяснений Григорьева. Думаю, что положение, в которое он попал, само по себе казнь, гораздо худшая, чем преследование «слева» и «справа» (Дудышкин и Булгарин).[30] Людей не совсем обычных постигают и казни не совсем обычные.

---

* Сочинения А. Григорьева, I, 55 – 56; вот образчик стиля! «Нравственный идеал», «протест», «нравственное полномочие», «поколику»... Какая глубокая мысль и какие убогие суконные слова!

** К «Ниве» приложен.

В «борьбе» же – источник стремления Григорьева говорить «наукообразно», вводить в литературную критику терминологию естественных наук («допотопные» явления литературы; «растительный мир» народной поэзии).[31] Мыслитель стремится заковаться в броню науки, как позже поэт стремился сдержать свои растекающиеся образы строгой формою сонета. Напрасно!

И наконец, из той же «борьбы» возникла и встала в душе Григорьева рядом с первой несчастной любовью – вторая несчастная любовь: любовь к родине, к «почве». Так бывает в середине жизни. В народных песнях, в Гоголе, в Островском открылось ему то «безотчетное неодолимое, что тянет каждого человека к земле его».* За резкие слова об этой любви, всеми и всегда гонимой у нас, Григорьеву досталось довольно и в то время, и в наше. Бог судья тем людям, которые усмотрели опасный «национализм» (так, что ли?) в наивных стихах («Рашель и правда»)[32] или в страстных словах, подслушанных, например, Григоровичем («Шекспир настолько великий гений, что может стать уже по плечо русскому человеку».)**

Так как любовь Григорьева была, как все его любви, бескорыстна и страстна, то он и не взял от нее ничего, кроме новой обиды и нового горя.

Так развернулась борьба. Казалось, что генеральное сражение близится к счастливому исходу; голос Григорьева крепнет, здание, им воздвигаемое, растет. Критическая ругань стояла кругом великая, «до пены у рта» (Булгарин, западники).*** Может быть, близилась и *власть*? Власть побольше власти Белинского?

Однако, вглядываясь в эту среднюю, «лучшую», москвитяниновскую полосу жизни Григорьева, мы чувствуем какую-то пустоту. Завелась пустота, зовущий голос, который был слышен прежде близко, зазвучал тише. Уж очень много было рассуждений, даже просто «критики».

---

* В. В. Розанов. К 50-летию кончины Ап. А. Григорьева. – «Новое время», 26. IX. 1914 (№ 13844).

** Д. В. Григорович. Воспоминания. – «Русская мысль», 1893, II, 56–83.

*** С. А. Венгеров. Молодая редакция «Москвитянина» («Вестник Европы», 1886, II).

Сам ли Григорьев почуял это или «подтачивающий червь»,* который в нем жил, шевельнулся,– только в самую напряженную минуту** Григорьев все оборвал и бежал «от дружб святых и сходок безобразных», чтобы погрузиться в новые сны.***

5

За границей Григорьев сразу повел себя по-русски: «истерически хохотал над пошлостию и мизерией Берлина и немцев вообще, над их аффектированной наивностью и наивной аффектациею, честной глупостью и глупой честностью, плакал на пражском мосту в виду пражского кремля, бранил Вену и австрийцев, подвергая себя опасности быть слышимым их шпионами, и наконец окончательно одурел в Венеции».

Здесь «смягчился только фанатизм веры в народное, но сама вера не сломилась».**** Григорьев больше думал, чем писал. Со всею неумолимостью встала перед ним безнадежность в личной жизни и безнадежность любви к «проклятой и вместе милой родине». О том и о другом лучше всего скажут отрывки из собственных писем Григорьева.*****

К Е. С. Протопоповой из Венеции – от 1 сентября 1851 года:

«Что ждет меня (в России)? Все то же – тоска, добывание насущного хлеба, пьянство людей, к которым я горячо привязан, безнадежная, хотя и чистая борьба с *хамством* в литературе и жизни, хамская полемика и Ваша дружба, то есть право терзать Вас анализом, пугать донкихотством и удивлять цинизмом и *безобразием*».

К ней же, из Флоренции 24 ноября:

«Здесь я все изучаю искусство,– да что проку-то? В себя-то, в будущую деятельность-то, во всякое почти значение личной жизни утратил я веру всякую.

---

* Н. Н. Страхов. Воспоминания.

** Он уж стал редактором «Москвитянина».

*** Осенью 1857 года уехал за границу с Трубецкими.

**** «Время», 1862, XI.

***** «Письма к Е. С. П(ротопоповой), впоследствии Б(ородиной), сообщил Н. Н. Страхов».– «Эпоха», 1865, II; письма к М. П. Погодину.– Барсуков. Жизнь и труды Погодина, том XV.

Все во мне как-то расподлым образом переломано... Нет! Глубокие страсти для души хуже всякой чумы,— ничего после них не остается, кроме горечи их собственного осадка, кроме вечного яда воспоминаний.

Женским душам, должно быть, легче это достается. Ведь любила же она меня, то есть знала, что только я ее всю понимаю, что только я ей всей молюсь...

Каких подлостей не позволял я себе в отношении к женщинам, как будто вымещал им всем за проклятую пуританскую или кальвинистскую чистоту одной...»

К М. П. Погодину, из Флоренции, 8 ноября:

«Читали ли вы в «Норде» один фельетончик из Петербурга, *срамный* фельетончик, где *мы* хотим показать, что и мы, дескать, Европейцы и у нас есть блудницы, скандальные истории, demi-monde...* Это ужасно! Не знаю, произвел ли он в вас то же чувство негодования... Ведь это голос из России, это – les prémices** нашей свободы слова... Бедный, обманутый, самолюбием ли, безумным ли увлечением, Герцен. Неужели один подобный фельетон не наведет его на мысль... что уж лучше старообрядчество, чем подобная пакость моральной распущенности!

...Во всех подобных случаях для меня со всею неумолимостью поставляется вопрос: что противнее душе моей, ее правде: подобный ли фельетончик или православие блаженной памяти «Маяка»? А *все, все* и в душе и обстоятельствах этих нудит дать себе наконец последний, удовлетворяющий и порешающий ответ...»

К Е. С. Протопоповой, 3 января 1858 года.

«Все так неумолимо-окончательно порешилось для меня в душевных вопросах, так последовательно обнажилось до желтых и сухих костей скелета – так суровы стали мои верования, так бесповоротны и безнадежны мои ненависти,– что дышать тяжело, как в разреженном и резком воздухе гор».

К М. П. Погодину, 7 марта:

«Принцип народностей не отделим от принципа художественного, и это точно наш символ, только *допотопный*. В этом символе – новость, свежесть жизни,

---

* Полусвет *(фр.)*. – *Ред.*

** Первые плоды *(фр.)*. – *Ред.*

вражда к *теории*, к той самой теории, которая есть результат жизненного истощения в том мире, в который судьба меня бросила. *Теория* и *жизнь*, вот Запад и Восток в настоящую минуту. Запад дошел до мысли, что человечество существует само для себя, для своего счастия, стало быть должно *определиться* теоретически, успокоиться в конечной цели, в возможно полном пользовании. Восток внутренно носит в себе живую мысль, что человечество существует в *свидетельство* неистощенных еще и неистощимых чудес Великого Художника, наслаждаться призвано светом и *тенями* Его картин; отсюда и грань. Запад дошел до отвлеченного лица – человечества. Восток верует только в душу *живу* и не признает *развития* этой души... Но я увлекся своим созерцанием и начал с жалоб.

Лиси язвины имут, и птицы гнезда; Сын же человеческий не имать где главы подклонити. Так и наши воззрения, или, лучше сказать, наше внутреннее чувство... Никто не знает и знать не хочет, что в нем-то, то есть в *Православии* (понимая под сим *равно* Православие отца Парфения и Иннокентия – и исключая из него только Бецкого и Андрюшку Муравьева),[33] заключается истинный демократизм, то есть не réhabilitation de la chair* – а торжество души, *душевного* начала. Никто этого не знает, всякого от православия «претит», ибо для всех оно слилось с ужасными вещами, – а мы, его носители и жрецы, – пьяные вакханки, совершающие культ тревожный, лихорадочный новому, неведомому Богу. Так вакханками и околеем. Это горестно, но правда... Горестней же всего то, что этого ничего нельзя говорить, ибо, заговоривши, примыкаешься к официальным опекунам и попечителям Православия или подвергаешься нареканию в «Брынской вере».[34]

Увы! *Новое* идет в жизнь, но мы – его жертвы. Жертвы, не имеющие утешения даже в признании. Жертвы Герцена – оценю даже я, православный, а наших жертв никто не признает: слепые стихии, мы даже и заслуги-то не имеем. Вот почему наше дело пропащее.**

---

* Реабилитация плоти *(фр.). – Ред.*

** Обновление «Москвитянина».

А своекорыстие одних из нас и полная распущенность других (к числу последних принадлежу я сам!). Меня, например, лично – никакие усилия человеческие не могут ни спасти, ни исправить. Для меня нет опытов – я впадаю вечно в стихийные стремления... Ничего так не жажду я, как смерти... Ни из меня, ни из нас вообще – ничего не выйдет и выйти не может, – да и время теперь не такое. Мы люди такого далекого будущего, которое купится еще долгим, долгим процессом. Околеем мы бесславно, без битвы, – а между тем мы одни видим смутную настоящую цель. Не эти же *первые люди,* исчисляемые кумом *Современником...* Сам глава их, хоть и великий человек, – в сущности борется за то, что плевка не стоит, за то, во что сам не верит».

К Е. С. Протопоповой, 19 марта:

«Ужасную эпоху переживаем мы вообще. Поневоле принимаешь опиум, когда вопросы жизни становятся перед сознанием во всей их беспощадной последовательности. Мир и счастие не нам. *Чудеса* же замолкли, пора к этой мысли привыкнуть... или, если хотите, чудеса совершаются только во внутреннем мире души, все более и более отрывая ее от пристрастия к чему бы то ни было земному, преходящему».

Собственно говоря, от всех этих признаний тридцатилетнего человека, которому «трудно дышать» и для которого «замолкли чудеса», веет уже тленом. Григорьев все еще, несмотря на всю свою напряженность, «не может изжиться», в нем сидит «тысяча жизненных бесов». Еще, «как вода рыбе, необходимо ему сильно страстное отношение к женщине»; еще мучит его «неистовый темперамент»; он молит Венеру Милосскую в Лувре («чрезвычайно искренне, особенно после пьяной ночи») «послать ему женщину, которая была бы жрицей, а не торговкой сладострастия».

И Венера послала ему женщину.[35]

И что же? – Нет уже веры в себя, «в торжество своей мысли». «Да и черт ее знает теперь, эту *мысль.* По крайней мере я сам не знаю ее пределов. Знаю себя только отрицательно».

И, что, пожалуй, страшнее всего, уже тянет его что-то холостяцкое: «комфорт в чаю и в табаке (то есть если слушать во всем глубокочтимого... отца Парфения, в самом-то диавольском наваждении)».

Григорьев, по дурной интеллигентской привычке, все иронизирует, все подсмеивается; а все-таки к отцу Парфению прислушивается. Правду, правду говорит отец Парфений.[36]

В таком-то неустойчивом равновесии вернулся блудный погодинский сын, – только не в Москву, а в Петербург, и прямо угодил в белые ночи. Как бывает с людьми, которые долго жили в «иных мирах», наедине с собою, он потерял последнюю «приспособляемость», если и обладал когда-нибудь таковою.

Как раз в это время кое-кто почему-то возуважал его, кто-то «готовился выдать патент на обер-критика». Однако «билет» этот Григорьев вскорости «почтительно возвратил».[37]

Теперь, в конце пятидесятых и начале шестидесятых годов, Григорьев, которому уже решительно нечего терять, представляет из себя впервые цельную и весьма внушительную фигуру. Открытое лицо со старорусским пошибом; манера говорить «с жаргоном московского литератора сороковых годов»; голос «здоровенный», когда говорит, «гибкий и задушевный», когда поет; вот он потчует чаем заезжего Фета; в красной шелковой рубашке, подыгрывает себе на гитаре, перебирая струны маленькой и нежной, как у женщины, рукой (всегда, должно быть, грязной). *

Пьянство идет уже безудержное, так сказать, привычное. Пьют, за неимением водки, чистый спирт, одеколон и керосин. В пьяном виде Григорьева одолевает «безудерж». В нем – «своя душевная Макарьевская ярмарка». То из театра выведут (за неуместное подсказыванье роли одному певцу, громовым голосом, на весь зал); то найдет его В. С. Серова валяющимся на ее диване, «уткнувшимся в подушку и издающим невозможнейшие звуки со свистом и шипением»; то Боборыкин застанет его спящим на биллиарде в клубе.

Приходя в неожиданный восторг, положим, от «Юдифи» Серова, Григорьев начинает орать:

---

* Отдельные черты взяты из «Воспоминаний» В. С. Серовой («Рус. мысль», 1912–1913, и СПб., 1914), А. П. Милюкова («А. Григорьев и Л. Мей». – «Историч. вестник», 1883, I), П. Д. Боборыкина («Голос минувшего», 1913, 3), Н. Н. Страхова и др.

«Ведь он, шельма, прегениальнейшая бестия, этот Сашка! черт его дери! Как это у него запоет Юдифь: «Я оденусь в виссон», то я готов сапоги ему лизать. Сколько раз я приходил к нему в то время, когда он сочинял своих безутешных жидов, я прямо бац ему в ноги... не могу! больно хорошо! гениальнейшая башка у него, у Сашки!» Или: «Пиши, Сашка, народную оперу, у тебя хватит на это таланта; народное, «свое» более живуче, чем все иностранное. Ведь и греки свое народное писали, и чем больше в их искусстве своего, греческого, тем оно дороже. А что у нашего народа красоты нет, это пустяки! Это зависит от художника. Ну-ка, с легкой руки валяй, Сашка!»

А потом опять нападет «путаница душевная», чувство полной собственной «ненужности», *хандра*.

Пропивая все, Григорьев садился в долговое отделение, в так называемую «тарасовскую кутузку»; туда брал он с собой гитару и журнальную работу; утихомиривался и довольно аккуратно писал; а как случалось это неоднократно, в тарасовском доме Григорьева даже знали и уважали.

Впрочем, журнальная работа уже шла туго. В один прекрасный день Григорьев, как это и прежде случалось с ним, сбежал из Петербурга. Причиною тому была будто бы «ссора» с Достоевским и желание поправить денежные дела службою в Оренбурге. Негласной-то причиной был все тот же «подтачивающий червь».

С той поры Григорьев еще не однажды пробовал начинать сызнова и жизнь и работу; но, в сущности, сбежав в Оренбург, он «закатился». Возврата к жизни ему уже не могло быть.

6

Когда говорят, что пьют «с горя» или для того, чтобы «заглушить совесть» и «найти забвенье»,— это правдиво, но не совсем. Когда говорят, что «вымещают на женщинах чистоту одной», это тоже не совсем правдиво. Можно все это рассказывать приятелям, а особенно, приятельницам, в письмах; но наступает рано или поздно час, когда ничто уже не обманывает

и всякое исповедальное кокетство перестает быть нужным.

Такой час и наступил теперь для Григорьева: человек он был прежде всего правдивый. Жизнь, положительно, выпирала его из себя. Попробовал было служить и, даже, читать публичные лекции, но в конце концов «до того опустился, что, если у него не было на что выпить, спокойно являлся в чей-нибудь знакомый дом, без церемонии требовал водки и напивался до положения риз... ходил в старом сюртуке, грязный, оборванный, с длинными нечесаными волосами, и имел самый непривлекательный вид». *

В письмах 1861 года из Оренбурга к Н. Н. Страхову, с которым незадолго до того познакомился Григорьев, в последний раз слышим мы страстные и сильные жалобы на жизнь. **

«Пока не пройдут Добролюбовы, *** честному и уважающему свою мысль писателю нельзя обязательно литераторствовать, потому что негде, потому что повсюду гонят истину, а обличать тушинцев **** совершенно бесполезно. Лично им это, как к стене горох, а публика тоже вся на их стороне».

«Гласность, свобода – все это в сущности для меня слова, слова, бьющие только слух, слова вздорные, бессодержательные. Гласность «Искры», свобода «Русского вестника» или теоретиков, **** неужели в серьезные минуты самоуглубления можно верить в эти штуки?»

«Самая простая вещь, – что я решительно один, без всякого знамени. Славянофильство также не признало и не признáет меня своим – да я и не хотел никогда этого признания...» Островский, с которым «все общее», «подал руку тушинцам». Погодин – падок на популярность...

---

* П. Юдин. К биографии А. Григорьева. – «Историч. вестник», 1894, XII.

** Н. Н. Страхов. Воспоминания об А. А. Григорьеве. С примечанием Ф. М. Достоевского. – «Эпоха», 1864, IX, стр. 1 – 55.

*** В подлиннике – несколько имен, а слово «пройдут» принадлежит редактору; у Григорьева – несколько крепких ругательств.

**** Так Григорьев называл «либералов» вообще. – Я хотел бы, чтобы читатель сравнил мысли из этих писем Григорьева с мыслями из замечательных книг В. В. Розанова – «Уединенное» (СПб., 1912) и «Опавшие листья» (СПб., 1913).

«Подумай-ка, много ли людей, *серьезно* ищущих правды?»

«Есть вопрос и глубже и обширнее по своему значению всех наших вопросов – и вопроса (каков цинизм?) о крепостном состоянии, и вопроса (о, ужас!) о политической свободе. Это вопрос о нашей умственной и нравственной *самостоятельности*».

«Не говори мне, что я жду невозможного, такого, чего время не дает и не даст; – жизнь есть глубокая ирония во всем; во времена торжества рассудка она вдруг показывает оборотную сторону медали и посылает Калиостро; в век паровых машин – вертит столы и приподнимает завесу какого-то таинственного, иронического мира духов, странных, причудливых, насмешливых, даже похабных».

О себе: «во мне есть неумолимые заложения аскетизма и пиэтизма, ничем земным не удовлетворяющиеся». Или: я – старая «никуда не годная кобыла».

«Увы! Как какой-то страшный призрак, мысль о суете суетствий, – мысль безотраднейшей книги Экклезиаста – возникает все явственней и резче и неумолимей перед душою...»

Нуждаются ли эти отрывки в толковании? – Думаю, что они говорят сами за себя; не говорят, а вопиют; именно теперь – время услышать их, понять, что это – предсмертный крик все той же *борьбы*. Борются не на жизнь, а на смерть интеллигентская скудость и темнота с каким-то высшим, не могущим родиться просветлением; обратите внимание на эту скудость воображения: Калиостро и столоверчение – примеры из «таинственного мира духов»! как будто не было других примеров рядом, под рукой! Это то же, что «Великий Художник» в письме из-за границы к Погодину, приведенном выше. Григорьев готов произнести имя, он все время – на границе каких-то прозрений; и не может: *темнота* мешает, ложное «просвещение» и детище его – проклятый бесенок *оторопи* – не дают понять простого.

А рядом – какая глубина мысли! Еще немного – и настанет тишина, невозмутимость познания; ожесточение оторопи сменится душевным миром. И какая близость с самой яркой современностью, с «Опавшими листьями» Розанова. Ведь эти отрывки из писем – те же «опавшие листья».

Вот уже пятьдесят лет, как Григорьев не сотрудничает ни в каких журналах, ни в «прогрессивных», ни в «ретроградных», – по той простой причине, что он умер. Розанов не умер, и ему не могут простить того, что он сотрудничает в каком-то «Новом времени». Надо, чтобы человек умер, чтобы прошло после этого пятьдесят лет. Тогда только «Опавшие листья» увидят свет божий. Так всегда. А пока – читайте хоть эти листья, полвека тому назад опавшие, пусть хоть в них прочтете о том же, о чем вам и сейчас говорят живые. Живых не слышите, может быть хоть мертвого послушаете. – Во всем этом есть, должно быть, своя мудрость, своя необходимость.

После Оренбурга, уже совершенно больной душевно и телесно, Григорьев промаячил еще два года в Петербурге. Он еще раз попробовал закинуть собственный якорь,* но барка его сорвалась с якоря; ее понесло течением. Григорьев уже вовсе не владел силами, которые в нем жили; они правили им, не он ими. Он считал себя бесповоротно погибшим. Страхов жалуется, что «хлопоты о нем больше не помогают».

Действительно, он *погиб*.

В последний раз освободила его из долгового отделения некая, не вполне бескорыстная, генеральша Бибикова.** Он будто бы бросился перед нею на колени на набережной Фонтанки. Освобождение, по-видимому, только ускорило гибель.

В последние месяцы с Григорьевым происходило что-то «странное» и для друзей «непонятное». «Geh' und bete»,*** – кричал он приятелю, тыча пальцем в пустую стену. Должно быть, он хотел спрятаться; просто почувствовал смерть и ушел с глаз долой, умирать, как уходят собаки.

На похоронах, по словам свидетеля, «курьезных»,**** присутствовал какой-то жалкий журналист – всеобщее посмешище: Лев Камбек. Тот самый, имя которого упоминается в «Бесах» Достоевского.***** Освистанный либералами за то, что осмелился

---

* Журнал «Якорь», 1863 года, под управлением Григорьева не выдержал и года.

** Хотела дешево купить его сочинения?

*** «Иди и молись» *(нем.). – Ред.*

**** Боборыкин.

***** Глава первая, VI.

сказать, что «сапоги ниже Пушкина», Степан Трофимович Верховенский «все лепетал под стук вагона:

Век и Век, и Лев Камбек,
Лев Камбек, и Век и Век...

и черт знает что еще такое...»

После похорон приятели напились.

7

Вот те скудные воспоминания и письма, рассказы и анекдоты, которые я собрал, стараясь как мог меньше прибавлять от себя; ибо я хотел рассказать правдиво собственно о судьбе этого человека, о внутреннем пути Аполлона Григорьева.

Никакой «иконы», ни настоящей, русской, ни поддельной, «интеллигентской», не выходит. Для того, чтобы выписалась икона, нужна *легенда*. А для того, чтобы явилась легенда, нужна *власть*.

Григорьева называли иногда (метко и неметко) Гамлетом. Не быть принцем московскому мещанину; но были все-таки в Григорьеве гамлетовские черты: он ничего не предал, ничему не изменил; он никого и ничего не увлек за собою, погибая; он отравил только собственную жизнь: «жизнь свою, жизнь свою, жизнь свою».

Григорьев много любил – живою, русскою, «растительной» любовью. Страстно любил женщину, с которой ему не суждено было жить. Любил свою родину, и за резкие слова об этой любви (а есть любовь, о которой можно говорить только режущими, ядовитыми словами) много потерпел от «теоретиков», или «тушинцев»: от людей с побуждениями «интернациональными», «идейными» – мертвыми. Он любил страстно и самую жизнь, ту «насмешливую», которая была с ним без меры сурова, но и милостива, ибо награждала его не одною «хандрой», но и «восторгами».

Григорьев был грешен и страстен. В припадках умоисступления простирался он на колени; простирался, увы! – всегда, в некотором роде, «под лестницею», по меткому слову его воспитателя; то перед пьяной компанией, то перед луврской Венерой, а то и перед генеральшей на Фонтанке.

Но ведь этот неряха и пьяница, безобразник и гитарист никогда, собственно, и не хотел быть «светлою личностью», не желал казаться «беленьким» и «паинькой». Он не «ставил себе идеалов», к которым полагается «стремиться». Этой человеческой гордыни в нем не было. Оттого и был он, невзирая на все свое буйство, тише воды, ниже травы, и в руке божией. За то же, что был черненьким и порочным, он был лишен не одних только либеральных подачек, а коечего, что поважнее.

Он был лишен *власти*.

Какова же была та власть, которой мог обладать, но не обладал Аполлон Григорьев? – Власть «критика»? – Полномочие, данное кучкой людей? – Право надменно судить великих русских художников с точки зрения эстетических канонов немецких профессоров или с точки зрения «прогрессивной политики и общественности»?

Нет.

Человек, который, через любовь свою, слышал, хотя и смутно, *далекий зов*; который был *действительно* одолеваем бесами; который говорил о каких-то *чудесах*, хотя бы и «замолкших»; тоска и восторги которого были связаны *не с одною* его маленькой, пьяной, человеческой душой, – этот человек мог бы обладать иною властию.

Он мог бы слышать «гад морских подводный ход и дольней лозы прозябанье».[38] Его голос был бы подобен шуму «грозных сосен Сарова». Он побеждал бы единым манием «костяного перста».

Но разве обладали такою властью и более могучие, чем он: Достоевский и Толстой? – Нет, не обладали. Григорьев – с ними. Он – единственный мост, перекинутый к нам от Грибоедова и Пушкина: шаткий, висящий над страшной пропастью интеллигентского безвременья, но единственный мост.

8

Чем сильнее лирический поэт, тем полнее судьба его отражается в стихах. Стихи Григорьева отражают судьбу его с такою полнотой, что все главные полосы его жизни отпечатлелись в них ярко и смело.

Даже большинство переводов Григорьева созвучно с его душою, несмотря на то, что он часто работал по заказу: еще один признак истинного художника.

Детство и юность человека являют нам тот божественный план, по которому он создан; показывают, как был человек «задуман». Судьба Григорьева повернулась не так, как могла бы повернуться,— это бывает часто; но о том, что задуман был Григорьев *высоко*, свидетельствует и жизнь, не очень обычная, а еще более, пожалуй, чем жизнь,— стихи.

В девятнадцать и двадцать лет Григорьев уже писал те стихи, за которые поэзию его можно прежде всего полюбить. Фет и Полонский свидетельствуют, что сам он приходил от них в отчаяние.

«Писал Аполлон и лирические стихотворения, выражавшие отчаяние юноши по случаю отсутствия в нем поэтического таланта. «Я не поэт, о боже мой!» — восклицает он:

Зачем же злобно так смеялись,
Так ядовито надсмехались
Судьба и люди надо мной?» *

Полонский, впоследствии, обозвал стихи Григорьева «смесью метафизики и мистицизма». ** Слова эти, конечно, принадлежат не высокому лирику, а почтенному Якову Петровичу, который подпортил интересные воспоминания свои глуповатым либерализмом. В действительности юношеские стихи Григорьева наиболее роднят его с Фетом, а через Фета — с Пушкиным.

Вот два ряда стихотворений той поры: первый ряд: «Комета» («Когда средь сонма звезд...»), «Е.С.Р.» («Да, я знаю, что с тобою...»), «К Лавинии» («Для себя мы не просим покоя...»), «Женщина» («Вся сетью лжи...»), «Над тобою мне тайная сила дана...», «Обаяние» («Безумного счастья страданья...»), «Волшебный круг» («Тебя таинственная сила...»), «Доброй ночи», «Еще доброй ночи», «Мой друг, в тебе пойму я много...». Второй ряд: «Тайна скуки» («Скучаю я...»), «Прости» («Прости, покорен воле рока...»), «О, сжалься надо мной...», «Две судьбы» («Лежала общая на них...»), «Нет, никогда печальной тайны...»

---

* Фет. Ранние годы моей жизни, стр. 152.

** Я. П. Полонский. Студенческие воспоминания. — «Нива», 1898 (Литер. прил., № 12).

В первом ряду есть определенное утверждение связи с возлюбленной в вечности (увы! – в последний раз); ощущение крайней натянутости мировых струн вследствие близости хаоса; переливание по жилам тех демонических сил, которые стерегут поэта и скоро на него кинутся. – Во втором ряду – убыль «стихийности», признаки близящегося «атеизма», звуки надтреснутой человеческой скрипки.

Душевный строй истинного поэта выражается во всем, вплоть до знаков препинания. Мы не можем говорить вполне утвердительно, ибо не сверялись с рукописями, но смеем думать, что *четыре точки* в многоточии, упорно повторяющиеся в юношеских стихах и сменяющиеся позже *тремя точками*, – дело не одной типографской случайности. Не наше дело – раскрывать «профессиональные тайны» художников, это завело бы нас далеко; потому мы ограничиваемся только тем, что отметим эти *четыре* точки, так же как досадное обилие запятых; последнее гораздо менее интересно и свидетельствует, разве только, о душевной *оторопи*, от которой не было спасенья поэту.

Вторая, «петербуржская» пора жизни была самою плодовитой. Григорьев говорит,* что начал писать «напряженнейшие стихи» и «городил в стихах и повестях ерундищу непроходимую, но зато свою, не кружка». Плетнев утверждал, что петербургские стихи Григорьева «читать страшно по атеизму». Действительно, за звучащими все чаще минорными (гражданскими) нотами, чувствуется борьба неравная: борьба человеческих сил с теми силами, которых человеку одному не одолеть. Тут-то (через пять – десять лет после смерти Пушкина!) в стихи начинают втираться выражения: «до пошлости смешной жребий», «он сочувствовал волнующим нас вопросам», «пара ярких глаз», «знойная физиономия» – и многое другое. Еще сохранились детские четыре точки, но стихи стали уже многословнее и небрежней. Нежный инструмент – душа поэта – страдает нестерпимо: струны его рвет и терзает «интеллигентный гитарист». Много голосов слышится в стихах Григорьева этой поры: то молитвенный (доселе неоцененные «Гимны»,** отмеченное язвительной критикой «за-

* «Краткий послужной список».[39]

** Например, г. Спиридонов полагает, что это «произведения более, чем слабые» («Современник», 1914 г., октябрь).

не»); то цыганский (вечные «вполне», «сполна», «порой»); то «гражданский» («Город», «Героям нашего времени», «Нет, не тебе идти со мной»). В «Гимнах» и других стихах критики, улавливая словечки *зане*, *больной* и т. п., прозевали слова о великой радости; зато «гражданские» стихи, несмотря на то, что в них есть действительно прекрасные строфы, дали всем критикам повод для похвал (за либерализм).

Самые большие (по размеру) памятники петербургского периода – драма «Два эгоизма» и пять поэм («Олимпий Радин», «Видения», «Встреча», «Отпетая» и «Предсмертная исповедь»). В драме, полной цыганства, масок, вина, карт, отравлений и «расставаний в безмолвном и гордом страдании», Григорьев возвышается временами до лермонтовской прозорливости (именно лермонтовское было в нем тогда особенно сильно). Зато поэмы свидетельствуют более о том, как сам себя умалял поэт, путаясь в убогой *психологии* «несчастной любви» и не находя для этой любви истинных и достойных ее истолкований. Оттого так мелка ирония и так бедно действие этих поэм: «благородный атеист» (и фамилия-то у него «Моровой»!), не признающий «законов света» (о «свете» довольно по-замоскворецки: «И кончик ножки из-под платья из общих дамских ног изъятье» (!?), страдальчески и вдохновенно проводит время с любимой женщиной в... разговорах:

Они идут и тихо говорят,
О чем?.. Бог весть ....
(«Видения»)

.... Идут
Они давно уж вместе двое
И разговор живой ведут.
(«Встреча»)

В москвитяниновском периоде жизни Григорьев предался критике, отчего стихов стало меньше. Если не считать «Искусство и правду» (все-таки не такую безнадежную прозу, как думать принято), Григорьев, однако, оставил такое прекрасное стихотворение, как «Вечер душен, ветер воет» («Борьба») и такие единственные в своем роде перлы русской лирики, как «О, говори хоть ты со мной, подруга семиструнная...»

и «Две гитары» (там же). Все эти три стихотворения приближаются уже, каким-то образом, к народному творчеству: непрерывной мелодией, отсутствием прежних досадных («психологических») спотыканий и перебоев.

Европа сообщила григорьевской музе сравнительную четкость, мало ей свойственную. Надышавшись насыщенным древностью воздухом, Григорьев понял острее свое; он сознал себя как «последнего романтика», и едкая горечь этого сознания придала стихам его остроту и четкость, что сказалось даже в форме: в стихотворении «Глубокий мрак» (из «Импровизаций странствующего романтика») форма и содержание — почти одно целое; поэма «Venezia la bella»* написана «сонетами» (хотя в седьмом и двенадцатом — по 15 строк!!), потому что эти «формы держат душу в приличной узде».

Владения последнего романтика — «лишь в краях мечты». Он окружен «глубоким мраком», откуда возникает порою чей-то «девственный, необычайный, дышащий страстью лик» и вырывается «страшный вопль знакомой скрипки». Душа уже проникнута безочарованием: «устала таинственному верить»; «пора привыкать блуждать по морю senza amare** (о, страшная русская игра! Кто шепнул ему, что можно в самом деле senza amare andare sul mare,*** — и не погибнуть?).

Как это произошло? — В нем «билась какая-то неправильная жила». Он впустил к себе в душу какие-то чужие «слепо-страстные, иль страстно-легкомысленные души». И вот —

...жестоко
Наказан я за вызов темных сил...
Проклятый коршун памяти глубоко
Мне в сердце когти острые вонзил,
И клювом жадным вся душа изрыта
Nel mezzo del cammin di mia vita.****

Напрасное обольщение! — Гибель была ближе, чем думал поэт: эта «средина жизненной дороги» была в

---

* «Прекрасная Венеция» *(ит.). — Ред.*

** Без любви *(ит.). — Ред.*

*** Без любви блуждать по морю *(ит.). — Ред.*

**** В середине моего жизненного пути *(ит.).* — слегка измененный А. Григорьевым первый стих «Божественной Комедии» Данте. — *Ред.*

действительности началом ее конца. Во всей непреложности встала старинная угроза: уже не воля Погодина, не воля Фета, а то первоначальное: *светлый сильф с душой из крепкой стали*, которого «так любить другому, кто б он ни был, невозможно».

В последний раз кинулись на Григорьева финские белые ночи, «сырые ночи Полюстрова». Последняя поэма, так же лишенная действия, как первые, – уже какой-то раздирающий крик, «кусок живого мяса, вырванного с кровью». * Совесть и «адская печаль» терзают: «Если б я кого убил, меня бы так не грызла совесть». Забвение – только в вине, которое вначале – «древний дар Лиэя», а под конец – проще:

...Знобко... Сердца боли
Как будто стихли... Водки, что ли?

Последние стихи обращены к «далекому призраку». Теперь это лик «карающий и гневно-скорбный». Поздно!

Последнее слово в стихах – бедная, бедная метафора: «обитель идеала»; такая же бедная, как слова о «Великом Художнике», о Калиостро и столоверчении; как тот интеллигент, который сидел в Григорьеве и так и не был побежден до конца Григорьевым-поэтом; как вечные заглядыванья в душевный хаос, в «человеческое», без догадки взглянуть на небо.

Я приложил бы к описанию этой жизни картинку: сумерки; крайняя деревенская изба одним подгнившим углом уходит в землю; на смятом жнивье – худая лошадь, хвост треплется по ветру; высоко из прясла торчит конец жерди; и все это величаво и торжественно до слез: это – наше, русское.

Январь 1915

---

* «Разговор с Ив. Ив.». – «Сын отечества», 1862.[40]

⟨О ПРАВЕ ЛИТЕРАТУРНОГО НАСЛЕДОВАНИЯ⟩

Ничего не могу возразить против отмены права литературного наследования.

У человека, который действительно живет, то есть двигается вперед, а не назад, с годами естественно должно слабеть чувство всякой собственности; тем скорее должно оно слабеть у представителя умственного труда; еще скорее – у художника, который поглощен изысканием форм, способных выдержать напор прибывающей творческой энергии, а вовсе не сколачиваньем капитала, находя в этом поддержку своих близких, если они ему действительно – близки.

Когда умру – пусть найдутся только руки, которые сумеют наилучшим образом передать продукты моего труда тем, кому они нужны.

1 января 1918

〈«МОЖЕТ ЛИ ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ РАБОТАТЬ С БОЛЬШЕВИКАМИ?»〉

Может ли интеллигенция работать с большевиками? – Может и обязана.

Этой теме я посвящу на днях ряд фельетонов под заглавием «Россия и интеллигенция».

Я политически безграмотен и не берусь судить о тактике соглашения между интеллигенцией и большевиками. Но по внутреннему побуждению это будет соглашение музыкальное.

Вне зависимости от личности, у интеллигенции звучит та же музыка, что и у большевиков.

Интеллигенция всегда была революционна. Декреты большевиков – это символы интеллигенции. Брошенные лозунги, требующие разработки. Земля божия... разве это не символ передовой интеллигенции? Правда, большевики не произносят слова «божья», они больше чертыхаются, но ведь из песни слова не выкинешь.

Озлобление интеллигенции против большевиков на поверхности. Оно, кажется, уже проходит. Человек думает иначе, чем высказывается. Наступает примиренность, примиренность музыкальная...

14 января 1918

ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ И РЕВОЛЮЦИЯ

«Россия гибнет», «России больше нет», «вечная память России», слышу я вокруг себя.

Но передо мной – Россия: та, которую видели в устрашающих и пророческих снах наши великие писатели; тот Петербург, который видел Достоевский; та Россия, которую Гоголь назвал несущейся тройкой.

Россия – буря. Демократия приходит «опоясанная бурей», говорит Карлейль.[1]

России суждено пережить муки, унижения, разделения; но она выйдет из этих унижений новой и – по-новому – великой.

В том потоке мыслей и предчувствий, который захватил меня десять лет назад, было смешанное чувство России: тоска, ужас, покаяние, надежда.

То были времена, когда царская власть в последний раз достигла, чего хотела: Витте и Дурново скрутили революцию веревкой; Столыпин крепко обмотал эту веревку о свою нервную дворянскую руку. Столыпинская рука слабела. Когда не стало этого последнего дворянина, власть, по выражению одного весьма сановного лица, перешла к «поденщикам»; тогда веревка ослабла и без труда отвалилась сама.

Все это продолжалось немного лет; но немногие годы легли на плечи как долгая, бессонная, наполненная призраками ночь.

Распутин – всё, Распутин – всюду; Азефы разоблаченные и неразоблаченные; и, наконец, годы европейской бойни; казалось минуту, что она очистит воздух; казалось нам, людям чрезмерно впечатлительным; на самом деле она оказалась достойным венцом той лжи, грязи и мерзости, в которых купалась наша родина.

Что такое война?

Болота, болота, болота; поросшие травой или занесенные снегом; на западе – унылый немецкий прожектор – шарит – из ночи в ночь; в солнечный день появляется немецкий фоккер; он упрямо летит одной и той же дорожкой; точно в самом небе можно протоптать и загадить дорожку; вокруг него разбегаются дымки: белые, серые, красноватые (это мы его обстреливаем, почти никогда не попадая; так же, как и немцы – нас); фоккер стесняется, колеблется, но старается держаться своей поганой дорожки; иной раз методически сбросит бомбу; значит, место, куда он целит, истыкано на карте десятками рук немецких штабных; бомба упадет иногда – на кладбище, иногда – на стадо скотов, иногда – на стадо людей; а чаще, конечно, в болото; это – тысячи народных рублей в болоте.

Люди глазеют на все это, изнывая от скуки, пропадая от безделья; сюда уже успели перетащить всю гнусность довоенных квартир: измены, картеж, пьянство, ссоры, сплетни.

Европа сошла с ума: цвет человечества, цвет интеллигенции сидит годами в болоте, сидит с убеждением (не символ ли это?) на узенькой тысячеверстной полоске, которая называется «фронт».

Люди – крошечные, земля – громадная. Это вздор, что мировая война так заметна: довольно маленького клочка земли, опушки леса, одной полянки, чтобы уложить сотни трупов людских и лошадиных. А сколько их можно свалить в небольшую яму, которую скоро затянет трава или запорошит снег! Вот одна из осязаемых причин того, что «великая европейская война» так убога.

Трудно сказать, что тошнотворнее: то кровопролитие или то *безделье*, та *скука*, та *пошлятина*; имя обоим – «великая война», «отечественная война», «война за освобождение угнетенных народностей», или как еще? Нет, под этим знаком – никого не освободишь.

Вот, под игом грязи и мерзости запустения, под бременем сумасшедшей скуки и бессмысленного безделья, люди как-то рассеялись, замолчали и ушли в себя: точно сидели под колпаками, из которых постепенно выкачивался воздух. Вот когда действительно хамело человечество, и в частности – российские патриоты.

Поток предчувствий, прошумевший над иными из нас между двух революций, также ослабел, заглох, ушел где-то в землю. Думаю, не я один испытывал чувство болезни и тоски в годы 1909 – 1916. Теперь, когда весь европейский воздух изменен русской революцией, начавшейся «бескровной идиллией» февральских дней и растущей безостановочно и грозно, кажется иногда, будто и не было тех недавних, таких древних и далеких годов; а поток, ушедший в землю, протекавший бесшумно в глубине и тьме, – вот он опять шумит, и в шуме его – новая музыка.

Мы любили эти диссонансы, эти ревы, эти звоны, эти неожиданные переходы... в оркестре. Но, если мы их *действительно любили*, а не только щекотали свои нервы в людном театральном зале после обеда, мы должны слушать и любить те же звуки теперь, когда они вылетают из мирового оркестра; и, слушая, понимать, что это – о том же, все о том же.

Музыка ведь не игрушка; а та *бестия*, которая полагала, что музыка – игрушка, – и веди себя теперь как бестия: дрожи, пресмыкайся, береги свое добро!

Мы, русские, переживаем эпоху, имеющую немного равных себе по величию. Вспоминаются слова Тютчева:

Блажен, кто посетил сей мир
В его минуты роковые,
Его призвали всеблагие,
Как собеседника на пир,
Он их высоких зрелищ зритель...[2]

Не дело художника – смотреть за тем, как исполняется задуманное, печься о том, исполнится оно или нет. У художника – все бытовое, житейское, быстро сменяющееся – найдет свое выражение потом, когда перегорит в жизни. Те из нас, кто уцелеет, кого не «изомнет с налету вихорь шумный», окажутся властителями неисчислимых духовных сокровищ. Овладеть ими, вероятно, сможет только новый гений, пушкинский Арион; он, «выброшенный волною на берег», будет петь «прежние гимны» и «ризу влажную свою» сушить «на солнце, под скалою».

Дело художника, *обязанность* художника – видеть то, *что* задумано, слушать ту музыку, которой гремит «разорванный ветром воздух».[3]

Что же задумано?

Переделать все. Устроить так, чтобы все стало новым; чтобы лживая, грязная, скучная, безобразная наша жизнь стала справедливой, чистой, веселой и прекрасной жизнью.

Когда *такие* замыслы, искони таящиеся в человеческой душе, в душе народной, разрывают сковывавшие их путы и бросаются бурным потоком, доламывая плотины, обсыпая лишние куски берегов, это называется революцией. Меньшее, более умеренное, более низменное – называется мятежом, бунтом, переворотом. Но *это* называется *революцией.*

Она сродни природе. Горе тем, кто думает найти в революции исполнение только своих мечтаний, как бы высоки и благородны они ни были. Революция, как грозовой вихрь, как снежный буран, всегда несет новое и неожиданное; она жестоко обманывает многих; она легко калечит в своем водовороте достойного; она часто выносит на сушу невредимыми недостойных; но – это ее частности, это не меняет ни общего направления потока, ни того грозного и оглушительного гула, который издает поток. Гул этот, все равно, всегда – *о великом.*

Размах русской революции, желающей охватить весь мир (меньшего истинная революция желать не может, исполнится это желание или нет, – гадать не нам), таков: она лелеет надежду поднять мировой циклон, который донесет в заметенные снегом страны – теплый ветер и нежный запах апельсинных рощ; увлажнит спаленные солнцем степи юга – прохладным северным дождем.

«Мир и братство народов» – вот знак, под которым проходит русская революция. Вот о чем ревет ее поток. Вот музыка, которую имеющий уши должен слышать.[4]

Русские художники имели достаточно «предчувствий и предвестий» для того, чтобы ждать от России именно таких заданий. Они никогда не сомневались в том, что Россия – большой корабль, которому сужде-

но большое плаванье. Они, как и народная душа, их вспоившая, никогда не отличались расчетливостью, умеренностью, аккуратностью: «все, все, что гибелью грозит», таило для них «неизъяснимы наслажденья» (Пушкин).[5] Чувство неблагополучия, незнание о завтрашнем дне, сопровождало их повсюду. Для них, как для народа, в его самых глубоких мечтах, было *все или ничего*. Они знали, что только о прекрасном стоит думать, хотя «прекрасное трудно», как учил Платон.[6]

Великие художники русские – Пушкин, Гоголь, Достоевский, Толстой – погружались во мрак, но они же имели силы пребывать и таиться в этом мраке: ибо они верили в свет. Они знали свет. Каждый из них, как весь народ, вынесивший их под сердцем, скрежетал зубами во мраке, отчаянье, часто – злобе. Но они знали, что, рано или поздно, *все будет по-новому*, потому что *жизнь прекрасна*.

Жизнь прекрасна. Зачем жить тому народу или тому человеку, который втайне разуверился во всем? Который разочаровался в жизни, живет у нее «на подаянии», «из милости»? Который думает, что жить «не особенно плохо, но и не очень хорошо», ибо «все идет своим путем»: путем... эволюционным; люди же так вообще плохи и несовершенны, что дай им только бог прокряхтеть свой век кое-как, сколачиваясь в общества и государства, ограждаясь друг от друга стенками прав и обязанностей, условных законов, условных отношений...

Так думать не стоит; а тому, кто так думает, ведь и жить не стоит. Умереть легко: умереть можно безболезненно; сейчас в России – как никогда: можно даже без попа; поп не обидит отпевальной взяткой...

Жить стоит только так, чтобы предъявлять безмерные требования к жизни: все или ничего; ждать нежданного; верить не в «то, чего нет на свете»,[7] а в то, что должно быть на свете; пусть сейчас этого нет и долго не будет. Но жизнь отдаст нам это, ибо она – *прекрасна*.

Смертельная усталость сменяется животной бодростью. После крепкого сна приходят свежие, умытые сном мысли; среди бела дня они могут показаться *дурацкими*; эти мысли. Лжет белый день.

Надо же почуять, откуда плывут такие мысли. Надо вот сейчас понять, что народ русский, как Иванушка-

дурачок, только что с кровати схватился и что в его мыслях, для старших братьев если не враждебных, то дурацких, есть великая творческая сила.

Почему «учредилка»? (Между прочим, это вовсе не так обидно. У крестьян есть обычное – «потребилка».) – Потому, что мы сами рядили о «выборных агитациях», сами судили чиновников за «злоупотребления» при этих агитациях; потому, что самые цивилизованные страны (Америка, Франция) сейчас захлебнулись в выборном мошенничестве, выборном взяточничестве

Потому, что (я по-дурацки) самому все хочется «проконтролировать», сам все хочу, не желаю, чтоб меня «представляли» (в этом – великая жизненная сила: сила Фомы Неверного); потому еще, что некогда в многоколонном зале раздастся трубный голос весьма сановного лица: «Законопроект такой-то в тридцать девятом чтении отклоняется»; в этом трубном голосе будет такой тупой, такой страшный сон, такой громовой зевок «организованной общественности», такой ужас без имени, что опять и опять наиболее чуткие, наиболее музыкальные из нас (русские, французы, немцы – все одинаково) бросятся в «индивидуализм», в «бегство от общественности», в глухую и одинокую ночь. Потому, наконец, что бог один ведает, как выбирала, кого выбирала, куда выбирала неграмотная Россия сегодняшнего дня; Россия, которой нельзя втолковать, что Учредительное Собрание – не царь.

Почему «долой суды»? – Потому, что есть томы «уложений» и томы «разъяснений», потому, что судья-барин и «аблакат»-барин толкуют промеж себя о «деликте»;[8] происходит «судоговорение»; над несчастной головой *жулика* оно происходит. Жулик – он жулик и есть; уж согрешил, уж потерял душу; осталась одна злоба или одни покаянные слезы: либо удрать, либо на каторгу; только бы с глаз долой. Чего же еще над ним, напакостившим, измываться?

Либерального «аблаката» описал Достоевский;[9] Достоевского при жизни травили, а после смерти назвали «певцом униженных и оскорбленных».[10] Описал еще то, о чем я говорю, Толстой. А кто обносил решоточкой могилу этого чудака? Кто теперь голосит о том, как бы над этой могилой не «надругались»?[11] А почем вы знаете, может быть, рад бы был Лев Николаевич,

если б на его могиле поплевали и побросали окурков? Плевки – Божьи, а решоточка – не особенно.

Почему дырявят древний собор? – Потому, что сто лет здесь ожиревший поп, икая, брал взятки и торговал водкой.

Почему гадят в любезных сердцу барских усадьбах? – Потому, что там насиловали и пороли девок: не у того барина, так у соседа.

Почему валят столетние парки? – Потому, что сто лет под их развесистыми липами и кленами господа показывали свою власть: тыкали в нос нищему – мошной, а дураку – образованностью.

Всё так.

Я знаю, что говорю. Конем этого не объедешь. Замалчивать этого нет возможности; а все, однако, замалчивают.

Я не сомневаюсь ни в чьем личном благородстве, ни в чьей личной скорби; но ведь за прошлое – отвечаем мы? Мы – звенья единой цепи. Или на нас не лежат грехи отцов? – Если этого не чувствуют все, то это должны чувствовать «лучшие».

Не беспокойтесь. Неужели может пропасть хоть крупинка истинно-ценного? Мало мы любили, если трусим за любимое. «Совершенная любовь изгоняет страх».[12] Не бойтесь разрушения кремлей, дворцов, картин, книг. Беречь их для народа надо; но, потеряв их, народ не все потеряет. Дворец разрушаемый – не дворец. Кремль, стираемый с лица земли, – не кремль. Царь, сам свалившийся с престола, – не царь. Кремли у нас в сердце, цари – в голове. Вечные формы, нам открывшиеся, отнимаются только вместе с сердцем и с головой.

Что же вы думали? Что революция – идиллия? Что творчество ничего не разрушает на своем пути? Что народ – паинька? Что сотни обыкновенных жуликов, провокаторов, черносотенцев, людей, любящих погреть руки, не постараются ухватить то, что плохо лежит? И, наконец, что так «бескровно» и так «безболезненно» и разрешится вековая распря между «черной» и «белой» костью, между «образованными» и «необразованными», между интеллигенцией и народом?

Не вас ли надо будить теперь от «векового сна»? Не вам ли надо крикнуть: «Noli tangere circulos meos»?*[13] Ибо вы мало любили, а с вас много спрашивается, больше, чем с кого-нибудь. В вас не было этого хрустального звона, этой музыки любви, вы оскорбляли художника – пусть художника, – но через него вы оскорбляли самую душу народную. Любовь творит чудеса, музыка завораживает зверей. А вы (все мы) жили без музыки и без любви. Лучше уж молчать сейчас, если нет музыки, не слышат музыки. Ибо все, кроме музыки, все, что без музыки, всякая «сухая материя» – сейчас только разбудит и озлит зверя. До человека без музыки сейчас достучаться нельзя.

А лучшие люди говорят: «Мы разочаровались в своем народе»; лучшие люди ехидничают, надмеваются, злобствуют, не видят вокруг ничего, кроме хамства и зверства (а человек – тут, рядом); лучшие люди говорят даже: «никакой революции и не было»; те, кто места себе не находил от ненависти к «царизму», готовы опять броситься в его объятия, только бы забыть то, что сейчас происходит; вчерашние «пораженцы» ломают руки над «германским засильем», вчерашние «интернационалисты» плачутся о «Святой Руси»; безбожники от рождения готовы ставить свечки, молясь об одолении врага внешнего и внутреннего.

Не знаю, что страшнее: красный петух и самосуды в одном стане или эта гнетущая немузыкальность – в другом?

Я обращаюсь ведь к «интеллигенции», а не к «буржуазии». Той никакая музыка, кроме фортепиян, не снилась. Для той все очень просто: «в ближайшем будущем наша возьмет», будет «порядок», и все – по-старому; гражданский долг заключается в том, чтобы беречь добро и шкуру; пролетарии – «мерзавцы»; слово «товарищ» – ругательное; свое уберег – и сутки прочь: можно и посмеяться над дураками, задумавшими всю Европу взбаламутить, потрясти брюхом, благо удалось урвать где-нибудь лишний кусок.

С этими не поспоришь, ибо дело их – бесспорное: брюшное дело. Но ведь это – «полупросвещенные» или совсем «непросвещенные» люди; слыхали они раз-

* «Не тронь моих кругов» *(лат.)*. – *Ред.*

ве только о том, что нахрюкали им в семье и школе. Что нахрюкали, то и спрашивается:

Семья: «Слушайся папу и маму». «Прикапливай деньги к старости». «Учись, дочка, играть на рояли, скоро замуж выйдешь». «Не играй, сынок, с уличными мальчишками, чтобы не опорочить родителей и не изорвать пальто».

Низшая школа: «Слушайся наставников и почитай директора». «Ябедничай на скверных мальчишек». «Получай лучшие отметки»: «Будь первым учеником». «Будь услужлив и угодлив». «Паче всего – закон божий».

Средняя школа: «Пушкин – наша национальная гордость». «Пушкин обожал царя». «Люби царя и отечество». «Если не будете исповедоваться и причащаться, вызовут родителей и сбавят за поведение». «Замечай за товарищами, не читает ли кто запрещенных книг». «Хорошенькая горничная – гы».

Высшая школа: «Вы – соль земли». «Существование Бога доказать невозможно». «Человечество движется по пути прогресса, а Пушкин воспевал женские ножки». «Вам еще рано принимать участие в политической жизни». «Царю показывайте кукиш в кармане». «Заметьте, кто говорил на сходке».

Государственная служба: «Враг внутренний есть студент». «Бабенка недурна». «Я тебе покажу, как рассуждать». «Сегодня приедет его превосходительство, всем быть на местах». «Следите за Ивановым и доложите мне».

Что спрашивать с того, кто все это добросовестно слушал и кто всему этому поверил? Но ведь интеллигенты, кажется, «переоценили» все эти ценности? Им приходилось ведь слышать и другие слова? Ведь их просвещали наука, искусство и литература? Ведь они пили из источников не только загаженных, но также – из источников прозрачных и головокружительно бездонных, куда взглянуть опасно и где вода поет неслыханные для непосвященных песни?

У буржуа – почва под ногами определенная, как у свиньи – навоз: семья, капитал, служебное положение, орден, чин, бог на иконе, царь на троне. Вытащи это – и все полетит вверх тормашками.

У интеллигента, как он всегда хвалился, такой почвы никогда не было. Его ценности невещественны.

Его царя можно отнять только с головой вместе. Уменье, знанье, методы, навыки, таланты – имущество кочевое и крылатое. Мы бездомны, бессемейны, бесчинны, нищи, – что же нам терять?

Стыдно сейчас надмеваться, ухмыляться, плакать, ломать руки, ахать над Россией, над которой пролетает революционный циклон.

Значит, рубили тот сук, на котором сидели? Жалкое положение: со всем сладострастьем ехидства подкладывали в кучу отсыревших под снегами и дождями коряг – сухие полешки, стружки, щепочки; а когда пламя вдруг вспыхнуло и взвилось до неба (как знамя), – бегать кругом и кричать: «Ах, ах, сгорим!»

Я не говорю о политических деятелях, которым «тактика» и «момент» не позволяют показывать душу. Думаю, не так уж мало сейчас в России людей, у которых на душе весело, которые хмурятся по обязанности.

Я говорю о тех, кто политики не делает; о писателях, например (если они делают политику, то грешат против самих себя, потому что «за двумя зайцами погонишься – ни одного не поймаешь»: политики не сделают, а свой голос потеряют). Я думаю, что не только право, но и обязанность их состоит в том, чтобы быть нетактичными, «бестактными»: слушать ту великую музыку будущего, звуками которой наполнен воздух, и не выискивать отдельных визгливых и фальшивых нот в величавом реве и звоне мирового оркестра.

Русской интеллигенции – точно медведь на ухо наступил: мелкие страхи, мелкие словечки. Не стыдно ли издеваться над безграмотностью каких-нибудь объявлений или писем, которые писаны доброй, но неуклюжей рукой? Не стыдно ли гордо отмалчиваться на «дурацкие» вопросы? Не стыдно ли прекрасное слово «товарищ» произносить в кавычках?

Это – всякий лавочник умеет. Этим можно только озлобить человека и разбудить в нем зверя.

Как аукнется – так и откликнется. Если считаете всех жуликами, то одни жулики к вам и придут. На глазах – сотни жуликов, а за глазами – миллионы лю-

дей, пока «непросвещенных», пока «темных». Но просветятся они не от вас.

Среди них есть такие, которые сходят с ума от самосудов, не могут выдержать крови, которую пролили в темноте (своей); такие, которые бьют себя кулаками по несчастной голове: мы — глупые, мы понять не можем; а есть и такие, в которых еще спят творческие силы; они могут в будущем сказать такие слова, каких давно не говорила наша усталая, несвежая и книжная литература.

Надменное политиканство — великий грех. Чем дольше будет гордиться и ехидствовать интеллигенция, тем страшнее и кровавее может стать кругом. Ужасна и опасна эта эластичная, сухая, невкусная «адогматическая догматика», приправленная снисходительной душевностью. За душевностью — кровь. Душа кровь притягивает. Бороться с ужасами может лишь дух. К чему загораживать душевностью пути к духовности? Прекрасное и без того трудно.

А дух есть музыка. Демон некогда повелел Сократу слушаться духа музыки.[14]

Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию.

9 января 1918

ИСКУССТВО И РЕВОЛЮЦИЯ

(По поводу творения Рихарда Вагнера)

1

В могучем и жестоком, как все могучее, творении своем, озаглавленном «Искусство и Революция», Вагнер устанавливает следующие истины:

Искусство есть радость быть самим собой, жить и принадлежать обществу.

Искусство было таким в VI веке до р. Хр. в Афинском государстве.

Вместе с распадением этого государства распалось и обширное искусство; оно стало разрозненным и индивидуальным; оно перестало быть свободным выражением свободного народа. Все две тысячи лет – с той поры вплоть до нашего времени – искусство находится в положении угнетенного.

Учение Христа, установившего равенство людей, выродилось в христианское учение, которое потушило религиозный огонь и вошло в соглашение с лицемерной цивилизацией, сумевшей обмануть и приручить художников и обратить искусство на служение правящим классам, лишив его силы и свободы.

Несмотря на это, истинное искусство существовало все две тысячи лет и существует, проявляясь то здесь, то там криком радости или боли вырвавшегося из оков свободного творца. Возвратить людям всю полноту свободного искусства может только великая и всемирная Революция, которая разрушит многовековую ложь цивилизации и поднимет народ на высоту артистического человечества.

Рихард Вагнер взывает ко всем страдающим и чувствующим глухую злобу братьям сообща помочь ему положить начало той новой организации искусства, которая может стать первообразом будущего нового общества.

2

Творение Вагнера, появившееся в 1849 году, связано с «Коммунистическим манифестом» Маркса и Энгельса, появившимся за год до него. Манифест Маркса, мировоззрение которого окончательно определилось к этому времени, как мировоззрение «реального политика», представляет собою новую для своего времени картину всей истории человечества, разъясняющую исторический смысл революции; он обращен к образованным классам общества; спустя пятнадцать лет Маркс нашел возможным обратиться к пролетариату: в манифесте Интернационала (1864 г.) он обращается уж к практическому опыту последнего рабочего.

Творение Вагнера, который никогда не был «реальным политиком», но всегда был художником, смело обращено ко всему умственному пролетариату Европы. Будучи связано с Марксом идейно, жизненно, то есть гораздо более прочно, оно связано с той революционной бурей, которая пронеслась тогда по Европе; ветер для этой бури сеяла, как и ныне, в числе других, русская мятежная душа, в лице Бакунина; этот ненавистный для «реальных политиков» (в том числе для Маркса), русский анархист с пламенной верой в мировой пожар, принимал участие в организации восстания в Дрездене в мае 1849 года; Вагнер, вдохновленный Бакуниным, сам сражался на дрезденских баррикадах. Когда восстание было подавлено прусскими войсками, Вагнеру пришлось бежать из пределов Германии. Творение, о котором идет речь, так же как и ряд других, дополняющих и разъясняющих «Искусство и Революцию», наконец, величайшее создание Вагнера – социальная тетралогия «Кольцо Нибелунгов» – задуманы и выполнены в конце сороковых и начале пятидесятых годов и выношены им за пределами досягаемости прусской пошлости.

3

Пролетариат, к артистическому чутью которого обращался Вагнер, не услышал его призыва в 1849 году. Считаю нелишним напомнить ту слишком известную художникам и, увы, все еще неизвестную многим «образованным людям» истину, что это обстоятельство не ра-

зочаровало Вагнера, как вообще случайное и временное никогда не может разочаровать настоящего художника, который не в силах ошибаться и разочаровываться, ибо дело его есть — дело будущего. Однако Вагнеру-человеку пришлось плохо, так как правящий класс, со свойственной ему тупой яростью, долго не мог перестать травить его. Он прибегнул к обычному для европейского общества способу — косвенно и гуманно морить голодом людей слишком смелых и приходящихся ему не по нраву. Последним значительным представителем травли Вагнера был знаменитый Макс Нордау;[1] опять нельзя не упомянуть с горечью, что этот «разъяснитель» еще лет пятнадцать назад был «божком» для многих русских интеллигентов, которые слишком часто, по отсутствию музыкального чувства, попадали помимо своей воли в разные грязные объятия. До сих пор трудно сказать, послужило ли уроком для русской интеллигенции то обстоятельство, что тем же Максом Нордау пользовался в свое время (для критики любезного ее сердцу парламентского строя) и Победоносцев.[2]

Звезда художника увела Вагнера от нищеты парижских чердаков и от искания помощи на стороне. Слава и удача стали его преследовать. Но и слава и удача искалечены европейской мещанской цивилизацией. Они выросли до чудовищных размеров и приняли уродливые формы. Задуманный Вагнером и воздвигнутый в Байрейте всенародный театр[3] стал местом сборищ жалкого племени — пресыщенных туристов всей Европы. Социальная трагедия «Кольцо Нибелунгов» вошла в моду; долгий ряд годов до войны мы в столицах России могли наблюдать огромные театральные залы, туго набитые щебечущими барыньками и равнодушными штатскими и офицерами — вплоть до последнего офицера, Николая II. Наконец, в начале войны, все газеты облетело известие, что император Вильгельм приделал к своему автомобилю сирену, играющую лейтмотив бога Вотана, вечно «ищущего нового» (по тексту «Кольца Нибелунгов»).

Однако и этот новый град пощечин не попал в лицо великого художника Вагнера. Второй способ, которым издавна пользуется обыватель, — принять, пожрать и переварить («усвоить», «приспособить») художника, когда не удалось уморить его голодом, — не привел к желанному концу, так же как и первый. Вагнер все так

же жив и все так же нов; когда начинает звучать в воздухе Революция, звучит ответно и Искусство Вагнера; его творения все равно рано или поздно услышат и поймут; творения эти пойдут не на развлечение, а на пользу людям; ибо искусство, столь «отдаленное от жизни» (и потому – любезное сердцу иных) в наши дни, ведет непосредственно к практике, к делу; только задания его шире и глубже заданий «реальной политики» и потому труднее воплощаются в жизни.

4

Почему Вагнера не удалось уморить голодом? Почему не удалось его слопать, опошлить, приспособить и сдать в исторический архив, как расстроенный, ненужный более инструмент?

Потому, что Вагнер носил в себе спасительный яд творческих противоречий, которых до сих пор мещанской цивилизации не удалось примирить и которых примирить ей не удастся, ибо их примирение совпадает с ее собственной смертью.

Так называемая передовая мысль уже учитывает это обстоятельство. В то время как на умственных задворках все еще решаются головоломки и переворачиваются так и сяк разные «религиозные», нравственные, художественные и правовые догматы, застрельщики цивилизации успели «войти в контакт» с искусством. Появились новые приемы: художников «прощают»; художников «любят» за их «противоречия»; художникам «позволяют» быть – «вне политики» и «вне реальной жизни».

Есть, однако, одно противоречие, которого не раскусить. У Вагнера оно выражено в «Искусстве и Революции»; оно относится к Иисусу Христу.

Называя Христа в одном месте с ненавистью «несчастным сыном галилейского плотника»,[4] Вагнер в другом месте предлагает воздвигнуть ему жертвенник.

С Христом еще можно как-нибудь сладить: в конце концов он уже и теперь как бы «вынесен за скобки» цивилизованным миром; люди ведь «культурны», значит, и «веротерпимы».

Но странен и непонятен образ отношения к Христу. Как можно ненавидеть и ставить жертвенник в одно время? Как вообще можно одновременно ненавидеть

и любить? Если это простирается на «отвлеченное», вроде Христа, то, пожалуй, можно; но если такой способ отношения станет общим, если так же станут относиться ко всему на свете? К «родине», к «родителям», к «женам» и прочее? Это будет нестерпимо, потому что беспокойно.

Вот этот яд ненавистнической любви, непереносимой для мещанина даже «семи культурных пядей во лбу», и спас Вагнера от гибели и поругания. Этот яд, разлитый во всех его творениях, и есть то «новое», которому суждено будущее.

Новое время тревожно и беспокойно. Тот, кто поймет, что смысл человеческой жизни заключается в беспокойстве и тревоге, уже перестанет быть обывателем. Это будет уже не самодовольное ничтожество; это будет новый человек, новая ступень к артисту.

12 марта 1918

ПИСЬМО О ТЕАТРЕ

В наше время опять поднимается вопрос о существовании театров, содержимых на счет государства.

Я полагаю, что государственные театры должны существовать, так как пока, к сожалению, никто, кроме государства, не может дать самостоятельности и независимости художественному учреждению.

Могут ли существовать такие театры без компромисса? – Они должны существовать без компромисса, и само государство в этом нуждается.

Театр есть могучая образовательная сила. Театр должен воспитывать волю.

Театр есть та область искусства, о которой прежде других можно сказать: здесь искусство соприкасается с жизнью, здесь они встречаются лицом к лицу; здесь происходит вечный смотр искусству и смотр жизни; здесь эти вечные враги, которые некогда должны стать друзьями, вырывают друг у друга наиболее драгоценные завоевания; рампа есть линия огня; сочувственный и сильный зритель, находящийся на этой боевой линии, закаляется в испытании огнем. Слабый – развращается и гибнет. Искусство, как и жизнь, слабым не по плечу.

Для того чтобы театр стал действительно таковым, надо выйти на путь переворота; надо резким движением подняться над всякими направлениями и злобами дня; надо резко порвать с предрассудками; может быть, с величайшими предрассудками целых десятилетий; надо воспротивиться загромождению драматургии и сцены какими бы то ни было ценностями – философскими, публицистическими, всякими, кроме театральных; надо черпать из сокровищницы навсегда неисчерпаемой; из сокровищницы искусства классического, то есть из того искусства, над которым время бессильно.

Такой переворот не может пройти безболезненно. Сразу он отпугнет всех тех, кто до сих пор наполнял театр. Может наступить время, когда «Макбет» пройдет перед пустым залом.

Тот, кто верит в лучшее будущее, должен знать, что это – короткое, переходное время; надо переждать, пока порода сытых, равнодушных и брезгливых людей, давно ненавистных всем артистам и художникам, без различия направлений, покинет навсегда светлые театральные залы и опустится на дно, куда ей и суждено опуститься; другая же порода, неудержимо рвущаяся наверх, – порода людей, душевно голодных, внимательных и чутких, – еще не наполнит этих зал.

Я не знаю, долго ли протянется такое время; может быть, период будет длительным, может быть, великое искусство, театральное в частности, так же не понадобится новым людям, как оно давно не нужно людям старым; но это – вопрос второстепенный не только для искусства, но и для всякого художника.

Во всяком случае, государство должно сделать опыт, попробовать выдержать бюджетное испытание; если оно пойдет на это до конца, искусство соизволит на принятие от него внешней поддержки.

Пока государство идет навстречу таким опытам. Оно намерено оказать поддержку как государственным, так и нарождающимся коммунальным театрам. Если оно остановится на полдороге, убоится и откажется этим заниматься, тем хуже будет для него.

От государства, которое захватило щупальцами весь мир, которое не ведает удержу, которое не владеет своими силами, которое довело Европу до того военного растления, в котором она сейчас находится, можно ожидать всего.

Государству ничего не стоит при каком угодно режиме закрыть двери театров так же, как и двери университетов. Это – маленькое движение щупальцев, движение на отдаленной периферии, сразу почти незаметное в центре. Сила государства (пресловутая страшная «мощь») такова, что сразу никто – ни общество, ни отдельные люди – ничего не сумеют противопоставить гибели целых учреждений (театров) и отдельных людей (художников).

Но если это случится, то горе государству в будущем. Щупальцы его отсохнут, ослабеют; ответом на всю

его мрачную деятельность в прошлом будет неслыханная и дикая анархия, которая затмит собою все ужасы его прошлых войн; это будет слепой бунт людей, долго пребывавших во мраке; справедливое возмездие тем, кто полагает, что человек может быть доволен единым хлебом.

И опять возвратится каменный век. И опять внезапно и таинственно улыбнется бедный человек, еще затравленный зверьми, еще дикий; он опять начнет царапать камнем свои бедные изображения, бледные узоры, влекомый все той же необъяснимой и неотвратимой силой искусства.

3 апреля 1918

ДНЕВНИК ЖЕНЩИНЫ, КОТОРУЮ НИКТО НЕ ЛЮБИЛ

1

В психологии людей, обладающих матерьяльным и нравственным достатком, есть одно глубоко вкоренившееся чувство: чувство отвращения к людям очень несчастливым, неудачливым, конченым, «бывшим»; или к таким, которые *кажутся* конченными. Это чувство может доходить до физической тошноты.

Что же, разве люди, обладающие достатком, счастливы и благополучны? – Едва ли.

Скорее, их высокомерное чувство брезгливости проистекает от *недостаточно высокой* культуры, которая *теряется* перед лицом темноты, невежества, неубранности, путаницы. Едва ли в этих людях возмущается та культура, высоты которой достигли Франциск Ассизский и Юлиан Милостивый (именно они – оба знавшие в юности и любовь, и роскошь, и страсти, и все утехи «шумного света»).

Мы достигли пока ступени культуры умного ученого. Есть много ученых, принесших большую пользу науке; они обращены лицом в ее сторону, и никуда больше; многие стороны жизни от них закрыты, они им не звучат.

Это – культура в *шорах*: по прямой линии своей специальности видно очень далеко; а по сторонам – ничего. Нет никакого интереса к пестроте жизни; поэтому нет и знания о жизни. Иной из таких людей способен всю жизнь видеть высокие нравственные и общественные образцы в том, что плоско и мелко; а в том, что глубоко искренно, – подозревать низкое, грязное и корыстное только.

Да, для того чтобы отличать настоящее от поддельного, искреннее от лживого, подлинно-нравственное

от лицемерно-нравственного, нужна такая высокая степень развития, до которой в наше время не достиг почти никто. Это – истина очень жестокая, но она – истина, думается мне. Мы часто думаем, что достигли очень многого; а между тем многим из тех, кто думает так, свойственно то непреодолимое чувство *отвращения* к конченому человеку, которое передается из поколения в поколение, вошло в плоть и кровь, проявляется в бесчисленных мелочах и подробностях жизни; одно из многих чувств, сообщающих современной жизни скучный, серый, уродливый налет; одна из бесчисленных, почти незаметных для присмотревшегося глаза язв, которые лечатся железом; «если же не лечит железо, лечит огонь»:[1] огонь революций.

2

У нас есть богатства высокой мысли и красоты; не грешно иногда зайти в бедную храмину с ободранными стенами и посмотреть, какою отсюда представляется жизнь.

Если мы – только «тонкие и умные люди», культурные ученые, художники, политики, – нам незачем, разумеется, идти туда. Но если в нас есть еще культура Франциска Ассизского и Юлиана Милостивого, которые знали нечто кроме полноты земных великолепий, то мы не побоимся взглянуть в лицо такой жизни.

Глаза наши увидят не романтическую келью, не шалаш и не хижину; им представится многоэтажный каменный дом; чем выше этажи, тем холоднее в них жить. Нужда, горе, неудачи, невежество, болезни – загоняют человека все выше. Пока он был внизу, он еще присматривался к пестроте жизни, как-то принимал в ней участие, хотя она и была часто отроду непонятна и непосильна для него (с ростом цивилизации число «неприспособленных к жизни» растет – этого забывать нельзя). Чем выше загоняла человека враждебная ему жизнь, тем холоднее ему становилось; тем меньше умел он понимать жизнь и приспособляться к ней.

Наконец он очутился на холодном чердаке. Из окон не стало видно ничего, кроме пустырей. Жизнь внизу стала только жестокой врагиней. Смерть же все еще не собралась прибрать.

Об одной из таких жизней я и хочу говорить.

3

Чувство отвращения и телесной брезгливости легко могла вызвать женщина, пришедшая ко мне несколько лет тому назад, в осенний, изжелта-черный петербургский день.

Крошечного роста, пожилая, грязно одетая, дурно пахнущая. Ни одной определенной черты во всей фигуре, в походке, в движениях. На смуглом и неумытом лице заметны только глаза, в которых можно прочесть многое; глаза меняются в зависимости от темы разговора: есть в них и скучная южная страстность — голый «темперамент»; и какая-то молодая живость, честность; но главное, глубокая обида, ряд каких-то физических и душевных мук; видно, что глаза, очевидно умевшие когда-то смеяться, теперь совершенно разучились смеяться.

Скучное, обыкновенное — на первый взгляд; должно быть, в молодости была хорошенькой, кому-то понравилась, кому-то «отдалась». Потом — бросили; потом — стала переходить из рук в руки, истрепалась, унизилась, стала, может быть, уличной, а потом — гордость не позволила, а может быть, и до сих пор иногда не выдержит и пойдет «гулять».

— Меня направил к вам один студент. Он сказал, что такой дневник, как мой, можно показать Розанову и Блоку. Но Розанов пишет в «Новом времени», потому я пришла к вам.

При этом она положила на стол толстую кипу грязных тетрадей в черной клеенке.

— Почему ж вы мне доверяете? Вы читали что-нибудь мое?

— Нет, ничего не читала. Я вообще почти ничего не читала. Несколько научных книг, а по беллетристике — почти ничего. Начала читать Достоевского, Андреева, но мне стало тяжело, и я бросила. Я ведь читаю очень внимательно, вдумываюсь в каждое слово.

Читала «Крейцерову сонату», только поняла ее, как мне потом сказали, наоборот: что Толстой – за брак.

Чем больше она говорила, тем больше путалась, и я почти переставал понимать ее временами; до такой степени были сбиты в кучу те немногие понятия, с которыми она возилась в своем неуверенном и прерывистом разговоре. К тому же она подавляла своей истеричностью, своей бабьей темнотой и бестолковостью, чем-то смахивающим на попытки кокетничать и дурным запахом, который шел от нее.

– Всю жизнь меня интересовал только внутренний мир, мои душевные переживания и существование Бога; но я с трудом в этом разбираюсь; для этого мне нужно изучить химию и физиологию... Я теперь хожу на заседания спиритического общества, там есть люди, искренно интересующиеся этим предметом; но не все; например, один барон говорит на все эти темы (конечно, по-южному: «тэмы»); только я не верю в его действительный интерес... Больше я нигде не бываю. Знакомых здесь нет, я Петербурга не знаю. Сижу в своей комнате с утра до вечера, пишу дневник и занимаюсь наблюдением над своей психической жизнью. Я надеюсь, что, когда соберу все свои душевные переживания, мне удастся определить состав души...

Так она и сказала.

– Вы замужем?

– Нет... то есть я была замужем...

После этого – долгое молчание – от невозможности произнести слово; на глаза навертываются несчастные скупые слезы, которые она растирает грязным платком, вытаскивая его почему-то из подмышки.

Кофточка у нее надета поверх какой-то фуфайки, в руках она все время крутит какую-то бечевку, все время роняет на пол то платок, то бечевку; она наклоняется и ищет их, точно делает какое-то второе дело, более важное, чем разговор.

– Вы из дневника узнаете все, что было со мной за двадцать пять лет жизни.

Она ушла, а дневник остался лежать на моем столе, постепенно заваливаясь книгами, неприятно торча из-под них своими потресканными грязными клеенками.

Она меня не торопила, но все-таки через месяц я получил написанное красными чернилами напоминание о дневнике; только тогда я принялся за чтение ее повести.

Почерк несуществующий, написано грязно — то черными, то красными чернилами (все, вероятно, в разных местах, всегда чужих, неудобных), исчиркано чьим-то карандашом, захватано пальцами.

Ужасная повесть.

4

Мы плохо умеем отделять настоящую книгу от рыночного хлама. То и другое одинаково имеет вид книги. Хлам часто издается даже гораздо «роскошней», чем настоящие книги. Есть немало критиков, которые придают огромное значение тому, что́ не доживет до завтрашнего дня. Что же после этого требовать от малообразованного рядового читателя, который занимательность предпочитает истине и красоте и который сам плохо говорит на родном языке?

Я думал о том, чтобы издать дневник этой «женщины, которую никто не любил», если не весь, то хотя бы в отрывках. По этому поводу велись переговоры, но из них так и не вышло ничего. Пожалуй, это и правильно, потому что из такого издания не вышло бы «книги» в настоящем смысле. Слишком однообразна и тягуча эта длинная повесть о пошлости и ужасе жизни; прочесть ее трудно; трудно — для цивилизованного читателя, которому нужны фабулы, стройность, вкус, язык; но есть другой читатель, принимающий искренность и темперамент за красоту, считающий верхом поэзии, например, стихотворения Надсона, плохо говорящий по-русски. Такой читатель мог бы принять дневник, обнимающий двадцать пять лет жизни, «полной восторженно-романического настроения» и написанный с необыкновенной, почти пугающей по временам искренностью, — за настоящую книгу.

И кто знает, что бы вышло из этого?

5

Тому, кто ценит выше всего ясность понятий, чистоту языка, красоту образов, — лучше вовсе не брать в руки такого дневника. Искать в нем занимательного чтения было бы кощунством, оскорблением долгой и тяжелой жизни.

Язык автора — тот вульгарный жаргон, на котором говорит, однако, огромная часть южной русской интеллигенции. Умственное развитие автора — ниже среднего, так что о какой бы то ни было отчетливости понятий говорить не приходится. Что касается отношения к искусству, то у автора, судя по его запискам, было музыкальное дарование; во всех же остальных областях — полное отсутствие не только художественного развития, но и чутья.

Неряшливые и бесформенные записки эти — не книга; это — сырой матерьял и характернейший человеческий документ. Нельзя ни исправить, ни сократить повесть, бесцветную и однообразную, как русская провинциальная жизнь; среди сотни серых дней вдруг выдается один, непохожий на другие; но попробуйте вычеркнуть серое и оставить одни яркие дни: сейчас же и эти дни померкнут; совершенно так же, как в самой жизни.

Сознавая все эти убийственные недостатки дневника, я спрашивал себя при чтении: почему испытываешь волнение, перелистывая эти сотни наивных страниц, заполненных чудовищной безвкусицей и постоянными повторениями? — Такой безвкусицы не сочинишь; она может только родиться, притом именно в провинции, на юге России.

Когда читаешь записки девушки-гимназистки, проведшей детство в невежественной и захолустной среде, невольно вспоминается Гретхен. Читаешь несколько слов об отношении молодой женщины к собственному ребенку — и вдруг овеет как бы «древний ужас», воспоминание не нашей эры. На первый взгляд — это чистая патология, какое-то отвратительное извращение половой сферы. Но вчитываясь, начинаешь понимать, что за этим стоит и другое, что когда-то знали «мудрецы», а теперь знают — В. В. Розанов и безвестная молодая мать, не слыхавшая ни о каких мудрецах.

Читаешь утомительно однообразную повесть неразделенной любви — и за грудой обычных и даже пошлых слов чувствуешь рост телесной страсти, перерастающей себя и принимающей одухотворенные формы.

Наконец, читаешь о последних событиях в жизни автора, и вспоминаешь, что они привели к тому, о чем говорит одна фраза письма этой женщины ко мне: «Острота душевного состояния и слишком пониженное

физическое самочувствие заставляют меня спешить ликвидировать свои дела». Читаешь и думаешь: отчего столь модные недавно описания любви к двоим и троим зараз были у наших литераторов малоубедительны, а часто – просто смешны? А вот эта женщина, не читавшая ни новых, ни старых литераторов, *убедительно* показывает, что такая двойная любовь *действительно* бывает. Не так важно это, как дальнейшее: его показывает уже не беспомощный автор дневника, а сама судьба говорит его устами: двойная любовь оканчивается необъяснимо просто и ужасно, кончается двумя обыкновенными смертями.

Литераторы приукрашали и присочиняли; автору записок – не до украшений, и ему не может прийти в голову, как можно что-нибудь сочинить; оттого и содрогаешься, читая о двух *случайных* смертях двух *обыкновенных* людей, гораздо более, чем над десятками талантливых истязаний над сверхчеловеками.

Холодный ужас житейской скуки, житейской «постепеновщины» способен дать людям – и несчастным и счастливым – часто гораздо больше, чем занимательная и красивая выдумка. И многие из нас предпочли бы непритязательный дневник бедной провинциалки – притязаниям и дерзновениям иных столичных Фаустов. Удивительно, что человек, выкинутый из жизни, лишенный того немногого, что было ему дорого на свете, остается на какой-то нравственной высоте. Эта женщина всю жизнь искала и продолжает искать Бога, а Бог был к ней, может быть, ближе, чем ко многим другим. Сквозь всю пошлость и весь ужас жизни ее красной нитью прошла нравственная чистота, своеобразная детскость; и это – вывод из жизни, в которой первую роль всегда играл пол, то есть, следовательно, из жизни урезанной, сокращенной, обезличенной; из той самой, которую, упиваясь, описывают Вербицкая и Арцыбашев – идолы современной литературы.

В дневнике есть еще описания случаев ясновидения и религиозных экстазов. Они занимательны, пожалуй, для психологов, для врачей, для тех, кто исследует «многообразие религиозного опыта»; но ценность всех этих частностей, пожалуй, сомнительна, слишком наивен автор; может быть, все это просто: жизнь сера, а человек (женщина особенно) хочет, чтобы во что бы то

ни стало случалось необыкновенное, и случалось именно с ним. На него и «накатывает».

Что же? В конце концов в дневнике гораздо больше недостатков, чем достоинств; таков ведь скучный и неоспоримый вывод почти всякой человеческой жизни; особенно жизни тех, кто отроду к ней неприспособлен, когда нужда, обиды и несчастия преследуют всегда. Есть много таких людей в России, кроме составительницы этих записок; испепелили себя в погоне за каким-то огнем, который надеялись поймать голыми руками.

Вероятно, женщина, которая приходила ко мне бормотать об «определении состава души», уже умерла. Если и мается еще на свете это существо с этим именем и фамилией, то оно уже не похоже на ту; ко мне был принесен когда-то, во всяком случае, избыток отчаянья, последний крик долгого горя. И я, вспоминая всю эту жизнь целиком, вижу подобие какой- бесформенной и однородной массы; точно желто-серый рассыпчатый камень-песчаник; но, мне кажется, в эту желтую массу плотно впились осколки неизвестных пород; они тускло поблескивают оттуда.

Освобожденные и отшлифованные рукою мастера (мастера жизни, конечно!), они могли бы заблестеть в венце новой культуры.

Такова ценность всякого искреннего «человеческого документа».

20 января 1912 – 20 апреля 1918

СОГРАЖДАНЕ

Болото вымостили булыжником. Среди булыжника поставили каменные ящики и перегородили их многими переборками. Каждый маленький ящик оклеили бумагой. В ящик положили: стол, стул, кровать, умывальник, Ивана Ивановича и его жену.

У Ивана Ивановича есть бессмертная душа. У его жены – тоже есть. У Ивана Ивановича и его жены вместе – меньше бессмертной души, потому что они сильно отличаются друг от друга: Иван Иванович – мужчина и служит; жена его – женщина и хозяйничает. Различаясь так сильно, они часто не ладят друг с другом и тем взаимно истребляют свои бессмертные души.

За переборкой живут такой же Иван Иванович и такая же жена его. Если снять переборку, то у всех сложенных вместе окажется еще меньше бессмертной души, потому что не поладят друг с другом не только Иван Иванович с другим Иваном Ивановичем и жена одного с женою другого, но также два стола, двенадцать стульев, четыре кровати и два умывальника.

Если снять все переборки в большом ящике и соединить вместе все, что сохранялось за всеми переборками, то не получится не только бессмертной души, но самый даже разговор о ней покажется странным и неприличным. Всем этим соединенным вместе – какая может управлять бессмертная душа, если все ее полномочия переданы – выбранному всеми гражданами, здесь живущими, домовому комитету?

– А немцы вчера бросали прокламации с аэроплана: завтра, мол, придем, а коли не поспеем, – так в субботу, – сказал мне председатель домового комитета, очень почтенный человек. У него были старинные седые

бакены, синяя рубашка в полоску и старые подтяжки. Через дорогу у него была мелочная лавка, ныне переданная в ведение домового кооператива.

С председателем домового комитета не поспоришь. Не знаю, кто выбирал его. Говорят, выбрали единогласно все граждане, населяющие тот дом, в котором я живу. Я не выбирал, но я не уверен, принадлежу ли я к числу граждан, населяющих дом. Во всяком случае, если бы я принадлежал к ним, я бы, конечно, тоже выбрал его. Он, должно быть, очень почтенный и расположенный к добру человек.

Я с ним и не спорил; но у меня было совершенно особое чувство; пока было самодержавие, я всегда верил тому, что мне рассказывали; скажет какой-нибудь господин: завтра такого-то назначат министром народного просвещения. Так уж и знаешь, что проснешься завтра, а уж вся Россия ликует: у нас такой-то новый министр народного просвещения! И в газетах сказано, что вся Россия ликует.

Тут я, однако, усумнился про себя. Произошло это потому, что неделю тому назад, когда я пришел менять продовольственные карточки, председатель домового комитета сообщил мне: — Вильгельм сам сказал, что в среду будет здесь. Две недели тому назад председатель говорил о том же, и так повторялось уже месяца три.

Усумнившись, я, однако, не подал никакого вида, потому что ни мало не хотел огорчать почтенного старика, который делился со мной своей скромной, заветной радостью.

Председатель принимал вечером, и я возвращался от него к себе домой вечером, в час страшно поздний: в шесть часов вечера. По двору у нас пройти — и скользко, и — того гляди — угодишь в сугроб, да и небезопасно; все граждане, населяющие дом, сознали это, и каждую ночь шесть из них, способных носить оружие, сидят в дворницкой, вооруженные револьверами системы наган, до рассвета и по очереди окликают каждого, кто стучится в ворота.

Едва я вышел от председателя, меня обступила эта вооруженная толпа. Один из них узнал меня; меня пропустили; но едва я сделал два шага, я услышал за собой быструю походку; передо мною во мраке стоял один из вооруженных граждан. Он знал, что я —

осведомленный журналист; я же знал, что он когда-то командовал одним из наших больших кораблей, которые нанесли непоправимый ущерб соединенному германскому и турецкому плаванию в водах Черного моря у самого входа в Дарданеллы,[1] оберегаемых П. Н. Милюковым от алчных аппетитов Четверного союза.[2]

Капитан броненосца наклонился к моему уху и прошептал конфиденциально:

— Как вы думаете, немцы придут?

— Не думаю,— ответил я.

— Так, значит, буржуев резать будут?

— А может быть, наоборот,— сказал я.

— Как наоборот? — спросил он тревожно

— Ну вот, как, например, в южной Франции в 1794 году или в Париже после Коммуны, во время белого террора.

Я увидел, что лицо капитана собралось в улыбку.

— Но ведь то были французы,— сказал он,— а ведь это — черт знает кто...

В эту минуту у калитки ворот раздался робкий стук.

— Кто там? — страшным голосом заревел капитан.

Все шестеро вооруженных твердо пошли к воротам.

— Это я,— произнес за воротами дрожащий женский голос.

— Ваш пропуск! — прорычал капитан.

В щель калитки просунулась бумажка. Капитан стал читать ее при тусклом свете фонаря. Послышалось щелканье взводимых курков.

— Это — из номера сто одиннадцатого,— сказал с облегчением капитан.

Калитка открылась, и в нее вошла испуганная горничная. Ее осмотрели с ног до головы, и она бросилась в глухой мрак своего подъезда сквозь строй смелых и хорошо вооруженных граждан.

Когда я поднимался к себе домой, меня встретил на лестнице прекрасно одетый господин в полной походной форме защитного цвета, с охотничьей двухстволкой за плечами. Он спросил любезно:

— Вы ничего не имеете против того, что меня выбрали комендантом лестницы?

— Помилуйте, я так рад,— отвечал я.

Я знал, что это — бывший член первого департамента

Правительствующего сената, бывший вице-губернатор одной из губерний, ныне временно занятых неприятелем.

Проходя на днях по нашей улице, я остановился перед окном нового магазина и стал рассматривать бумагу, вставочки, папиросы и спички.

Вдруг из двери выбежал комендант лестницы. — Идите покупать к нам! — радушно закричал он.

За прилавком сидела жена его, рожденная княгиня Б.

— Как у вас мило, — непринужденно сказал я, оглядывая полки магазина.

— Мыло у нас тоже есть, — веско сказал бывший вице-губернатор.

1 мая 1918

РУССКИЕ ДЭНДИ

Перед вечером раздался звонок, вошли незнакомые молодые люди и повезли меня заниматься недобросо вестным делом: читать старые и пережитые мною давно стихи на благотворительном вечере в пользу какого-то очень полезного и хорошего предприятия.

Таксомотор, совершенно уже развалившийся под ударами петербургской революционной зимы и доброго десятка реквизиций, нырял, как утка, по холмистым сугробам. С разных сторон доносились выстрелы, определявшие пункты сегодняшних разгромов винных погребов, а барышня с глазами, как большие тусклые агаты, говорила спокойным и равнодушным тоном:

– У меня теперь больше нет друзей, я сижу одна и читаю дома у печки. До революции у нас был кружок из двенадцати человек, мои родители называли его «клубом самоубийц». Действительно, не так давно пятеро из них покончили с собой: трое совсем, а двое не совсем; остальные разошлись как-то сами собою.

В «артистической» выстрелов слышно не было, и все было как в «доброе старое время». Знаменитый баритон оживленно разговаривал с очень хорошенькой барышней, которая помахивала белым тюльпаном. В углу стоял не очень знаменитый тенор в искусно изваянном фраке, оттеняющем стройность его фигуры и кирпичный цвет – увы! – старого лица. За столом сидел седеющий аккомпаниатор; он только «зарабатывал» и потому ни о чем не беспокоился; ему не надо было никому нравиться, он молча и медленно ел те немногие кусочки черного хлеба с красной икрой, которые заменили собою прежние петифуры и сладкий пирог.

– Ну, прощайте, дети мои, – сказал знаменитый

баритон, и его повезли в том же таксомоторе в другую «артистическую».

Когда баритон, уставшие трахеи которого страдали от табачного дыма, уехал, все стали свободнее курить, и хорошенькая барышня попросила молодого человека прочесть стихи в этой интимной обстановке.

Молодой человек,[1] совершенно не жеманясь, стал читать что-то под названием «Танго». Слов там не было, не было и звуков; если бы я не видел лица молодого человека, я не стал бы слушать его стихов, представляющих популярную смесь футуристических восклицаний с символическими шепотами. Но по простому и серьезному лицу читавшего я видел, что ему не надо никакой популярности и что есть, очевидно, десять-двадцать человек, которые ценят и знают его стихи. В нем не было ничего поддельного и кривляющегося, несмотря на то, что все слова стихов, которые он произносил, были поддельные и кривляющиеся.

В эту минуту распахнулась дверь, за которой был выход на эстраду. Оттуда раздался взрыв рукоплесканий, и в комнату влетел маленький розовый комочек, крошечный розово-красный мирок. Это была очаровательная танцовщица, одна из звезд нашего балета, за которой волочились когда-то разные великие и малые князья, которую теперь взрывом рукоплесканий провожал старый зал с новой публикой.

Танцовщица, не переставая двигаться всем точеным тельцем, завела порозовевшие ручки к черным кудрям и отколола от них красный мак, отпорхнувший от нее на кушетку; те же розовые ручки, не останавливаясь, опустились волнистым движением к красной туфельке и подтянули опустившуюся сандалию; в это мгновение красные волны юбочки подбежали к розовым щечкам и, приласкав их, нежно отхлынули назад. В следующее мгновение какая-то женщина, ростом вдвое выше танцовщицы, обвертывала всю ее в какой-то белый пух, из которого еще раз мелькнули белые зубки и засмеялись черные глазки.

Этот маленький мир искусства был уже уложен в вату и вынесен из теплой комнаты куда-то в холодные, обступившие таксомотор сугробы, когда мы вновь вернулись к барышне с тюльпаном и к молодому человеку с танго. Странно, у него были плохие стихи, у нее — плохой вкус, но оба они ничем не нарушали влетевшего

сюда на минуту и оставившего здесь свой аромат мира искусства; они были так же непринужденны и так же не нужны никому, как оно.

Когда мы вышли, оказалось, что таксомотор уже реквизирован где-то в далеких сугробах и всем нам придется возвращаться пешком. Нам с молодым человеком было не по пути, но он пошел провожать меня, с тем чтобы рассказать мне таким же простым и спокойным тоном следующее:

– Все мы – дрянь, кость от кости, плоть от плоти буржуазии.

Во мне дрогнул ответ, но я промолчал.

Он продолжал равнодушно:

– Я слишком образован, чтобы не понимать, что так дальше продолжаться не может и что буржуазия будет уничтожена. Но если осуществится социализм, нам останется только умереть; пока мы не имеем понятия о деньгах; мы все обеспечены и совершенно неприспособлены к тому, чтобы добывать что-нибудь трудом. Все мы – наркоманы, опиисты; женщины наши – нимфоманки. Нас – меньшинство, но мы пока распоряжаемся среди молодежи: мы высмеиваем тех, кто интересуется социализмом, работой, революцией. Мы живем только стихами; в последние пять лет я не пропустил ни одного сборника. Мы знаем всех наизусть – Сологуба, Бальмонта, Игоря Северянина, Маяковского, но все это уже пресно; все это кончено; теперь, кажется, будет мода на Эренбурга.

Молодой человек стал читать наизусть десятки стихов современных поэтов. Дул сильный ветер, был мороз, не было ни одного фонаря. Мне было холодно, я ускорил шаги, он также ускорил; на быстром шагу против ветра он все так же ровно читал стихи, ничем друг с другом не связанные, кроме той страшной, опустошающей душу эпохи, в которую они были созданы.

– Неужели вас не интересует ничего, кроме стихов? – почти непроизвольно спросил наконец я.

Молодой человек откликнулся, как эхо:

– Нас ничего не интересует, кроме стихов. Ведь мы – пустые, совершенно пустые.

Я мог бы ответить ему, что если все они пусты, то не все стихи пусты; но я не мог так ответить, потому что за его словами была несомненная искренность и какая-то своя правда.

Вдруг он сказал:

– Мне сегодня негде ночевать.

В первый раз он сказал «я», а не «мы»; но я страшно устал, мне было очень холодно от мороза и от его слов, мне мелькнула мысль, что у него большая квартира и он – богатый, и не хватило духа позвать его переночевать к себе. Это нехорошо с моей стороны, и я чувствую себя перед ним виноватым. Но на завтрашнее утро меня ждали многие дела и мысли, и я испугался того, что слишком загляжусь в этот узкий и страшный колодезь... дэндизма...

Молодой человек как бы сразу откликнулся на мою отчужденность:

– Вы же ведь и виноваты в том, что мы – такие.

– Кто – мы?

– Вы, современные поэты. Вы отравляли нас. Мы просили хлеба, а вы нам давали камень.

Я не сумел защититься; и не хотел; и... не мог. Мы простились – чужие, как встретились.

Так вот он – русский дэндизм XX века! Его пожирающее пламя затеплилось когда-то от искры малой части байроновской души; во весь тревожный предшествующий нам век оно тлело в разных Брэммелях, вдруг вспыхивая и опаляя крылья крылатых: Эдгара По, Бодлера, Уайльда; в нем был великий соблазн – соблазн «антимещанства»; да, оно попалило кое-что на пустошах «филантропии», «прогрессивности», «гуманности» и «полезностей»; но, попалив кое-что там, оно перекинулось за недозволенную черту.

У нас от «москвича в Гарольдовом плаще»[2] оно потянулось подсушивать корни, превращая столетние клены и дубы дворянских парков в трухлявую дряблую древесину бюрократии. Дунул ветер, и там, где торчала бюрократия, ныне – груды мусора, щепы, валежника. Но огонь не унимается, он идет дальше и начинает подсушивать корни нашей молодежи.

А ведь в рабочей среде и в среде крестьянской тоже попадаются уже свои молодые дэнди. Это – очень тревожно. В этом есть тоже, своего рода, возмездие.

2 мая 1918

⟨«ЧТО СЕЙЧАС ДЕЛАТЬ?..»⟩

Я должен дать ответ на вопрос, волнующий каждого сознательного русского гражданина: «Что сейчас делать?» Я позволю себе прежде всего выяснить мое отношение к этому вопросу.

Во-первых, «сознательный русский гражданин» – термин старый и растяжимый. Все три слова – суть слова-оборотни. Я боюсь оборотней. Чтобы защититься от них, я оговариваю по крайней мере одно: «русским гражданином», как понимали это слово *старые русские либералы*, я никогда не был и не буду, как бы далеко ни простерлась травля на мою душу. Я – художник, следовательно, не либерал. Пояснять это считаю лишним, да, кстати, нет и места.

Во-вторых, на вопрос: «что делать?» я могу ответить только за художника. На вопрос о продовольствии, о замещении пустующих престолов, о парламентаризме, о дефилировании крестных ходов по проспектам – я отвечать не берусь, хотя мне не хватает хлеба так же, как всем другим.

Тем не менее я в некотором смысле, как понимаю, «русский гражданин». А так как «слова писателя суть его дела»,[1] то я считаю своим долгом ответить на вопрос – не волнующий, а сжигающий меня – что делать сейчас художнику.

1) Художнику надлежит знать, что той России, которая была, – нет и никогда уже не будет. Европы, которая была, нет и не будет. То и другое явится, может быть, в удесятеренном ужасе, так что жить станет нестерпимо. Но того рода ужаса, который был, уже не будет. Мир вступил в новую эру. *Та* цивилизация, *та* государственность, *та* религия – умерли. Они могут еще вернуться и существовать, но они *утратили бытие*, и мы,

присутствовавшие при их смертных и уродливых корчах, может быть, осуждены теперь присутствовать при их гниении и тлении; присутствовать, доколе хватит сил у каждого из нас. Не забудьте, что Римская империя существовала еще около пятисот лет после рождения Христа. Но она только *существовала*, она раздувалась, гнила, тлела – уже мертвая.

2) Художнику надлежит пылать гневом против всего, что пытается гальванизировать труп. Для того чтобы этот гнев не вырождался в злобу (злоба – великий соблазн), ему надлежит хранить огонь знания о величии эпохи, которой никакая низкая злоба недостойна. Одно из лучших средств к этому – не забывать о *социальном неравенстве*, не унижая великого содержания этих двух малых слов ни «гуманизмом», ни сентиментами, ни политической экономией, ни публицистикой. Знание о социальном неравенстве есть знание высокое, холодное и гневное.

3) Художнику надлежит готовиться встретить еще более великие события, имеющие наступить, и, встретив, суметь склониться перед ними.

13 мая 1918

КАТИЛИНА

Страница из истории мировой Революции

1

Люций Сергий Катилина, римский революционер, поднял знамя вооруженного восстания в Риме за шестьдесят лет до рождения Иисуса Христа.

Ученые нового времени полагают, что жизнь Катилины не получила до сих пор справедливой оценки. Правы они в этом или нет, мы посмотрим.

Во всяком случае, они правы по отношению к ученым филологам; эти – действительно не умели справедливо оценить Катилину; в руках у них были источники, принадлежащие перу его яростных врагов: историка Саллюстия и оратора Цицерона; источники, к тому же, весьма талантливые; а собственное соображение и собственная группировка фактов, как известно, доступны очень немногим филологам. Так и случилось то, что филологи хватились переоценивать слишком поздно, когда переоценка уже давно была произведена – только не ими.

Прежде чем говорить о самом Катилине, я хочу коротко сказать о Риме его времени.

То было время давно не прекращавшихся внешних войн и гражданских раздоров. Внешние завоевания старой республики (Рим был республикой с V века) все расширялись. С III века Рим стал перерастать сам себя, выходя далеко за пределы Италии. К тому времени, о котором идет речь, были уже завоеваны Сицилия, Цизальпинская Галлия, Сардиния, Корсика, Испания, Иллирия, Карфагенская область, Греция, Македония. Рим готовился овладеть на востоке Сирией, Малой Азией, Иудеей, Египтом, на западе Галлией Трансальпинской; все это досталось ценою потери республики, что произошло за тридцать лет до рождества Христова;

после этого великая держава, все продолжавшая внешним образом шириться и расти, стала погружаться в тени и уплывать из мира. «Падение Римской империи» совершалось столетиями, медленно и неуклонно, преисполненное житейской пестроты и сутолоки, как все в мире; но ослепительный луч, предуказавший это падение, сверкнул именно в это время, предопределив ход «человеческой трагикомедии»[1] на столетия раньше.

Иисус Христос родился за четыре с половиной столетия до гибели Римской империи; через несколько десятков лет после Христа Тациту уже выпало на долю оплакать падение старого мира и больной цивилизации и воспеть мощь и свежесть грядущих в мир варваров; а за несколько десятков лет до Христа бедному Катилине выпало на долю восстать против старого мира и попытаться взорвать растленную цивилизацию изнутри.

Итак, Рим, счастливый обладатель республиканских вольностей и великодержавный завоеватель почти всего известного в то время мира, уже сам, как это всегда бывает, не имел власти сдержать размах собственных притязаний на окончательное мировое владычество и свои империалистические аппетиты; он продолжал воевать. Войны эти порождали бесконечные внутренние затруднения в области продовольствия, финансов, военного дела; правительство было не в силах справиться с такими затруднениями. Власть непрестанно переходила из рук одного диктатора в руки другого. Между тем солдаты, которые набирались из беднейших классов, были изнурены войной, требовали огромных денег и просто отказывались воевать; так что всеобщая воинская повинность сделалась невозможной; военачальники стремились к удовлетворению личных честолюбий; большинство граждан беднело, а в руках немногих сосредоточивались громадные капиталы, нажитые военными грабежами, спекуляциями, взятками, рост городского пролетариата усиливался с непомерной быстротой, так как землю в разоренных и разграбленных наместниками-казнокрадами провинциях поделить не могли; однако, несмотря на то, что в столице, в течение ряда годов, происходила резня буржуазии, у власти продолжали оставаться олигархи, то есть небольшая кучка лиц, соблазнявших народ даровой раздачей хлеба и богатыми зрелищами, но неспособных улучшить продовольствие

и суды, искоренить взяточничество, справедливо распределить землю, которую богатые по-прежнему скупали или просто отбирали даром у бедных.

Историк Саллюстий, живший в это время, рассказывает о нем так:

«Оптиматы начали обращать свое достоинство в надменность, а народ свою свободу в необузданность. Каждая сторона все, что могла, тащила себе, рвала, грабила. Все разделилось на две партии, и они раздирали государство, лежавшее между ними. Олигархи были, впрочем, могущественнее, как одна дружная партия, народ же имел менее значения, ибо здесь не было такой связи и его сила терялась в массе. Государство управлялось во время мира и войны по произволу немногих. В их руках была казна, провинции, должности, слава и триумфы; остальные граждане были удручены бедностью, отягощены службой в легионах; полководцы делили военную добычу с немногими, а между тем родители и дети воинов изгонялись из своих поместий, ежели, по несчастию, их участок находился близ именья могущественного соседа. Олигархи всё осквернили и опустошали; ни до чего им не было дела, ничего для них не было святого дотоле, покуда они не рухнули в бездну, которую сами себе подготовили. Ибо, когда нашлись в самой олигархии люди, которые предпочли истинную славу незаконному своему могуществу, тогда зашатался город и поднялся, как хаос, раздор гражданский».[2]

Автор этого талантливого и высоконравственного описания сам занимал довольно высокий пост в провинции, причем оставил по себе очень плохую память: ему удалось выжать все соки из богатой страны взятками и поборами; размеры этих взяток были так исключительны, что на них обратили внимание даже в то время, когда такой способ обогащения считался делом обыкновенным и общепринятым. Саллюстия предали суду; пришлось обратиться к протекции Цезаря; Цезарь ходатайствовал перед судьями за своего верноподданного; суд оправдал чиновника; ведь никакие республиканские вольности не освобождают людей от уважения к влиятельным лицам! Что же сталось с народными деньгами, расхищенными Саллюстием? Их употребили на покупку дачи для Цезаря около Тибура и на разбивку великолепных садов при даче Саллюстия в Риме.

Саллюстий покаялся. Когда не стало его могущественного покровителя, которому Саллюстий был всем обязан, он уединился в собственной вилле и здесь, в тени вышеупомянутых садов, предался литературным занятиям. Первым его трудом был «Катилина»; здесь историк лишь пробовал перо на легком деле: он изобличал всеми признанного революционера и негодяя; далее перо Саллюстия разошлось, и он написал блестящую историю войны с Югуртой; здесь он выместил все свои личные обиды; действительно, изображение грязи и болезней, разъедавших господствующую партию, ярко и сильно, о чем свидетельствует вышеприведенная страница; правда, не все разделяют симпатии Саллюстия, которые отданы полководцу Марию, но надо войти в положение обиженного бюрократа из плебеев, для того чтобы понять, что думать иначе он не мог.

Марий был человек, созданный войной и для войны; то есть создание бессмысленное и вредное. Это был человек огромной личной храбрости, хвастун, «любимец солдат» и городской черни и принципиальный невежда, питавший глубокое презрение ко всякому образованию – презрение, свойственное людям неразвитым. Плебей по происхождению, как и Саллюстий, он достиг высших военных должностей без протекции; из солдата и центуриона (унтер-офицера) скоро превратился в полководца. Как же мог не отдать такому человеку всех своих симпатий Саллюстий, который и сам воевал когда-то, хотя и неудачно, и был тоже незнатного происхождения; в обоих была «военная косточка»; оба презирали и ненавидели чуждых и непонятных им «образованных аристократов», вроде Суллы, счастливого соперника Мария; Саллюстий не пожалел красок для того, чтобы изобразить в лице Суллы всю глубину падения аристократии. Историк преуспел в этом деле, потому что матерьял был действительно богатый.

В противоположность суровому, тяжеловесному, молчаливому и жестокому солдату Марию, который не брал взяток даже тогда, когда их брали все офицеры и все нижние чины, подрывая этим последнюю дисциплину в войсках, – Сулла был человеком свободным и легким. Родом он был очень знатен; сорил деньгами, любил славу и удовольствия. Неповоротливый старик Марий таскал за собой всюду какую-то еврейскую

гадалку Марфу, которой слепо слушался во всех своих начинаниях; Сулла, бегавший за танцовщицами, был красноречив и быстр во всех своих делах. Он обладал большими дипломатическими способностями; ему легко удалось втереться в доверие к Марию, заслужить одобрение солдат, одолжая деньги направо и налево, и – вырвать победу у Мария из-под носу: единственно при помощи ловкости и проворства рук он добился того, чего не удавалось сделать железом: хитростью заманил он в ловушку и забрал в плен вороватого и кровожадного африканского царька Югурту.

Хотя триумф по окончании этой войны достался Марию, последний не мог простить Сулле того, что произошло; борьба между этими двумя людьми разгорелась; борьба, стоившая жизни Марию, кончилась торжеством Суллы; естественно, что всего этого никогда не мог простить Сулле обойденный аристократами Саллюстий, который скорбит по этому случаю и о падении старинной римской доблести, и об уничтожении дисциплины в войсках; вообще обо всем, о чем свойственно скорбеть чиновникам, которые всю жизнь грели руки около правых убеждений и вдруг оказались не у дел, по случаю победы партии, им враждебной.

Слаб человек, и все ему можно простить, кроме хамства; так и Саллюстию можно, пожалуй, простить и разврат, и взяточничество, и подхалимство; все это ему и простил уже один английский историк[3] – за его «талант»; нельзя только простить ему одного: принятого им нравственного и патриотического тона. «От стыда ли, от досады ли, я не хочу терять слов на описание того, что делал Сулла»,[4] – ломается Саллюстий; вот это ломание даровитому стилисту и взяточнику простить трудно.

Если грабеж и взяточничество были распространены в такой мере и даже возведены в систему среди представителей власти, то естественно, что мелкие жулики тоже не отставали; они образовали, где только возможно, банды «пиратов» и грабителей. Век отличался вообще, как принято говорить среди филологов, повсеместным падением нравов и ростом самого ужасного разврата.

На профессорском языке развратом называется все: и мелкое взяточничество, и низкие похоти, и великие мечты и страсти, иногда находящие исход в преступле-

нии и приводящие к гибели. Эта гибель вспыхивает пламенем дымного факела над обреченной головой. Мрачный свет этого факела падает в грядущие столетия, и они умеют оценить по-новому того, кто погиб жертвою неотступной мечты и непреодолимой страсти.

Так и в тот великий век; он создал взяточника Саллюстия и честного законника Цицерона; оба они сошлись, однако, на непримиримой злобе к «изменнику родины» Катилине; но тот же век создал царицу цариц Клеопатру и битву при Акциуме, в которой римский триумвир отдал весь флот великой державы за любовь египтянки; он же создал, наконец, и революционный порыв промотавшегося беззаконника и убийцы — Катилины.

2

Катилина принадлежал к знатной и разорившейся семье. У него было устроенное тело и устроенная голова. Он был красноречив и образован; таким рисует его история.

Каково было образование Катилины, мы не знаем. Но мы знаем, каково было образование римлян его времени и его сословия.

Государство разбухало неудержимо. Чем дальше заходили его успехи, тем труднее становилось жить людям, тем ожесточеннее становилась борьба их за существование; и народ, который от природы был народом-практиком, устремил все силы и все способности на практическую жизнь. Оттого и воспитание и образование детей было устремлено на то же. Эта картина опять-таки очень нам знакома; так ведь воспитывается всякий средний человек в современной Европе: упражнять волю, не падать духом, сохранять всегда бодрость, готовиться стать хорошим пушечным мясом и гражданином.

Это воспитание подготовляет к чему угодно, кроме самого главного и единственно нужного человеку; результат его был на глазах у всего Рима, он на глазах и у нас: большинство — тупеет и звереет, меньшинство — хиреет, опустошается, сходит с ума. Глаза Рима, как и наши глаза, не видели этого; а если кто и видел, то не умел предупредить страшной болезни, которая есть лучший показатель дряхлости цивилизации: болезни *выро-*

ждения.[5] За этим опошленным словом стоит довольно жуткое содержание.

Катилина начал службу в войсках Суллы.

Если Марий, пополняя недостаток в людях, который становился все ощутительнее, набирал в свои войска последнюю сволочь, то Сулла дошел в этом отношении до крайних пределов. Вся цель его заключалась в том, чтобы завлечь людей в войско; он льстил солдатам и платил им огромные деньги. Дисциплина была совершенно подорвана, солдаты в походах пьянствовали и развратничали; эти люди, отвыкшие от земледельческого труда, были грозой для столицы; едва какому-нибудь богачу надо было получить лишний голос в сенате, он подольщался к солдатам; солдаты являлись по первому его знаку в Рим, наводняли город, ночуя около храмов на улицах, и отстаивали своего кандидата не одним голосованием, но и оружием. Недовольство среди них, вечный спутник праздной и бессмысленной военной жизни, росло; с ним вместе готова была разразиться гражданская война.

В такой-то среде жил Катилина, который выделялся среди всех храбростью, физической силой и выносливостью. Он умел сносить голод, холод и жар. Наружность Катилины, по описанию, представляется такой: его взгляд был дик и неприятен; его походка была то ленивая, то торопливая. Катилина предавался крайним порокам; он убил своего брата, жену и сына; последнего он убил за то, что тот был против его связи с кокоткой Орестиллой; кроме того, говорят, что Катилина был в связи с весталкой и с родной дочерью. Если даже три четверти всего этого — злобная сплетня, то и остающейся четверти довольно.

Проходя ряд государственных должностей, Катилина проявил наклонность к корыстолюбию; при управлении Африкой он был обвинен в лихоимстве; защищал его тогда Цицерон, впоследствии — его злейший враг. Однако Цицерон признавал обаяние Катилины; он говорил, что тот, кто раз сойдется с Катилиной, уж не оставляет его и совершенно подпадает его влиянию.

Катилина увлекал своими громадными замыслами, которыми он блистал среди развратной золотой молодежи, окружавшей его и составлявшей его гвардию; он пировал с ними, таскался по улицам и притонам, сорил деньгами; слухов о преступлениях этих людей, сидев-

ших, как и сам Катилина, по уши в долгах, не перечесть. Самая ужасная сплетня (пущенная позже Плутархом)[6] заключалась в том, что они поклялись в верности Катилине и, в подтверждение клятвы, принесли в жертву человека, причем съели по куску человеческого мяса.

Благодаря такой ужасной и соблазнительной славе Катилина был любимцем римской аристократии, в особенности — женщин. Однако, когда он стал искать консульства, его не выбрали, ибо нашлись люди, которые понимали всю его опасность для государства; нашлись также люди, которые помнили его дела в Африке. Тут-то Катилина и составил свой первый заговор, набрав себе в соратники до четырехсот человек. В заговоре участвовали не одни головорезы; по некоторым данным, к нему примыкал умный, осторожный и вкрадчивый Цезарь. Многие из этих людей надеялись, при помощи Катилины, устроить собственное благополучие и удовлетворить свое честолюбие. Точно так же смотрел на заговор Помпей, в те годы воевавший в стороне от Рима, и вся его партия. Беспорядки и анархия в Риме были выгодны Помпею.

Весь Рим ждал, что заговор вспыхнет в определенный день. Были вызваны на этот случай войска, но, в сущности, никаких решительных мер принято не было; никто и не думал арестовать Катилину. Анархия уже царствовала в Риме, не принимая пока определенной формы, а правительство было совершенно слабо и лишено власти; к тому же, многие из членов правительства — или были сами причастны, или относились сочувственно к заговору против сената.

О целях заговора и размерах участия в нем Катилины ученые спорят. Все согласны, разумеется, только в одном — что у Катилины были неоплатные долги и что он надеялся при помощи восстания поправить свои денежные дела; но, так как даже филологам кажется, что это объяснение недостаточно, они рассуждают о том, чего искал Катилина: искал диктатуры; хотел быть «вторым Суллой»; добивался «проскрипций» (известный в то время способ — истребить часть граждан, с тем, чтобы забрать их именья в государственную, то есть в личную собственность); некоторые полагают, что Катилина был только вовлечен в этот заговор; хотя он и принимал в нем энергичное участие, но был только орудием Цезаря и Красса. Истинные же цели Катилины признаются не

совсем ясными, так как известия об этом первом заговоре скудны и противоречивы.

О том, что Катилина был народолюбцем или мечтал о всеобщем равенстве, речи, конечно, быть не может Катилина был революционером всем духом и всем телом; он был сыном жестокого и практического народа; никакая отвлеченная теория или кабинетная мысль не могли одушевлять его. Но если отсутствие в его голове уравнительных идей неоспоримо, то также неоспоримо и то, что он был создан *социальным неравенством,* вскормлен в его удушливой атмосфере. Это не значит, конечно, что Катилина бичевал пороки современного общества; напротив, он соединил все эти пороки в своем лице и довел их до легендарного уродства. Он имел несчастие и честь принадлежать к числу людей, которые «среди рабов чувствуют себя рабами»; многие умеют говорить об этом красно, но почти никто не подозревает, какой простой и ужасный строй души и мысли порождает такое чувство, когда оно достигает действительно человеческой силы, когда оно наполняет все существо человека; едва начнут подозревать, как уже с отвращением или с презрением отшатываются от таких людей.

Простота и ужас душевного строя обреченного революционера заключается в том, что из него как бы выброшена длинная цепь диалектических и чувственных посылок, благодаря чему выводы мозга и сердца представляются дикими, случайными и ни на чем не основанными. Такой человек – безумец, маниак, одержимый. Жизнь его протекает, как бы подчиняясь другим законам причинности, пространства и времени; благодаря этому и весь состав – и телесный и духовный – оказывается совершенно иным, чем у «постепеновцев»; он применяется к другому времени и к другому пространству.

Когда-то в древности явление превращения, «метаморфозы», было известно людям; оно входило в жизнь, которая была еще свежа, не была осквернена государственностью и прочими наростами, порожденными ею; но в те времена, о которых у нас идет речь, метаморфоза давно уже «вышла из жизни»; о ней стало «трудно думать»; она стала метафорой, достоянием литературы; поэт Овидий, например, живший немного позже Катилины, знал, очевидно, состояние превращения; иначе едва ли ему удалось бы написать свои пятнадцать

книг «Метаморфоз»; но окружающие Овидия люди уже опустились на дно жизни: произведения Овидия были для них, в лучшем случае, предметом эстетической забавы, рядом красивых картинок, где их занимали сюжет, стиль и прочие постылые достоинства, но где самих себя они уже не узнавали.

Так как мы все находимся в тех же условиях, в каких были римляне, то есть все запылены государственностью, и восприятие природы кажется нам восприятием трудным, то я и не стану навязывать своего объяснения темперамента революционера при помощи метаморфозы. Сколь убедительным ни казалось бы мне это объяснение, я не в силах сделать его жизненным. Поэтому я и не прибегаю к нему и обращаюсь к другим способам, может быть более доступным.

Двадцать столетий, протекшие со дня заговора Катилины, не дали филологам достаточного количества рукописей; зато они дали нам большой внутренний опыт. Мы уже можем смело сказать, что у иных людей, наряду с материальными и корыстными целями, могут быть цели очень высокие – нелегко определяемые и осязаемые. Этому нас, русских, научил, например, Достоевский. Поведение подобных людей выражается в поступках, которые диктуются темпераментом каждого: одни – таятся и не проявляют себя во внешнем действии, сосредоточивая все силы на действии внутреннем; таковы – писатели, художники; другим, напротив, необходимо бурное, физическое, внешнее проявление; таковы – активные революционеры. Те и другие одинаково наполнены бурей и одинаково «сеют ветер», как полупрезрительно привык о них выражаться «старый мир»; не тот «языческий» старый мир, где действовал и жил Катилина, а этот, «христианский» старый мир, где живем и действуем мы.

Выражение «сеять ветер» предполагает «человеческое, только человеческое»[7] стремление разрушить правильность, нарушить порядок жизни. Вот почему к этому занятию относится пренебрежительно, иронически, холодно, недружелюбно, а в иных случаях с ненавистью и враждою – та часть человечества, которая создавала правильность и порядок и держится за него.

Но напрасно думать, что «сеяние ветра» есть только человеческое занятие, внушаемое одной лишь челове-

ческой волей. Ветер поднимается не по воле отдельных людей; отдельные люди чуют и как бы только собирают его: одни дышат этим ветром, живут и действуют, надышавшись им; другие бросаются в этот ветер, подхватываются им, живут и действуют, несомые ветром.

Катилина принадлежал к последним. В его время подул тот ветер, который разросся в бурю, истребившую языческий старый мир. Его подхватил ветер, который подул перед рождением Иисуса Христа, вестника нового мира.

Только имея такую предпосылку, стоит разбираться в темных мирских целях заговора Катилины; без нее они становятся глубоко неинтересными, незначительными, ненужными; исследование их превращается в историческое гробокопательство филологов.

3

Первый заговор Катилины не удался. Были ли тому причиной несогласия в среде заговорщиков или их неосторожность, неизвестно. Вопрос этот столь же туманен для науки, сколь мало интересен для нас; мы знаем, что «всему свое время под солнцем», что воплощается лишь то, что созрело для воплощения.

Катилина не оставил своих замыслов; через год он вновь начал добиваться консульства. Тут-то ему пришлось наконец столкнуться вплотную с Цицероном, с которым они, до поры до времени, друг друга взаимно охаживали. Прежде чем рассказать, кто из них вышел победителем из этой борьбы, посмотрим, что за человек был Цицерон.

Цицерон принадлежал к культурнейшим людям своего времени. Человек незнатного происхождения, он сумел получить весьма разнообразное образование и посвятил себя законоведению. Он был, как сказали бы у нас, «помощником знаменитого присяжного поверенного» (Муция Сцеволы); некоторое время он отбывал воинскую повинность, но скоро оставил это занятие и предался жизни интеллигентной, полагая, что «воинская служба уступает гражданской и лавр — красноречию». Конечно, он не был тем, что в наше время называется словом «пораженец»; он не был им, почему ему и не пришлось произвести такого гигантского и не

совсем ловкого прыжка от «пораженчества» к «оборончеству», и даже еще гораздо дальше, какой пришлось недавно произвести многим умеренным русским интеллигентам. Нет, он рассуждал гораздо последовательнее; я думаю, не потому, чтобы он был головой выше многих русских интеллигентов; нет, Цицероны есть в России и в наше время; может быть, это можно объяснить тем, что в Риме был уже четыреста лет республиканский образ правления и римская интеллигенция, развиваясь более естественно, не была так оторвана от почвы; она не надорвалась так, как наша, в непрестанных сражениях с чем-то полусуществующим, тупым, бюрократически-идиотским.

Как бы то ни было, Цицерон остался штатским в то время, когда в моде были военные, ибо римский империализм был ненасытен, и его размаха хватило еще века на три после описываемого мной времени.

Первая «защита» Цицерона была блестяща. Отчаянное честолюбие помогло ему победить недостатки в произношении и неуклюжесть телодвижений и добиться адвокатской славы.

После этого ему удалось показать и административные таланты. Во время непомерной дороговизны съестных припасов он управлял Сицилией, откуда приходилось грузить хлеб на Рим; тут проявились твердость и добросовестность Цицерона; ему удалось прижать сицилианцев не мало и не много — ровно настолько, что ни сицилианцы, ни римляне не померли с голоду; к тому же, он сумел, обладая умеренным состоянием, и отказываться от взяток и не показаться оттого дураком, для чего тоже требовалось всегда немалое искусство.

Возвратясь в Рим, Цицерон ушел, как говорят, с головой в общественность, выиграл еще один блестящий процесс (Верра) и прошел ряд административных должностей, достигнув наконец консульского достоинства, в получении которого ему одинаково способствовали и дворяне, и «народ»; главным образом, говорит история, первые.

До сих пор Цицерон принадлежал к так называемой «народной партии»; но поддержка олигархов вызвала перемену в его воззрениях, и он присоединился к партии сената; разумеется, поправению либерального адвоката способствовали причины самые «уважительные»: рост римской разрухи, все возрастающая дороговизна

съестных припасов, а главное, возникновение заговора Катилины, как раз с этим временем совпавшее: надо ведь было спасать свое отечество, то есть безмерно разбухающее и начинающее выказывать явные признаки разложения государственное тело Рима; надо было спасать ту «великую культуру», которая породила и еще должна была породить так много ценностей, но которой через несколько десятков лет был произнесен навеки и бесповоротно приговор на другом суде – на суде нелицемерном, на суде Иисуса Христа.

Итак, римская знать, забыв всякие раздоры и несогласия, сплотилась теперь вокруг чуждого ей до сих пор Цицерона, и они принялись вместе защищать свое громадное, расплывшееся отечество от маленькой кучки людей, которая вся помещалась в нескольких домах Рима и провинции, но во главе которой стоял далеко не расплывшийся, а собранный и острый человек – Катилина.

Тут-то нашла себе выражение настоящая деловитость Цицерона, его увертливость, его дипломатическая тонкость. Началось с того, что он, как впоследствии юристы всех веков, взялся защищать Катилину тогда, когда, по его собственному выражению, «не признать его виновным значило бы признать, что среди бела дня темно». Защита касалась обвинений Катилины в лихоимстве во время управления африканскими провинциями, а цель ее состояла в том, чтобы Катилина, в случае оправдания, оказался сговорчивее на следующих выборах в сенат. Защитить Катилину Цицерону удалось; но тут-то Катилина, против ожиданий, и не смирился.

Катилина все еще думал, что удача на его стороне, что многие сенаторы ему сочувствуют; он дерзко отвечал Цицерону: «Какое я делаю зло, если из двух тел, одно из которых тоще и слабо, но с головою, а другое – велико и сильно, но без головы, выбираю последнее, для того чтобы дать ему голову, которой у него нет?»

Цицерон понял иносказание; оно относилось к сенату и народу. В день выборов Цицерон надел латы и вышел на Марсово поле в сопровождении знатной молодежи, причем умышленно показал часть лат, чтобы дать этим понять, какой опасности он подвергается. «Народ» (так называет Плутарх собравшуюся здесь толпу римской публики) выразил свое негодование и

окружил Цицерона. Катилина вторично не был выбран в консулы.

Тогда Катилина собрал своих молодцов и распределил роли: одни должны были поджечь город с двенадцати концов; другие – перерезать всех сенаторов и столько граждан, сколько будет возможно; в доме одного из заговорщиков устроили склад оружия и серы. В разных частях города было назначено дежурство; часть людей была назначена к водопроводам, чтобы убивать всех, кто придет за водой.

Однако среди заговорщиков нашлись доносчики, а может быть, и провокаторы. Некий знатный развратник Квинт Курий, когда-то исключенный из сената за порочное поведение, был в связи с аристократкой Фульвией. Фульвия собралась его бросить (он надоел ей, потому что не мог делать дорогих подарков); Курий неожиданно стал сулить ей золотые горы; она легко выпытала все подробности заговора и сама разболтала о них по всему Риму.

С другой стороны, Цицерону были вручены друзьями подметные письма от неизвестного человека; в этих письмах также заключались подробности о заговоре.

Цицерон провел ночь в обсуждении тех матерьялов, которые попали к нему в руки, а утром собрал заседание сената, в котором письма были прочитаны вслух.

Сенат проникся сознанием того, что отечество находится в опасности, и провозгласил Цицерона диктатором. Цицерон ежедневно ходил по улицам, охраняемый вооруженной толпой. Людей, которые должны были его убить, до него не допустили. В те места Италии, где зрел заговор, были отправлены надежные чиновники с большими полномочиями. Консулу Антонию, который склонялся на сторону Катилины, Цицерон заткнул рот, отдав ему одну из лучших провинций – Македонию.

Однако арестовать Катилину было все еще невозможно, ибо не хватало улик. Тогда Цицерон решил избрать путь словесных разоблачений, на которые он был великим мастером. Он собрал заседание сената в храме (Юпитера Статора) и произнес здесь свою знаменитую речь против Катилины.

Катилина, присутствовавший на заседании, обратился к сенаторам с речью со своей стороны. Тут он,

по-видимому, унизился (слаб. человек), стараясь доказать, что он — аристократ, что он, как и предки его, неоднократно оказывал услуги отечеству и не мог желать его гибели, а Цицерон — даже не римский гражданин.

Речь Катилины все время прерывали; никто не хотел его слушать; отказались даже сидеть с ним рядом на той скамье, которую он занял.

Катилина продолжал ругать Цицерона. В храме поднялся ропот. Кто-то обозвал Катилину преступником и врагом отечества. Цицерон повелительно приказал Катилине выйти из города, говоря: «Нас должны разделять стены, потому что я, при отправлении моей должности, употребляю только слово, а ты — оружие».

Тут Катилина увидал, что его дело проиграно и что все против него. Его обуяла ярость, которая не знает пределов. «Если так, — закричал он, — я потушу развалинами пожар моего жилища!»

В ту же ночь Катилина вышел из Рима с тремястами товарищей. Он надеялся, что город ночью будет подожжен, что враги его будут убиты, что сенат будет запуган быстротой его действий.

Катилина шел, заставляя нести перед собою связки прутьев, секиры и римские знамена, как то приличествовало консулу. По дороге к нему примыкали люди, и он набрал двадцать тысяч человек войска. Революционные надежды его, однако, не оправдались.

Римские приверженцы Катилины не подумали поджигать город. По распоряжению Цицерона были произведены обыски, и склад оружия был открыт. Одному из заговорщиков было обещано прощение, если он выдаст остальных; выданные заговорщики были отданы под надзор сенаторов; на следующий день уже обсуждался вопрос о смертной казни.

Цезарь склонялся к помилованью; чувствовалось, что он в этом деле — не без греха; по настояниям Цицерона и Катона, мятежники были, однако, приговорены к смерти.

Чернь все время толпилась и любопытствовала. Заговорщиков вывели тайком, поодиночке, и казнили; Цицерон присутствовал при всех этих казнях, распоряжаясь, кого прежде предать в руки палача. Возвращаясь домой к ночи, он встретил толпу народа и крикнул: «Они мертвы!» Чернь сопровождала Цицерона рукоплесканиями и криками: «Спаситель!», «Отец отечества!»

Что касается самого Катилины, то против него были посланы надежные войска под начальством Целера и Антония. Часть банд Катилины из взбунтовавшихся рабов разбежалась; другая часть была окружена в горных проходах. Во время жестокой битвы Катилина бросился в середину врагов и погиб.

4

Я вспоминаю довольно известную страницу древней истории. Это — одна из многочисленных неудавшихся революций, одно из многих подавленных восстаний. Я старался только рассказать об этом такими словами, которые дали бы возможность сделать некоторые сопоставления, которые показали бы, что узоры человеческой жизни расшиваются по вечной канве. Никаких схем, никаких отвлеченных теорий я не хочу навязывать.

Я думаю, что навязыванье мертвых схем, вроде параллелей, проводимых между миром языческим и миром христианским, между Венерой и Богородицей, между Христом и Антихристом, — есть занятие книжников и мертвецов; это — великий грех перед нравственно измученными и сбитыми с толку людьми, каковы многие из современных людей; ведь надо иметь мощные лебединые крылья, чтобы взлететь на них, долго держаться в воздухе и вернуться назад не опаленным и не поврежденным тем мировым пожаром, которого все мы — свидетели и современники, который разгорается и будет еще разгораться долго и неудержимо, перенося свои очаги с востока на запад и с запада на восток, пока не запылает и не сгорит весь старый мир дотла.

Итак, я не навязываю схем. Но я хотел бы, чтобы сами читатели сделали некоторые выводы из приведенных мною фактов. Чтобы помочь в этом, я старался набросать образ живого Катилины и очертить тени покойников: Саллюстия, Мария, Суллы, Цицерона. С той же целью я хочу сейчас привлечь еще несколько соображений и фактов.

Катилина погиб, большинство его товарищей также погибло. Что же сталось с остальными действующими лицами развернувшейся перед нами трагедии?

Юлий Цезарь вышел из заговора невредимым; он не

только сумел замести этот чуть заметный след за собой; он раздул над своей до гениальности хитрой головой пламя славы. Это была земная, житейская слава; такою она докатилась и до нашего времени; пути славы неисповедимы, но, если мы начнем разбирать те события, на которых основана слава Цезаря, мы увидим, что во главе этих событий стоит знаменитый поход против варваров, война с галлами, германцами и другими народами; в комментариях к этой войне, которым учили и учат каждого христианского школьника нашей эпохи, автор уделяет большое внимание оправданию своих войн, доказательству необходимости торжества римского империализма.

Кабинетный стратег действительно удивил мир гениальностью своей военной тактики; хладнокровнейший честолюбец достиг действительной вершины почестей; но он все-таки пал – в ту самую минуту, когда его должны были провозгласить царем всех римских провинций; и рука, сразившая его, принадлежала к той самой «народной партии», в делах которой когда-то тайно, как заговорщик, Цезарь сам принимал участие.

Так кончил Цезарь – военный сообщник и тайный враг Катилины. Иначе кончил его штатский противник и открытый враг – Цицерон.

Цицерону не была прощена казнь участников заговора Катилины. Это – один из редких примеров того, как «белый террор», обыкновенно безнаказанный, не остался без наказания. Друзья Катилины преследовали Цицерона несколько лет, и он принужден был наконец удалиться в добровольную ссылку, для того, чтобы избегнуть ссылки административной. Правда, через год его вернули в Рим, и римская чернь опять встретила его ликованием; но решительность его была надломлена; он принимал меньше участия в государственных делах; говорят даже, что его мучили упреки совести. Во всяком случае, этот непрозорливый интеллигент продолжал упорно и тупо «любить отечество» в то время, когда Римская империя доживала последние дни, когда готов был прозвучать из Назарета беспощадный приговор старой цивилизации; он продолжал руководиться старой, провинциальной, мещанской, позитивной моралью (мы видели, какая это была мораль) накануне того времени, когда в мир пришла новая мораль, – мораль, как «огнь поедающий»; он продолжал верить в политическое

строительство в то время, когда государство, в котором он состоял присяжным адвокатом, обрекло само себя на гибель собственным ростом, неудержимым распуханием, напоминающим распухание трупа. Он посвятил, наконец, большую часть своей жизни своей серенькой философии, которой он предавался в виде отдыха от государственных забот. Это была эклектическая философия, никому не обидная, приноровленная к потребностям Рима: немножко теории познания – для того, чтобы подчеркнуть скептическое отношение к метафизике; предпочтение морали всем физическим проблемам; центр тяжести – в скромном изяществе изложения; Цицерон собрал жалкие остатки меда с благоуханных цветов великого греческого мышления; с цветов, беспощадно раздавленных грубым колесом римской телеги

В философии, изложенной Цицероном, задохнулись средние века. Люди пили эту мертвую воду до тех пор, пока Возрождение не открыло источников живой воды. Над сочинениями Цицерона теряли время школьники всех цивилизованных стран, в том числе, как все знают, и русские школьники.

Сам Цицерон только на год пережил Цезаря; он был убит, несмотря на все свои способности приспособляться к партиям, ибо затесался, против воли, в одну из бесчисленных политических авантюр.

Это утомительное мелькание авантюр, беспрестанная смена политических комбинаций и лиц, каковы бы они ни были по своим умственным и нравственным качествам, десятки других признаков – все это само по себе могло бы убедить людей прозорливых и чутких в том, что в мире творится нечто особенное; что старыми мерами мира уже не измерить; что старые понятия уже переросли сами себя, выродились и умерли. Однако, если такой чуткостью и прозорливостью не обладали культурнейшие книжники того времени, вроде Цицерона, то что же можно было требовать с римских патрициев, с римских дам, с римских лавочников, с римских чиновников?

Заговор Катилины – бледный предвестник нового мира – вспыхнул на минуту; его огонь залили, завалили, растоптали; заговор потух. Тот фон, на котором он вспыхнул, остался, по-видимому, прежним, окраска не изменилась.

Республикой по-прежнему управлял никуда не годный, подкупный и дряхлый сенат. Рабы, число и бедственное положение которых росло с каждым новым триумфом римского оружия, вся эта безликая, лукавая и несчастная римская беднота (столь галантно названная филологами – «пиратами») – по-прежнему дезертировала, спекулировала, продавалась за деньги; сегодня – члену одной партии, а завтра – его врагу; аристократическая сволочь, сурьмившая брови красной краской, по-прежнему лорнировала с любопытством рослых и здоровых варваров, купленных в рабство по сходной цене; римские барыни по-прежнему красили волосы желтой краской, так как германский цвет волос был в моде. Состоятельные буржуа по-прежнему держали у себя в доме комнатную собачку и грека; то и другое тоже было в моде. При этом все эти граждане великого государства имели смелость сокрушаться о древней римской доблести; у них хватало духу говорить о «любви к отечеству и народной гордости», у них хватало бесстыдства быть довольными собой и своим отечеством: триумфально гниющим Римом.

Я не хочу множить картин бесстыдства и уродства. Я хотел бы, чтобы читатели сами дополнили их при помощи воображения; в этом пусть поможет им наша европейская действительность. Рим был таким же студнем из многих государств, как и современная нам Европа. Одни из этих государств были при последнем издыхании; другие еще бились в агонии, целое же полагало, что оно есть великое целое, а не студень; все были так же сцеплены друг с другом, как нынешние; расцепить их уже не могла никакая историческая, человеческая сила; все это грызлось между собой, грабило друг друга, старалось додушить друг друга; огромное умирающее тело государственного зверя придавило миллионы людей – почти всех людей того мира; только несколько десятков выродков дотанцовывали на его спине свой бесстыдный вырожденный, патриотический танец.

Все это вместе взятое называлось величественным зрелищем римской государственной мощи.

В числе задушенных людей был и Катилина вместе со всеми своими сообщниками. Между людьми того старого мира, так же как и между людьми нашего старого мира, была круговая порука, безмолвное согласие, передаваемое по наследству от одних мещан к другим:

эта порука заключалась и заключается в том, чтобы делать вид, будто ничего не произошло и все осталось по-старому: был заговор, была революция; но революция подавлена, заговор раскрыт – и все опять обстоит благополучно; так случилось, конечно, и с восстанием Катилины. Рим, насторожившийся в предчувствии опасности, распоясался, как только ему удалось уничтожить Катилину; жизнь вошла в свои берега – до следующего раза. Мы и не могли бы, пожалуй, восстановить ритма римской жизни во время революции, если бы нам не помогла в этом наша современность и еще один небольшой памятник той эпохи.

Во времена Катилины в Риме жил «латинский Пушкин», поэт Валерий Катулл. Среди многих его стихотворений, дошедших до нас, сохранилось одно, непохожее на другие ни содержанием, ни размером. Год написания этого стихотворения филологам неизвестен.

Я говорю о 63-м стихотворении Катулла, озаглавленном «Аттис». Содержание его следующее: Аттис, прекрасный юноша, впал в неистовство от великой ненависти к Венере; он покинул родину, переплыл море и, вступив в священную рощу великой богини Кибелы [8] (Magna Mater) во Фригии, оскопил себя. Тут, почувствовав себя легким, *она* (поэт сразу начинает говорить об Аттис-женщине, показывая тем, что превращение совершилось просто и мгновенно) подняла белоснежными руками тимпан и, дрожа, созвала жриц богини – оскопленных, как и она, «галлов» – сбросить «тупую медлительность и мчаться в божественные рощи».

Достигнув рощ богини, измученные голодом («без Цереры»), [9] Аттис и ее спутницы погрузились в ленивый сон. Когда взошло солнце и они проснулись, неистовство прошло. Аттис вышла на морской берег и стала горько плакать о покинутой отчизне, сокрушаясь о том, что она над собой сделала.

Тогда разгневанная богиня послала двух свирепых львов вернуть Аттис назад. Испуганная львами нежная Аттис вновь обезумела и на всю жизнь осталась прислужницей богини.

Стихотворение Катулла написано древним и редким размером – галлиамбом; это – размер исступленных оргийных плясок. На русском языке есть перевод Фета, [10] к сожалению, настолько слабый, что я не решаюсь пользоваться им и позволяю себе цитировать несколько

стихов по-латыни для того, чтобы дать представление о размере, о движении стиха, о том внутреннем звоне, которым проникнут каждый стих.

Super alta vectus Attys celeri rate maria,
Phrygium nemus citato cupide pede tetigit,
Adiit que opaca silvis redimita loca Deae:
Stimulatus ubi furenti rabie, vagus animi,
Devolvit illa acuta sibi pondera silice.*

В этих пяти строках описано, как Аттис переплыл море и как он оскопил себя. С этой минуты стих, как сам Аттис, меняется; прерывистость покидает его; из трудного и мужественного он становится более легким, как бы женственным: Аттис подняла тимпан и созывает жриц богини:

Itaque ut relicta sensit sibi membra sine viro,
Et jam recente terrae sola sanguine maculans,
Niveis citata cepit manibus leve tympanum,
Tympanum, tubam, Cybelle, tua, mater, initia:
Qua tiensque terga tauri teneris cava digitis,
Canere haec suis adorta est tremebunda comitibus:
Agite, ite ad alta, Gallae, Cybelles nemora simul,
Simul ite, Dindymenae dominae vaga pecora...**

Далее стих претерпевает вновь ряд изменений; он становится непохожим на латинские стихи: он как бы растекается в лирических слезах, свойственных христианской душе, в том месте, где Аттис оплакивает родину, себя, своих друзей, своих родителей, свою гимназию, свое отрочество, свою возмужалость.

---

* По морям промчался Аттис на летучем, легком челне,
Поспешил проворным бегом прямо в глушь фригийских лесов,
Прямо в дебри рощ дремучих, ко святым богини местам,
Подстрекаем буйной страстью, накатившей яростью пьян,
Облегчил он острым камнем молодое тело свое.

(Перевод А. Пиотровского) (лат.). — Ред.

** И, себя почуяв легким, ощутив безмужнюю плоть,
Окропляя землю кровью, что из свежей раны лилась,
Он потряс рукой девичьей полнозвучный, гулкий тимпан.
Это твой тимпан, Кибела, твой святой, о матерь, тимпан!
В кожу бычью впились пальцы. Под ладонью бубен запел.
Завопив, к друзьям послушным исступленный голос воззвал:
«В горы, галлы! В лес Кибелы! В дебри рощ спешите толпой!
Эй, владычицы Диндима паства, в горы, скорей, скорей!..»

(Перевод А. Пиотровского) (лат.). — Ред

... Последние три строки стихотворения показывают, что поэт сам испугался того, что он описал. Катулл взывает:

Dea, magna Dea, Cybelle, Didymi Dea domina,
Procul a mea tuus sit furor omnis, hera, domo:
Alios age incitatos, alios age rabidos.

То есть: «Великая богиня, да минует меня твое неистовство, своди с ума других, а меня оставь в покое».

Что такое — это стихотворение Катулла? Филологи полагают, что поэт вспомнил древний миф о праматери богов. В этом не может быть сомнения, но говорить об этом не стоит, потому что это явствует из самого содержания стихотворения. Кроме того, художники хорошо знают: стихотворения не пишутся по той причине, что поэту захотелось нарисовать историческую или мифологическую картину. Стихотворения, содержание которых может показаться совершенно отвлеченным и не относящимся к эпохе, вызываются к жизни самыми неотвлеченными и самыми злободневными событиями.

В таком случае, поправляются филологи, это — описание одной из фаз знаменитого и несчастного романа Катулла и Лезбии; может быть, та фаза, когда Лезбия стала открыто развратничать, а Катулл продолжал ее любить со страстью и ревностью, доходящими до ненависти?

Я не спорю с тем, что это вероятно; но этого тоже мало. Я думаю, что предметом этого стихотворения была не только личная страсть Катулла, как принято говорить; следует сказать наоборот: личная страсть Катулла, как страсть всякого поэта, была насыщена духом эпохи; ее судьба, ее ритмы, ее размеры, так же, как ритм и размеры стихов поэта, были внушены ему его временем; ибо в поэтическом ощущении мира нет разрыва между личным и общим; чем более чуток поэт, тем неразрывнее ощущает он «свое» и «не свое»; поэтому, в эпохи бурь и тревог, нежнейшие и интимнейшие стремления души поэта также преисполняются бурей и тревогой.

Катулла никто еще, кажется, не упрекал в нечуткости. Я считаю себя вправе утверждать, что Катулл, в числе других римских поэтов (которых, кстати, тогда так же мало читали, как поэтов нынешних), не был таким чурбаном и дубиной, чтобы воспевать какие-то покойные римские гражданские и религиозные доблести в угоду меценатам и императорам (как склонны полагать фило-

логи); право, иногда может показаться, что ученых филологов преследует одна забота: во что бы то ни стало скрыть сущность истории мира, заподозрить всякую связь между явлениями культуры, с тем, чтобы в удобную минуту разорвать эту связь и оставить своих послушных учеников бедными скептиками, которым никогда не увидеть леса за деревьями.

Дело художника – истинного врага такой филологии – восстанавливать связь, расчищать горизонты от той беспорядочной груды ничтожных фактов, которые, как бурелом, загораживают все исторические перспективы.

Я верую, что мы не только имеем право, но и обязаны считать поэта связанным с его временем. Нам все равно, в каком именно году Катулл написал «Аттиса»; тогда ли, когда заговор Катилины только созревал, или когда он вспыхнул, или когда он только что был подавлен. О том, что это было именно в эти годы, спору нет, потому что Катулл писал именно в эти годы. «Аттис» есть создание жителя Рима, раздираемого гражданской войной. Таково для меня объяснение и размера стихотворения Катулла и даже – его темы.

Представьте себе ту нечеловеческую ярость, которая охватила озлобленного и унизившегося Катилину в храме Юпитера Статора. Продажные сенаторы не пожелали сидеть с ним на одной скамье и повернулись к нему спиной. Инициатор всей этой пышной церемонии избрал нарочно ее местом храм, как будто храм есть именно то место, где можно и должно оскорблять и травить человека, каков бы этот человек ни был. Вся церемония была инсценирована. В нужную минуту были оглашены анонимные письма. В заключение самый уважаемый и самый ученый муж города, не погнушавшийся связаться с сенаторами во имя спасения отечества, разыграв всю эту унизительную комедию, кончил тем, что вылил на затравленного человека ушат блестящего адвокатского красноречия; Катилине оставалось, как будто, одно: захлебнуться в море уничтожающих цицероновских слов.

Но Катилина отряхнулся. Он довольно таскался по грязным притонам и достаточно огрубел; брань не повисла у него на вороту; ему помогло стряхнуть тяжесть и обуявшее его неистовство; он как бы подвергся метаморфозе, превращению. Ему стало легко, ибо он «отрекся от старого мира» и «отряс прах» Рима от своих ног.

Представьте себе теперь темные улицы большого города, в котором часть жителей развратничает, половина спит, немногие мужи совета бодрствуют, верные своим полицейским обязанностям, и бóльшая часть обывателей, как всегда и везде, не подозревает о том, что в мире что-нибудь происходит. Бóльшая часть людей всегда ведь просто не может себе представить, что *бывают события*. В этом заключается один из величайших соблазнов нашего здешнего существования. Мы можем спорить и расходиться друг с другом во взглядах до ярой ненависти, но нас все же объединяет одно: мы знаем, что существуют религия, наука, искусство; что происходят события в жизни человечества: бывают мировые войны, бывают революции; рождается Христос. Все это, или хоть часть этого, для нас – аксиома; вопрос лишь в том, как относиться к этим событиям. Но те, кто так думает, всегда – в меньшинстве. Думает меньшинство и переживает меньшинство, а людская масса – вне всего этого; для нее нет такой аксиомы; для нее – событий не происходит.

Вот на этом-то черном фоне ночного города (революция, как все великие события, всегда подчеркивает черноту) – представьте себе ватагу, впереди которой идет обезумевший от ярости человек, заставляя нести перед собой знаки консульского достоинства. Это – тот же Катилина, недавний баловень львиц римского света и полусвета, преступный предводитель развратной банды; он идет все той же своей – «то ленивой, то торопливой» походкой; но ярость и неистовство сообщили его походке музыкальный ритм; как будто это уже не тот – корыстный и развратный Катилина; в поступи этого человека – мятеж, восстание, фурии народного гнева.

Напрасно стали бы мы искать у историков отражений этого гнева, воспоминаний о революционном неистовстве Катилины, описаний той напряженной грозовой атмосферы, в которой жил Рим этих дней. Мы не найдем об этом ни слова ни в разглагольствованиях Саллюстия, ни в болтовне Цицерона, ни в морализировании Плутарха. Но мы найдем эту самую атмосферу у поэта – в тех галлиамбах Катулла, о которых мы говорили.

Вы слышите этот неровный, торопливый шаг обреченного, шаг революционера, шаг, в котором зву-

чит буря ярости, разрешающаяся в прерывистых музыкальных звуках?

Слушайте его:

Super alta vectus Attys celeri rate maria,
Phrygium nemus citato cupide pede tetigit...

От дальнейших сопоставлений я воздержусь; они завели бы меня слишком далеко и соблазнили бы на построение схем, которое, повторяю, кажется мне самым нежелательным приемом – подсовываньем камня вместо хлеба. Я хочу указать только, что приемы, которыми я (удачно или неудачно) пользовался, кажутся мне единственным путем, идя по которому можно восстановить разрушенную филологами историю культуры. Эти приемы отличаются двумя особенностями: 1) я обращаюсь не к академическому изучению первой попавшейся исторической эпохи, а выбираю ту эпоху, которая наиболее соответствует в историческом процессе моему времени. Сквозь призму моего времени я вижу и понимаю яснее те подробности, которые не могут не ускользнуть от исследователя, подходящего к предмету академически; 2) я прибегаю к сопоставлениям явлений, взятых из областей жизни, казалось бы, не имеющих между собой ничего общего; в данном случае, например, я сопоставляю римскую революцию и стихи Катулла. Я убежден, что только при помощи таких и подобных таким сопоставлений можно найти ключ к эпохе, можно почувствовать ее трепет, уяснить себе ее смысл.

5

Итак, римский «большевик» Катилина погиб. Римские граждане радовались; они решили, что «собаке – собачья смерть». Знаменитые писатели разделили мнение своих сограждан в своих сочинениях.

Когда родился Христос, перестало биться сердце Рима. Организм монархии был так громаден, что потребовались века для того, чтобы все члены этого тела перестали судорожно двигаться; на периферии почти никто не знал о том, что́ совершилось в центре. Знали об этом только люди в катакомбах.

Но века прошли; империя прекратила не только бытие, но и существование. Варварский вихрь занес мно-

гое землей и развалинами; в том числе – сочинения знаменитых римских писателей.

Прошла тысяча лет. Вихрь Возрождения снес земляные пласты и обнаружил остатки римской цивилизации, в том числе – сочинения Саллюстия.

К чему же послужили эти сочинения? –

К воскрешению грозного духа Катилины.

Какие-то итальянские юноши замыслили убить миланского тирана Галеаццо Сфорца. Они устроили настоящий заговор, упражнялись в искусстве наносить смертельный удар кинжалом и действительно убили тирана в церкви. По собственному их признанию (в летописи города Сиены), оказалось, что они изучали Саллюстия и находились под влиянием заговора Катилины.

Юношей, конечно, подвергнули пыткам и умертвили. Но дух римского «большевизма» продолжал жить. Катилина исстари поминался в итальянских народных легендах. В цивилизованном обществе представление о Катилине раздвоилось: гласно, легально, в школах, в ученых сочинениях – Катилина изображался гнусным злодеем; негласно, нелегально, в художественной литературе и в жизни молодежи – образ Катилины принимал иные очертания. Даже во Франции первой половины XVIII века, казалось бы совершенно неожиданно, появилась трагедия Кребильона «Катилина». Впрочем, автор и сам почувствовал неловкость, когда ему пришлось несколько принизить Цицерона для того, чтобы лучше изобразить Катилину. Чтобы исправить свою ошибку, Кребильон принялся за сочинение новой трагедии,[11] по настоянию своей придворной покровительницы – madame de Pompadour.

Новая и достойная человечества оценка Катилины была произведена, однако, только в половине прошлого века. После этого филологи могут не беспокоиться; оценка сделана одним из величайших писателей XIX века.

6

Через девятнадцать столетий после гибели Катилины двадцатилетний юноша, аптекарский помощник, а впоследствии – великий писатель Генрих Ибсен, вдохновленный всемирной революцией 1848 года, показал

истинные побуждения римского революционера – Катилины.

«Без чтения Цицерона и Саллюстия поэт, вероятно, не напал бы на этот сюжет», – верно говорит об Ибсене один из его критиков.[12] Сам Ибсен рассказывает, как он «с жадностью проглотил» «Катилину» Саллюстия и речи Цицерона: «Через несколько месяцев у меня уже была готова драма. Как видно из нее, я в то время не разделял воззрений двух этих древних писателей на характер и поступки Катилины, да и до сих пор склонен думать, что должен же был представлять из себя нечто великое или значительное человек, с которым неутомимый адвокат Цицерон не считал удобным сразиться до тех пор, пока обстоятельства не приняли такого оборота, что нападки на него уже перестали грозить какой-либо опасностью. Надо также помнить, что в истории найдется мало лиц, чья память находилась бы в большей зависимости от врагов, чем память Катилины».[13]

Это пишет Ибсен о своей драме почти через тридцать лет; это – Ибсен уже давно возмужалый, получивший всеобщее признание, прославившийся и потому – устающий: тот Ибсен, которого прилежные критики изо всех сил стараются спасти от обвинений в революционности.

Доказывать, что Ибсен был социалистом, едва ли придет кому-нибудь в голову. Но едва ли могут быть сомнения в том, что Ибсен был революционером. Его пресловутый «аристократизм» и «индивидуализм» суть та полу-ложь, полу-правда, при помощи которых толкователи не раз приспособляли писателя к пониманию обывательскому, оказывая ему тем хорошую личную услугу (в смысле, например, хорошего сбыта его произведений на книжном рынке, пока этот рынок находится в руках буржуазии); не знаю, очень ли плоха та услуга, которую они оказали Ибсену и многим другим, сузив смысл их произведений; думаю, что это – лишь временный ущерб, дело десятков лет или столетий – все равно. Дело Катилины гласно считалось проигранным в течение девятнадцати столетий, и, однако, по прошествии их, миру пришлось вспомнить о Катилине, потому, между прочим, что о нем ему напомнил великий художник.

Устающий и уставший Ибсен не сопротивлялся толкованиям критиков; но дело совсем не в том, что он оста-

вил «революционные бредни» своей молодости; Ибсен многократно настаивал на том, что все его творения представляют одно целое: «Я не желал бы, чтобы хоть что-нибудь из оставшегося теперь позади было выброшено из моей жизни» (1875);[14] «лишь восприняв и усвоив себе мою литературную деятельность во всей ее совокупности, как одно последовательно развившееся целое, возможно получить и от отдельных его частей верное, соответствующее моим намерениям, впечатление» (1898).[15]

Стареющий художник отличается от молодого только тем, что замыкается в себе, углубляется в себя. Изменить самому себе художник никак не может, даже если бы он этого хотел. Я говорю об этом вовсе не затем, чтобы оправдывать художника, не нуждающегося в оправдании; да и кощунственно было бы так оправдывать художника, ибо сама эта истина нередко заключает в себе источник *личной* трагедии для него.

Вернемся к «Катилине».

Пока филологи предаются кропотливым изысканиям о том, в каком году, каким способом и кого именно убил Катилина, пока они *анализируют* обстоятельства, под влиянием которых он вступил на революционный путь, художник дает *синтетический* образ Катилины.

Катилина следует *долгу*, как «повелевает ему тайный голос из глубины души». «Я должен!» – таково первое слово Катилины и первое слово драматурга Ибсена.[16] – Катилина ищет, чем утолить «страстную душевную тоску» в мире, где «властвуют корысть и насилие», и потому Катилина – «друг свободы».

«Единственное, что я ценю в свободе, это – борьбу за нее; обладание же ею меня не интересует», – писал Ибсен к Брандесу уже во время следующей революции (1871 года).[17] «Вы делаете меня ненавистником свободы. Вот петух! Дело в том, что душевное равновесие остается у меня довольно неизменным, так как я считаю нынешнее несчастье французов (то есть *поражение! — А. Б.)* величайшим счастьем, какое только могло выпасть на долю этого народа...

То, что вы называете свободой, я зову вольностями; и то, что я зову борьбой за свободу, есть не что иное, как постоянное живое усвоение идеи свободы. Всякое иное обладание свободой, исключающее постоянное стремление к ней, мертво и бездушно. Ведь само понятие

свободы тем и отличается, что все расширяется по мере того, как мы стараемся усвоить его себе. Поэтому, если кто во время борьбы за свободу остановится и скажет: вот, я обрел ее, тот докажет как раз то, что ее утратил. Такой-то мертвый застой, такое пребывание на одном известном пункте свободы и составляет характерную черту наших государств, и это я не считаю за благо».[18]

Устами Катилины говорит в драме Ибсена демоническая весталка Фурия:

Я ненавижу этот храм вдвойне
За то, что жизнь течет здесь так спокойно,—
В стенах его опасностям нет места.
О, эта праздная, пустая жизнь,
Существованье тусклое, как пламя
Лампады, угасающей без масла!..
Как тесно здесь для полноты моих
Широких целей, пламенных желаний!..
Мысль в дело не стремится перейти![19]

Ибсеновскому Катилине свойственны: великодушие, кротость и мужество, которых нет у окружающих его людей; цель его, «пожалуй, выше, чем кто-либо угадывает здесь». Перед ним «проносились великие виденья», он мечтал, что «вознесся к небесам на крыльях, как Икар».

Когда мечты эти рушились, так как вокруг царствовали только измена, низость, шпионство, стремления к господству и богатству и женские обиды, Катилина восклицает:

Пусть так! Моя рука восстановить
Не в силах Рима *древнего*, так пусть же
Она погубит *современный* Рим![20]

Перед смертью Катилина говорит:

И я — глупец с затеями своими!
Хотел я Рим — змеиное гнездо —
Разрушить, раздавить; а Рим давно —
Лишь куча мусора...[21]

Рядом с Катилиной, через всю его жизнь, проходят две женщины — демоническая и тихая — те самые, которые проходят через жизнь всех героев ибсеновских драм. Одна, соблазненная им когда-то, неотступно следует за ним по пятам; внешним образом она — носительница призыва к восстанию; в глубине, напротив, она ищет только его гибели. Другая — «утренняя звезда» Катили-

ны и зовет его к тишине; он убивает ее своей рукой за то, что она, как ему кажется, *«хотела его обречь на ужас полужизни»*.[22]

Убивший свою утреннюю звезду и с нею вместе «все сердца земные, все живое и все, что зеленеет и цветет», и сам убитый другою женщиной, Катилина ждет пути «налево, в мрачный ад», но душа его попадает, вместе с душою убитой жены, «направо, в Элизиум».[23] Это (несколько неумелое и наивное) окончание юношеской драмы и дало критике один из поводов считать Ибсена не демократом.

Сама наивная схематичность этого заключения говорит о его большой внутренней сложности, которой двадцатилетний юноша не мог преодолеть. Мало того, ее не преодолел, может быть, Ибсен и во всем своем дальнейшем творчестве. У меня нет ни времени, ни места, ни сил, ни *права* для того, чтобы развивать *сейчас* эту тему. Скажу только, что речь здесь идет не о демократии и не об аристократии, а о совершенно ином; вследствие этого критикам не надлежало бы особенно радоваться тому, что Катилина идет «направо». Вряд ли это – та спасительная «правость», которая дает возможность сохранить разные «вольности»; ибсеновский Катилина, как мы видели, был другом не свалившихся с неба прочных и позитивных *«вольностей»*; он был другом вечно улетающей *свободы*.

Критикам надлежало бы, однако, обратить свое внимание на то, что Ибсен на сорок восьмом году своей многотрудной жизни, вне всяких революций, обработал, «вовсе не касаясь идей, образов и развития действия», и переиздал свою юношескую драму, которая заканчивается отнюдь не либерально: *достойным Элизиума и сопричтенным любви оказывается именно бунтовщик и убийца самого святого, что было в жизни,– Катилина.*

17 мая 1918

О РЕПЕРТУАРЕ КОММУНАЛЬНЫХ И ГОСУДАРСТВЕННЫХ ТЕАТРОВ[1]

1

В Народном Доме, ставшем театром Петербургской Коммуны, за лето не изменилось ничего, сравнительно с прошлым годом. Так же чувствуется, что та разноликая масса публики, среди которой есть, несомненно, не только мелкая буржуазия, но и настоящие пролетарии, считает это место своим и привыкла наводнять просторное помещение и сад; сцена Народного Дома удовлетворяет вкусам большинства.

Второй акт «Второй молодости» Невежина. Зал почти полный. Слушают внимательно. С актерами есть связь. Актеры знают, что́ нравится залу. Крик под занавес вызывает восторг. Актеров несколько раз вызывают.

Нравится не только мелодраматический оттенок пьесы, который есть у автора и подчеркивается актерами, но и психологические черточки, условности, разнообразие душевных движений, ношение платьев, повадка, все те неисчислимые мелочи, которые актеры, плохо ли, хорошо ли, тоже подчеркивают.

Например, в актере, играющем брата жены, явно нравится то, что у него – неуклюжая русская походка, седоватый небрежный клок волос, грубый голос, квадратные плечи у сюртука; ему иногда по пьесе и не надо быть таким отрывистым и грубым, невежинские тона мягче, но он – груб, и это – ничего. В кокетке нравится то, что она влетает на сцену как бомба, быстро и крикливо треплет языком, сопровождая все это бурными движениями, которые вообще полагаются кокетливым барыням; но это нравится не так, как свой-

ства предыдущего актера; он гораздо опытнее, а она – чуть-чуть не рассчитала и переиграла; это сразу отзывается на зрительном зале: очевидно, чувствует и она, потому что незаметно умеряет свой пыл; и зал сейчас же понимает это. – В молодом человеке, играющем сына, зал, напротив, особенно ценит неумеренность; пока он ходит полупорывисто и озабоченно, на него мало обращают внимания; но стоило ему (когда он по пьесе замыслил убить отца) швырнуться в ту и в другую дверь, так что каблуки засверкали, и диким голосом закричать, расталкивая мать и сестру, как зрительный зал уже доволен; удовольствие его – настоящее, аплодисменты бурные, и после спуска занавеса видишь среди публики лица задумчивые, напряженные, полные тем, что происходило на сцене.

Словом, между публикой и сценой существует неразрывная, крепкая связь – та связь, которая есть главный секрет всякого театра; та, которая придает новый смысл и значительность незначительному; то, что казалось бесцветным, делается разноцветным. Этим надо дорожить, этого не создать никакими искусственными приемами.

В саду – обыкновенное исполнение в духе «Театра миниатюр» – «Маленькой Клодины» (с французского, с пением).

Потом любимый и известный по миниатюрам певец поет «Эй, вы, залетные»; потом карлики, подражая детям, поют не совсем приличные куплеты в китайских костюмах. Это особенно нравится. На открытой сцене – жонглеры Главная масса глазеющих – конечно, как всегда было, бесплатная, то есть заплатившая только за вход в сад.

Вот все, что я видел пока; это – то же, что было прежде.

Со всем этим неразрывно слиты многочисленные легализированные и нелегализированные лотки и прилавки, торговля вразнос шоколадом, семечками, брошюрами, почтовой бумагой, визитными карточками. Это – целый мир, совершенно установившийся; все это не кажется мне плохим, потому что тут есть настоящая жизнь.

С этой жизнью необходимо обращаться крайне бережно, вытравить ее можно одним росчерком пера,

а вернуть будет уже не так легко. Потому мне представляется, что деятельность по обновлению репертуара таких театров, как Народный Дом, должна заключаться в умелом и как бы незаметном вкрапливаньи в обычный и любимый репертуар того, что желательно носителям идей нового мира.

Надо ли убирать актеров Театра миниатюр с легким налетом сальности? Нет, пока решительно не надо. В публике мы имеем дело с людьми взрослыми, озлобленными бесконечно суровой жизнью многих лет, ищущими отдыха и простого развлечения. Надо, чтобы в репертуаре было, как и есть, много просто развлекающего, без всяких «культурно-просветительных» оттенков. В том и трудность и привлекательность задачи, чтобы в бесформенную и рыхлую массу репертуара умелой рукой вкрапить камень-другой новой породы, который бы неожиданно осветил всю массу иначе, придал бы ей немножко другой цвет и вкус.

Я много лет слежу за театрами миниатюр, которые занимают огромное место в жизни города; здесь давно есть свои приемы, свои отношения, свои ранги, свои любимцы, свои звезды и звездочки. Это – тоже целый мир, в котором кипит своя разнообразная жизнь, и здесь – среди жестоких нравов, диких понятий, волчьих отношений – можно встретить иногда такие драгоценные блестки дарований, такие искры искусства, за которые иной раз отдашь с радостью длинные «серьезные» вечера, проведенные в образцовых и мертвых театрах столицы.

Тут есть много своего разъевшегося, ожиревшего, потерявшего человеческий образ, но есть и совершенно обратное – острое, стройное, оригинальное, свежее. Только все это – случайно, не приведено в систему, мелькнет там и здесь, и опять потонет в серой массе, как в самой жизни города: неустроенный организм.

Публика Народного Дома, несмотря на пестроту и разнородность своего состава, также драгоценна, и ею надо дорожить. Можно сколько угодно острить, называя Народный Дом «публичным домом», но это остроумие мертвое, бюрократическое, безответственное. Матрос и проститутка были, есть и будут неразрывной классической парой, вроде Арлекина и Коломбины, пока

существуют на свете флот и проституция; и если смотреть на это как на великое зло только, то жизни никогда не поймешь, никогда прямо и честно в ее лицо, всегда полузаплеванное, полупрекрасное — не посмотришь. Мы все отлично, в сущности, знаем, что матрос с проституткой нечто совершенно иное, чем «буржуй» с той же самой проституткой, что в этой комбинации может не быть тени какой бы то ни было грязи; что в ней может быть нечто даже очень высокое, чему не грех бы поучить сонных мужа и жену, дожевывающих свою послеобеденную жвачку в партере образцового театра. Для меня лично всю жизнь зрелище Александринского, а особенно — Мариинского партера, за немногими исключениями, казалось оскорбительным и отвратительно-грязным, а театр, в котором перемешаны сотни лиц, судьба которых — урывать у жизни свой кусок хлеба, то есть дерзить в жизни, не спать в жизни, проходить в ней своим — моральным или антиморальным путем, — такой театр казался мне всегда праздничным, напряженным, сулящим бесчисленные возможности, способным претворять драматургическую воду в театральное вино, что происходило и в Народном Доме, на представлении невежинской пьесы.

Вывод мой таков: если Невежин влечет публику, но не влечет нас, это не значит, что мы должны изгонять Невежина, а значит, что мы должны постараться дать ему новое окружение.

Если какая-нибудь пьеса не только не влечет нас, но покажется нам совершенно неподходящей, вредной для репертуара коммунальных театров, то надо все-таки очень и очень подумать о том, вычеркнуть ее или нет; в большинстве случаев, по-моему, надо не вычеркивать ту пьесу, которая нужна почему-нибудь публике, но постараться окружить ее другим, что имело бы силу затушевать ее, свести на нет, чтобы пьеса сама, таким образом, ушла с горизонта театральной публики.

Таково, по моему мнению, требование самой жизни, которая дышит где хочет, и дыхание которой всегда свежо, когда это настоящая жизнь; спугнуть жизнь ничего не стоит, она улетит безвозвратно, оставив нас над разбитым корытом.

2

Государственные театры, в противоположность народным, утратили давно всякую связь с жизнью. Гений жизни, испуганный чем-то, отлетел от них: если там иногда и возникнет связь сцены со зрительным залом, то это – всегда исключительный случай, обязанный своим возникновением игре какого-нибудь отдельного актера, какой-нибудь исключительной постановке и т. д. Обычная же картина такова: актеры поигрывают, причем во всей их повадке чувствуется, что они не хотят особенно утруждать себя и заняты вообще гораздо более важными делами, чем выступление на сцене. Публика же позевывает и поглядывает, веруя в образцовость исполнения, в то, что если оно не слишком замечательно, то лучшего в столице все-таки не сыщешь.

Во всем этом я убедился окончательно, посещая довольно исправно Александринский и Михайловский театры в последнее время.

Если уместна печальная ирония по этому поводу, то я сказал бы, что это – факт, развязывающий нам руки; государственные театры имеют то преимущество перед народными, что там, в сущности, в данный момент нет ничего такого, что надо беречь; ничего такого, из-за чего пришлось бы идти на компромиссы, прибегать к обходным путям.

Там возможна, а по-моему, и необходима, решительная реформа, и момент для нее нельзя найти удобнее, момент такой: в репертуаре наступила полная неразбериха; многие члены труппы на отлете, тех сил, действительно крупных, из-за которых приходилось идти на компромиссы и которые, как все мы знаем, и были отчасти причиной разложения репертуара, больше нет, новые силы еще не образовались; а главное, публика, то есть то, из-за чего и городится весь огород, просто отсутствует, ибо нельзя серьезно считать публикой теперешних посетителей государственных театров; эти театры и в этом отношении давно опровинциалились, обслуживают небольшую часть жителей своего квартала; ведь мы не хотим считаться с художественными вкусами владельцев банкирских контор и приказчиков из Гостиного двора, которые посещают Александринку; также неинтересны нам суждения гувернанток-француженок, шляпных мастериц из Пассажа и дам, лю-

бящих французский язык m-me Роджерс, а все это еще недавно и было ядром публики Михайловского театра.

Словом, время для коренной реформы назрело. Мне кажется, у нас сейчас есть и право, и обязанность, и возможность, и долг потребовать от государственных театров служения не одному кварталу провинциального города, а жизни, искусству и обществу. Много лет этот вопрос висел в воздухе, и много лет разрешить его было нельзя по тысяче полууважительных причин. Теперь, по-моему, мы можем и должны немедленно выработать и продиктовать государственным театрам свой репертуар.

Государственные театры имеют неограниченные возможности. В их распоряжении должны находиться все лучшие театральные силы страны. Если они не умеют привлечь этих сил, в этом их вина.

Я сказал бы, что они должны суметь сделать это теперь, а мы не должны при выработке репертуара считаться с их уменьем или неуменьем сделать это. В государственных театрах все должно быть готово к исполнению лучшего и необходимейшего, что есть в мировом репертуаре. Мы не требуем гениальности, не требуем громадных талантов, но мы требуем возможного: чтобы техника, которая недаром же вырабатывалась десятилетиями, чтоб традиция, которая существует же в государственных театрах, хотя она и завязла в настоящее время на задворках сцены, в паутине отслуживших свое декораций, – чтобы все это пошло в дело.

Итак, репертуар государственных театров должен быть классическим; я думаю, что эту тенденцию надо навязывать, надо проводить упрямо и неуклонно, невзирая ни на какие критики, ни на какие неудачи, которые сразу начнут преследовать на этом пути, – и на это закрывать глаза не нужно.

Я хотел бы, чтобы мы сказали наконец решительно, что мы требуем Шекспира и Гете, Софокла и Мольера, великих слез и великого смеха – не в гомеопатических дозах, а в настоящих; что позорно лишать жителей города, равного по количеству и пестроте населения большим городам Европы, возможности слушать каждый год десять раз объяснение Ричарда с леди Анной[2] и монологи Гамлета, видеть шествие Бирнамского леса на Донзинан,[3] и т. д., и т. д.

Я бы мог говорить много о том, почему нам суждено до сих пор отдавать большое и, пожалуй, первенствующее место репертуару европейскому; о том, что в этом нет ничего ни неестественного, ни зазорного; но сейчас, мне кажется, говорить об этом у нас нет времени. Я хочу только, чтобы мы пришли к одному выводу, для меня ясному как день: государственные театры обязаны держаться лучшего, что есть в классическом репертуаре. Пусть будет время, когда «Макбет» пройдет перед пустым залом, – это только переходное время, и государственные театры обязаны его выдержать стойко, не идя ни на один компромисс; государство же обязано их в этом поддержать; этот путь кажется мне путем действительно революционным. Это путь – единственный, других нет. Пусть закроется пока доступ на государственную сцену всему неустановившемуся, всему спорному: необходимо дать время накоплению тех сил, собиранию тех энергий, без которых театр не театр, а лавочка, департамент, ресторан, место отдохновения и развлечения, все, что угодно, только не театр.

Когда та горячая и таинственная волна, которая несет на себе все истинно великое, все омытое и отшлифованное веками, обтечет эти выветрившиеся стены, теперь забывшие лучшее, что в них было; когда солью этой волны пропитается вновь каждый угол сцены и каждый угол зала; когда зритель, приходящий в театр, сразу будет охвачен этим воздухом, которого сейчас в государственных театрах вовсе нет, и сразу станет сам неприметно другим, более подготовленным к поднятию занавеса над сценой действительно образцовой, – тогда только настанет время для нас говорить о новых изменениях репертуара, о внесении в него новых элементов.

Пока этого нет, я полагал бы, что нам следует твердо стоять на позиции классического репертуара, не уступая ее ни нежно стучащимся в эти двери веяниям модернизма, ни смазному сапогу современного бытового и психологического репертуара.

Пусть совершится тот процесс, о котором я говорил; для этого путь один – последовательный и жесткий.

Надо выдержать трудное время; так сейчас во всех областях жизни – так и в этой. Ждать – не век. Надо только надеяться и любить, и тогда благословение

великого снизойдет скорее, чем мы думаем. Когда мы вернем соль тому, что соль потеряло, тогда только мы будем иметь право говорить о дальнейшем и тогда только откроются перспективы, я думаю, совершенно новые, как всегда неожиданные.

Тогда речь зайдет, вероятно, уже не о модернизме, и не о быте, и не о психологии; в этих несчастных трех соснах блуждать мы уже перестанем, а заговорим на новом языке, более отчетливом, которым пока не владеем; не владеем потому, что основное не сделано, самое место, о котором мы печемся, не расчищено, за деревьями не видно леса.

5 июня 1918

РАЗМЫШЛЕНИЯ О СКУДОСТИ НАШЕГО РЕПЕРТУАРА

1

Нас, русских, довольно часто и в некоторых отношениях правильно сравнивают с итальянцами. Один умный немец, историк культуры прошлого столетия, говорит об Италии начала XIX века: «Небольшое число вполне развитых писателей чувствовало унижение своей нации и не могло ничем противодействовать ему, потому что массы стояли слишком низко в нравственном отношении, чтобы поддерживать их».[1]

Где тут бедным «массам» угнаться за нравственностью «вполне развитых» писателей! Им это никогда не удавалось, да и до сих пор не удается, что мы именно сейчас чувствуем, кажется, с достаточной ясностью — на собственной спине.

Однако «вполне развитые» итальянцы прошлого века определили собою движение карбонаров, выделили из своей среды Леопарди и Сильвио Пеллико, Гарибальди и Мадзини и создали тот десятилетиями длившийся прилив, который носит название «национального подъема» и привел к «национальному возрождению», давшему политические свободы и прочие культурные ценности.

«Литераторы, — говорит историк литературы, — играли в этом случае самую большую роль: как прежде своим поклонением чужому и чужеземным образцам они существенно содействовали гибели независимости и достоинства Италии, так впоследствии они считали своей священной обязанностью искупить эту вину, возвышая сердца, пробуждая национальное чувство».[2]

Результатом такого подъема было, в частности, как во всех странах, так и в Италии, образование «художественной среды». Между прочим, и итальянский

театр получил обширный национальный репертуар – ряд авторов и произведений, счастливо совмещающих в себе литературные и сценические достоинства. Сюда относятся имена Никколини, Джакометти, Косса, Феррари, делл'Онгаро, Джакоза, Каррера, Траверси, Гаццолетти...

Словом, на почве древней, дикой и грозной Италии построилась новая: ручная и карманная Италия Кавуров и Викторов-Эммануилов; к ней с уважением прислушался весь цивилизованный мир; из ее культурной сокровищницы приходится черпать и нам, невзирая на окрики Маринетти, в сущности столь же ручного, как вся цивилизация, которой он окружен.

Итак, существует не только древняя, но и новая итальянская культура. Существует итальянское Возрождение не только XV, но и XIX века. Страна с честью искупила свои посленаполеоновские «национальные позоры». Правда, в Италии, как во всякой другой стране, существует *народ*; но мы пока еще мало слышали о нем; это ведь – «массы», все еще продолжающие «стоять на низкой нравственной ступени». У этих «масс» можно заимствовать великолепные «народные сюжеты» для литературы и театра; можно превосходно изображать их «угнетенное положение»; можно лечить их «социальные недуги» – по-домашнему, в пределах собственной страны; можно заигрывать с ними, как с дремлющим зверем, вытянувшим мягкую лапу, при помощи всех возможных политических режимов, на изменения и приспособления которых не поскупилось прошлое столетие; можно, наконец, признать, как признал тот самый умный немец, который находит, что итальянские народные массы «стоят слишком низко в нравственном отношении», – что весь «*характер века определяется массами*»;[3] а в связи с этим – «явления (века) поражают своей пестротой и причудливостью... Серьезные умы уже десятки лет замечают, что наше время похоже на сумерки... Основная черта современного общества состоит в разрозненности, в отсутствии всякого прочного единства. Во всех слоях общества мы замечаем необыкновенную тревожность, болезненное волнение и искание чего-то... Мы очень ясно и убедительно рассуждаем о своей гнили и порче, но не видим ни одного верного средства избавиться от них... Мы имеем полное право

сказать о себе словами Паскаля – что человек бежит от самого себя...»[4]

Удивительное дело: все страны света пережили в прошлом веке национальный подъем; у всех есть десятки крупных и славных имен; у всех есть сотни и тысячи культурных ценностей, доступных... всякому, кто сумеет ими воспользоваться; но «народные массы» «не умеют» ими пользоваться; и в создании этих ценностей они принимали только косвенное и слабое участие. Между тем «характер века определяется ими».

Что же это за загадочные «массы», которые жнут, где не сеяли, и собирают, где не расточали? – Corpus ibi agere non potest, ubi non est – тело не может действовать там, где его нет (в чем, впрочем, сомневался еще Карлейль[5])...

На этот вопрос мы получим ответ, когда проснется европейский зверь.

2

В России до сих пор никогда не было тех больших национальных движений, какие пережила Западная Европа.

Национальное чувство, когда оно у нас возникало или стремилось перерасти себя, принимало черты трагические, мистические, роковые, или – что было чаще – вырождалось в национализм.

Из этого положения могут быть сделаны два противоположных вывода: один из них – тот, что Россия – молодая и отсталая страна, которой суждено пойти по пути европейскому; сторонники этого вывода ждут национального возрождения в России.

Сторонники национального возрождения могут утешиться; талантливые и умные люди у нас были, есть и будут; известно, что у русской интеллигенции не хватало пока, главным образом, воли; но теперь, после того «национального позора», в который ввергла Россию, по мнению некоторых, революция, надо полагать, что в интеллигенции проснется и воля; а ведь известно также, что стоит пожелать чего-нибудь очень сильно, и желаемое сбудется; лишь бы это было делом рук человеческих... Захотите, и у вас будут свои карбонары и Гарибальди; а в результате – десятки своих Джакометти и Гаццолетти...

Ждать этого немножко долго – несколько десятков лет. За это время может случиться кое-что, что помешает планомерному созданию неворующих чиновников, хороших драм, электрических железных дорог и других плодов «культуры».

Но если ничего чрезвычайного не случится, то, право, это будет очень недурно: например, можно будет заказать какой-нибудь литературной коллегии несколько десятков переделок классических произведений литературы в пьесы для «народного театра»; и, что главное, все это будет очень прилично переделано и быстро поставлено на разных сценах сразу; и актеры будут настолько грамотны, что «народу» вовсе не придется даже и читать, например, Дон-Кихота, или Гаргантюа, или Пиквика, – все они встанут перед ним как живые.

Пока же этого нет, и мечтать об этом трудно; всякий, знакомый с нашим театральным делом, знает, как приходится на практике ограничивать свои самые скромные мечтания в стране Грибоедова, Пушкина и Гоголя. Поэтому я позволю себе указать на другой возможный вывод.

3

Другой вывод заключается в том, что России суждено играть в мире свою особую роль, отличную от Европы, и идти по пути своего, ей одной присущего, развития.

Казалось бы, развитие народов и государств совершается по одним и тем же законам, и, следовательно, в том утверждении, что Россия развивается как-то особенно, содержится противоречие.

Оно в нем и содержится. Однако назвать его лучше не противоречием, а *антиномией*, следуя примеру нашего историка Ключевского, который, полагая, что «обязанные во всем быть искренними искателями истины, мы всего менее можем обольщать самих себя, когда хотим измерить свой исторический рост», – решился назвать все процессы исторического развития России с начала XVII века «полными противоречий аномалиями»[6] или историческими *антиномиями*, исключениями из правил исторической жизни, произведениями своеобразного местного склада условий.

Ключевский делает из этого основного положения

тот вывод, что русская жизнь порождала «ненормальные явления» и что ход развития России «напоминает полет птицы, которую вихрь несет и подбрасывает не в меру силы ее крыльев».[7] С этими выводами также можно спорить, а второй из них, недаром заключенный в столь блестящую форму образа, открывает, по моему мнению, безбрежные перспективы и дает возможность развивать совершенно новые точки зрения на русское будущее.

4

Я начал речь издали, потому что только самые общие причины объясняют, по-моему, почему наш национальный репертуар до сих пор так беден, да, кажется, таким и останется; почему постоянно возобновляемый разговор о нем вертится все на одних и тех же немногих именах и воображение наше осекается на них; при этом все мы испытываем тайную или явную неудовлетворенность и желание найти что-то, чего, в сущности, нет; чего, по моему мнению, и ждать не стоит, ибо все наши надежды и помыслы надлежит обратить в другую сторону; от России надо ждать большего, чем «национальное возрождение» и связанный с ним литературный подъем.

Тот путь – европейский; наш путь – иной путь; путь «презренный и несчастный», развитие, идущее скачками, сопровождаемое вечными упадками, постоянными растратами и потерями того немногого, что удалось скопить и сколотить; величайшие наши достижения – не закономерны, случайны, как будто украдены у времени и пространства ценою бесконечных личных трагедий, надрывов и отчаяний наших величайших творцов.

Разве не это сказывается в той великой неудовлетворенности, которая овладевала нашими лучшими художниками? – Автор «Горя от ума» писал по поводу своего создания: «Первое начертание этой сценической поэмы, как оно родилось во мне, было гораздо великолепнее и высшего значения, чем теперь, в суетном наряде, в который я принужден был облечь его. Ребяческое удовольствие слышать стихи мои в театре, желание им успеха заставили меня портить мое создание, сколько можно было».[8] – Автор «Ревизора» оставил

заметку под заглавием: «Как нужно создать эту драму»: «Облечь ее в месячную чудную ночь и ее серебряное сияние и в роскошное дыхание юга. Облить ее сверкающим потоком солнечных ярких лучей, и да исполнится она вся нестерпимого блеска! Осветить ее всю минувшим и вызванным из строя удалившихся веков, полным старины временем, обвить разгулом, козачком и всем раздольем воли. И в поток речей неугасаемой страсти, и в решительный, отрывистый лаконизм силы и свободы, и в ужасный, дышащий диким мщением порыв, и в грубые, суровые добродетели, и в железные несмягченные пороки, и в самоотвержение неслыханное, дикое и нечеловечески-великодушное. И в беспечность забубенных веков».[9]

Те и другие слова принадлежат русским гениальным писателям, которые и до сих пор возглавляют наш репертуар. Первый скорбит о неудаче того произведения, которое доселе кажется нам непревзойденным, единственным в мировой литературе, неразгаданным до конца, символическим в истинном смысле этого слова. – Слова второго полны напряжения, гипербол, противоречий, казалось бы несовместимых; точно художник ищет вырвать у жизни самое драгоценное, после чего жизнь сама оскудеет, уступая место воссиявшему над ней искусству.

Русские *гениальные* писатели все шли путями трагическими и страшными; они урывали у вечности мгновение для того, чтобы после упасть во мрак и томиться в этом мраке до нового озарения. Они искали каких-то сверхрациональных источников для своего творчества. Русские *талантливые* писатели пытались укрепиться на случайных плотах, несомых течением, или сами попадали в благоприятную волну, которая, казалось им, несла их по одному направлению; но внезапно поднимавшиеся бури смывали их с плотов, бросали в водовороты; благополучны сравнительно были одни *ремесленники*, которые, крепко цепляясь за политическую и религиозную скорлупу России – самодержавие и православие, – сидели за этим до времени «безопасным рубежом» и «лаялись, как псы, из-за ограды».

Ныне скорлупа отвалилась, и, кажется, не за что уж ухватиться; почва ушла из-под ног, литературе и драме не на чем расцвесть. Да, в европейском смысле им расцвесть пока не на чем; но ведь, в сущ-

ности, такой почвы в России никогда не было; то, что питало патриотическое вдохновение ремесленников, оказалось лишней скорлупой, а в лучшем случае – вымыслом гениального воображения; сжимаемое отовсюду, оно шло только демоническими путями и играло бармами и шапкой Мономаха, нам ненужными.

Трагические же прозрения Грибоедова и Гоголя остались: будущим русским поколениям придется возвращаться к ним; их конем не объехать. Будущим поколениям надлежит глубже задуматься и проникнуть в источник их художественного волнения, переходившего так часто в безумную тревогу.

Эти заветы так же антиномичны, как русская жизнь и как все великое в искусстве. Источник же этого волнения лежит на глубине, едва ли доступной для понимания какой бы то ни было художественной среды.

Причина – едва ли не в том, что всякая художественная среда до сих пор мало народна, мало стихийна; она создала много художественных произведений, но она не создала и не может создать *артиста* – о котором мечтал Вагнер, ставивший это понятие в неразрывную связь с революционными, народными, стихийными движениями.

Истинные причины той лихорадочной тревоги, которой проникнуты все лучшие творения XIX века, в том числе и наши, обнаружатся впоследствии; судя по тому, как развертываются события, можно ожидать этого еще в нашем столетии. Мы увидим тогда, много ли уцелеет в мире плодов европейских «национальных возрождений».

29 августа 1918

В. МЕЙЕРХОЛЬД И Ю. БОНДИ. АЛИНУР

Сказка в 3-х действиях с прологом и эпилогом. Сюжет заимствован.
Авторы предлагают детям играть сказку в приемах импровизации.

Два дровосека стараются согреться зимой в лесу. В ивовый куст перед ними падает звезда. Они бросаются к кусту, думая, что нашли клад. В золотом плаще, найденном в кусте, оказывается спящий ребенок с янтарным ожерельем на шее. Дровосек Ахмет берет ребенка к себе в дом, несмотря на насмешки дровосека Шаркана и на огорчение жены, которое проходит под влиянием знаменья.

Таково содержание пролога.

Первое действие происходит в татарской деревне. Девятилетний Алинур, которого считают подкидышем, отличается от всех татарчат ловкостью, нежностью кожи и золотистостью волос. Алинур предводительствует в играх детей, бьет их, пускает стрелу в индюка, разоряет воронье гнездо, бросает камень в слепого и, наконец, прогоняет нищую старуху, которая оказывается его матерью; когда Алинур отказался от матери, его прекрасное лицо стало отвратительным и он стал похож на жабу. Дети бегут от него, бросая в него камнями. Одна только Бельгаис, дочь его приемного отца, остается ему верной. Алинур плачет, кается и убегает в лес искать свою мать, несмотря на мольбы Бельгаис.

Во втором действии Алинур ищет свою мать. Он ищет ее в желтых глиняных горах, на старом кладбище, в дремучем лесу среди разбойников, на берегу моря и у городских ворот. Молодой конь помнит, как Алинур бил кнутом его братьев; ворона помнит, как он разорил ее гнездо; разбойники пугаются его жабьего облика; Алинур напрасно принимает за свою мать неподвижную фигуру столетнего дервиша, от которого его злобно

отгоняет собака; наконец городская стража продает Алинура волшебнику Астрахану за чашу сладкого вина.

В третьем действии волшебник Астрахан запирает Алинура в башню, а наутро велит ему найти в лесу монету белого золота, грозя Алинуру плетьми. Алинур в напрасном отчаяньи ищет монету. Баран – Синие Рога в благодарность за то, что Алинур отвязал его от дерева, указывает место, где спрятана монета; но, при входе в город, мальчик отдает монету прокаженному, умирающему от голода. Волшебник лишает Алинура пищи и питья и на следующее утро опять велит ему искать в лесу монету красного золота. Опять Баран – Синие Рога помогает ему найти монету, но мальчик опять отдает ее прокаженному. Тогда, при входе в город, Алинура встречают воины и горожане и, при всеобщем ликовании, провозглашают его своим вождем.

В эпилоге воин подносит к лицу Алинура серебряный щит, в котором Алинур видит свое отражение и улыбается в первый раз с тех пор, как ушел на поиски матери: лицо его опять стало прекрасным. Из толпы нищих выходят его мать и прокаженный, которые превращаются в пышную татарку в роскошном одеянии и маститого старца в чалме. Прокаженный оказывается отцом Алинура. Алинур становится во главе отряда воинов и объявляет своей невестой дочь дровосека Бельгаис.

Самое изложение сказки, в котором все-таки многое пропущено, мне кажется, показывает, что она богата содержанием, что в ней есть блестящие места и что она достойна быть представленной. Далее передо мной возникает ряд вопросов как частного, так и общего характера, которыми я хотел бы поделиться.

Прежде всего сюжет. В нем я вижу следы обработки XVIII столетия. Я сужу об этом не только по тому, что приверженность авторов к этому столетию мне известна, но и по следующим двум объективным причинам: 1) восточный колорит сказки проявляется, главным образом, в именах, нарядах, украшениях, то есть Восток воспринимается в виде некоторой приятной экзотики, как воспринимали его люди XVIII века; 2) в эпилоге нарочито подчеркнут «благополучный конец», сказка заключается той, свойственной именно XVIII веку, помпой с обретением родителей, обручением, танцами, зурнами и грохотом барабанов, – которая, по

моему личному чувству, всегда заставляет забывать о главном. Я в таких случаях всегда думаю с грустью, что не стоило рождаться от звезды, падать с неба с янтарным ожерельем на шее и являть черты богоборчества в ранней юности для того, чтобы встать во главе какого-то военного отряда, благополучно жениться и вообще опять начинать путать всю канитель «старого мира» с начала. Все мы знаем, например, очень хорошо, что в произведениях, где действуют «христиане» и «язычники», первые всегда выходят хуже, и ничто не вселяет большей скуки и неудовлетворенности, чем торжество этих начал, всегда *роковым образом* «отвлеченных» и безжизненных. – Суть сказки в *пути*, *в бесконечности* ее перипетий, а не в конце, по той, простой для меня, причине, что *конец* есть дело не литературы, не театра, не искусства, не жизни... – XIX век, в лице своих лучших сказочников, откинул всю эту помпу по совершенно другим, казалось бы, причинам, именно – потому, что на нем почил строгий и скромный дух науки; но я хочу сказать, что никогда бы на месте авторов не воспользовался обработкой сюжета XVIII века – века, с моей точки зрения, самого чуждого нам и самого далекого от нас, – а всегда предпочел бы обработку XIX века; для примера я указал бы на прием Флобера в «Юлиане Страннопримце»; Флобер сумел закончить легенду, сходную с «Алинуром», целомудренно закутав ее окончание в ночь и в смерть; в эпилоге же «Алинура» грохот барабанов режет мой слух, и я не могу назвать весь этот, никого не способный обмануть, блеск достойным венцом интересно начатой сказки.

Второй вопрос мой – о языке; но авторы не настаивают на точности передачи их слов, предлагая детям импровизировать.

Третий и самый трудный вопрос – о постановке. В пьесе рекомендуется и всячески подчеркивается условная постановка, при помощи двух площадок, восьмистворчатых ширм и нескольких аксессуаров – ивового куста и колодца. Воображение зрителя должно носиться по этим предметам, воссоздавать – иногда при помощи музыки – вьюгу, лес, горе, море, город.

Прежде всего, я должен отдать справедливость блеску некоторых ремарок: например, татарская деревня обозначается так: «Стоит колодезь». Это – достойно че-

ховского Тригорина: «На плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса, – вот вам и лунная ночь готова».[1] Однако я должен сказать, что чем лучше сказано это *литературно*, тем менее представляется мне возможным выполнить это в *театре*. Точно так же нельзя, по-моему, изобразить молодого коня, «мчащегося по красной, выжженной солнцем траве» в «желтых, глинистых горах». Также нельзя передать, при помощи ширм, двух кораблей, обгоняющих друг друга в море, «сада, в котором растут большие черные маки в зеленых глиняных кувшинах», и многих других талантливых ремарок, в которых состязаются друг с другом режиссер и художник, не скупясь на образы – всё новые и новые, иногда – просто красивые и не имеющие отношения к содержанию.

По моим наблюдениям и по собственному моему внутреннему опыту, постановки с площадками, ширмами и без занавеса отнимают у театра театр, ставя неодолимые преграды воображению современного зрителя, – зрителя той эпохи, когда весь тяжелый механизм декораций и театральных машин *уже* изобретен и пущен в ход.

Тягость положения всякого художника в нашу эпоху заключается, по моему мнению, в большой степени в том, что нам приходится иметь дело с двумя породами людей: одни – большинство – так утомлены и озабочены борьбой за существование, – все растущей по мере роста вавилонской башни цивилизации, – что воображению почти не остается места в их запуганной душе: они не могут переносить необычайного, сказочного, удивительного; короче говоря, они не могут переносить искусства в больших дозах.

Другие – меньшинство – страдают, напротив, расстройством воображения. Это какая-то особая болезнь нашего времени, довольно необычная, но, однако, столь распространенная (в городах, конечно), что о ней стоит говорить. Это – любители всяких искусств, которые сами не обладают творчеством, но сосут, как упыри, кровь из художников, выжимают из произведений искусства всех времен все соки, какие способны выжать, исключая единственного и главного – того, что им недоступно. Это – заказчики, диктующие художественные вкусы, требующие от художников все нового и нового,

истощающие вдохновение того художника, который вздумает их слушаться. Это – умные, тонкие, несчастнейшие в своем роде люди, ненасытные, больные, нищие при всем богатстве своих вкусов, а иногда и знаний, жалкие в своем искании все более экзотического и пряного. Эти любители стихов всех современных поэтов и постановок всех современных режиссеров – любят, между прочим, и то *разоблачение художественной техники*, которое составляет, по-моему, суть той условной постановки, которая рекомендуется в разбираемой пьесе. Им нравится, чтобы было видно, как переставляются декорации, так же как нравилось бы, вероятно, чтобы стихи печатались в виде ритмических и метрических схем, формул, будто бы возникающих в мозгу у поэта. Я думаю, что считаться с этими людьми было бы преступлением; по-человечески – их положение трагично, но в глазах художника – они комичны.

Считаться можно только с людьми; а нельзя скрывать того, что считаться с современными людьми, усталыми и запуганными, все более дичающими от цивилизации, художнику современности невероятно трудно. Думаю, что требовать избытка воображения невозможно, бесполезно; насилие над воображением только спугнет его, загонит в самый темный угол души; я не считаю себя лишенным воображения, но когда с меня требуют, чтобы я на площадках и в ширмах представил все то, что описано, например, в ремарках к «Алинуру», – я только тупею и перестаю воспринимать что бы то ни было. И обратно: я начинаю чувствовать, думать, воображать, изобретать, то есть «творить» вместе с автором и артистами только тогда, когда мое внимание сосредоточено и не развлекается хитрыми, хотя бы и талантливыми, выдумками.

Думаю, что прием современного художника должен заключаться в совершенно обратном: в том, чтобы быть бережливым; в том, чтобы не перегружать произведение искусства – искусством, если можно так выразиться. Надо убаюкать зрителя простым и натуральным, чтобы затем разбудить его отдыхающее воображение неожиданной искрой искусства. Отсюда – современный художник, к какому бы цеху и направлению он ни принадлежал, в работе своей – «натуралист», ремесленник, ворочает глыбы, таскает на плечах грузы психологии,

истории, быта. – Об этом можно говорить много, но я боюсь, что и без того давно уже вышел из рамок рецензии.

Резюмируя, я должен сказать, что упрек мой авторам «Алинура» состоит в том, что они перегрузили свое произведение страшными требованиями; они надавали *литературных* векселей, которые *театр* едва ли согласится оплатить. Они совершили большой труд, но труд все еще недостаточный для театра, так как дали богатый материал, но не указали способа его преодолеть. Я позволяю себе говорить на эту тему только потому, что сами авторы ввели в текст указания относительно постановки. Я думаю, что пьеса очень выиграла бы без этих указаний, тем более, что некоторые из них, даже мелкие, кажутся мне просто физически невыполнимыми (как можно, например, сидя по сторонам куста, то есть будучи отделенными друг от друга этим кустом, – рассматривать и развертывать один и тот же плащ?).

По моему личному мнению, было бы приятно видеть в печати эту интересно обработанную сказку, в которой есть блестящие в литературном отношении места, с некоторыми исправлениями в языке и с исключением указаний, касающихся постановки, хотя и не очень обильных, но расхолаживающих при чтении. Что касается постановки на сцене, то это – новый разговор; мне лично кажется, что она необыкновенно трудна и потребует применения очень сложных театральных машин для того, чтобы выполнить указания авторов, которые, при постановке условной, в лучшем случае совершенно пропадут.

Из заметок моих о частностях я упомяну только об одной: ни за что не оставил бы я в *детской* пьесе той исполненной иронии ремарки, которой оканчивается пролог: «Вся последняя сцена идет под звуки музыки, которая возникает всякий раз, когда нужно помочь публике растрогаться в местах трогательных и без того». – Это двусмысленность, за которой стоит довольно сложная теория, непонятная для детей.

3 сентября 1918

ВОЗЗВАНИЕ РЕПЕРТУАРНОЙ СЕКЦИИ

Репертуарная секция Театрального отдела Народного Комиссариата по просвещению приступает к изданию библиотеки драматических произведений всех времен и народов под общим заглавием «Репертуар».

Такое заглавие определяет границы издания; издаваться будут те пьесы, которые признаются необходимыми или желательными для воплощения на современной сцене; при этом имеются в виду все возможные сцены народных театров: и государственные, и деревенские, фабричные, и т. д.

Мы уже сдали в печать ряд текстов таких пьес, разделив их по сериям: «Русский театр», «Английский театр эпохи Возрождения», «Древний греческий театр», «Немецкий романтический театр» и т. д. Однако этот первый шаг, сделанный нами, не утолит того культурного голода, который все неотступнее дает себя знать в России. Задача наша состоит не только в том, чтобы дать народу художественные произведения; мы должны еще помочь ему усвоить эти произведения и должны найти для этого новые приемы, которые требуются отныне от культурных работников во всех областях. Задача, как и все нынешние задачи, необычно огромна, ответственна; не надо ничего навязывать от себя; нельзя поучать; нельзя занимать трибуну с чувством превосходства и высокомерия; должно бережно передать в трудовые руки все без исключения из того, что мы знаем, любим, понимаем. Мы должны больше указывать, чем выбирать. Мы не пастухи, народ – не стадо. Мы – только более осведомленные товарищи; но последний отбор будем производить не мы; как бы ни пыталась обосновать свой выбор в эту минуту любая отдельная группа, она

неизбежно ошибется. Ибо волны высоки, и ни нам, ни нашим товарищам, гребущим об руку с нами, еще не видно берега.

С таким сознанием мы приступаем к вопросу о предисловиях и пояснениях, которыми должны быть снабжены издаваемые драмы. Если нам удастся выполнить нашу задачу до конца, предисловия эти представят огромный остов, костяк истории всемирной драмы, которой еще не существует в России. Выполнение такого рода дел необходимо и своевременно; сейчас своевременны только большие масштабы, громадные задачи, ибо смысл «малых дел» потерялся. Мы должны дышать такой же полной грудью, какою дышит мир, в котором «краски чуждые с летами спадают ветхой чешуей, созданье гения пред нами выходит с прежней красотой».[1]

Величие эпохи обязывает нас преследовать синтетические задачи и видеть перед собою очерки долженствующих возникнуть высоких и просторных зданий. Дух организации хаоса и вдохновение труда не посетят нас, если мы не будем стремиться к отдаленным целям. Только с верой в великое имеет право освобождающийся человек браться за ежедневную черную работу.

Перестанем бояться большого дела. Пусть работа наша и наших товарищей, которых мы зовем, образует «гордый холм» из земли, сносимой «по горсти в кучу», но не затем, чтобы царствовать, как хотел царствовать пушкинский Скупой;[2] не для того, чтобы беречь в подвалах «старинные дублоны», а для того, чтобы с высоты этого холма всякий вместе с нами мог «с весельем озирать и дол, покрытый белыми шатрами, и море, где бежали корабли».

Должно найти тот ключ, тот сезам, который открыл бы народу доступ в подвалы, где скупые мы и скупые предки наши хранили сокровища культуры. Подвалы запечатаны такими печатями, что сломать их окончательно не под силу не только нам, но и нескольким будущим поколениям человеческим. Вся человеческая гордость, вся замкнутость, все яды, которые выработаны ложно понятым избранничеством, ложно принятым на себя учительством, – все лежит грузом на этой тяжелой двери. Но чудо уже совершается, печати начинают ломаться, двери расшатаны;

каждое новое сильное плечо поможет отвалить камень.

Наша помощь не пройдет бесследно, если, раз навсегда отказавшись от учительства, мы сразу решимся давать все лучшее из того, что знаем, и станем сами учиться истолковывать это лучшее, давать его в окружении таких мыслей, которые сделали бы его действительно более доступным. Мысль эта – старая мысль, она повторялась не раз; наше дело – по-новому окрасить ее, окрылить эту мысль новым отношением к ней. Если мы будем стремиться к популяризации, к разложению на части того, что по самому существу своему в искусстве неразложимо, то мы пойдем по старому пути, уже испытанному, уже приведшему в интеллигентские тупики. Нам нужно найти иной путь, непохожий на те, проторенные. Помочь может только вера в то, что сложнейшая из мыслей, выработанных культурой, будет рано или поздно подхвачена всем миром, всем народом и принесет неожиданно пышный плод; что нежнейший цветок искусства не увянет, переходя из тысячи рук в другие тысячи рук; что все это метафора, пока существуют два берега: пока в кабинетах, в лабораториях, в мастерских, в оранжереях – зреют мысли и цветут цветы, а на воле ходят люди, не вкушавшие этих плодов, не вдыхавшие аромата этих цветов. Нам страшно, мы не умеем открыть оранжерею и кабинеты; но они – будут открыты.

Задача истолкования драматических произведений всех времен и народов количественно невыполнима для небольшой группы людей. Ясно, что мы должны вынести ее выполнение далеко за пределы нашей секции. Вот почему мы обращаемся к широкому кругу лиц с просьбой прийти к нам на помощь.

Мы обращаемся ко всем культурно-просветительным организациям России с просьбой помочь нам советом, указать, что, по их мнению, особенно нужно сейчас для народных театров, какие книги и какие пьесы особенно необходимы. Чем подробнее будут их указания, чем отчетливее будут их требования, тем легче нам будет пойти к ним навстречу.

Мы обращаемся к русской молодежи, работающей в области театра и слова или только любящей театр и слово, с просьбой пополнить кадры наших сотрудников. Мы дадим разработанные и вместительные

планы; мы предлагаем прежде всего заполнить все незаполненные места хотя бы сухим и деловым материалом; но, приглашая новых людей, мы вправе надеяться и ждать большего, мы ждем, что кто-нибудь сумеет найти ключи, что кто-нибудь вспомнит сезам и с ним вместе – способ осветить деловой материал новым подходом к нему.

Мы обращаемся, наконец, к писателям, ученым и художникам с просьбой сообщить нам сведения о их трудах, предоставить, по возможности, самые труды, снабдить их желательными для них пояснениями и примечаниями или указать лиц, которые могли бы дать должное обрамление этим трудам.

Не стоит говорить о том, что культурный голод русской провинции превышает в настоящее время хлебный голод; что задания, перечисленные здесь, поставлены не какой-либо отдельной группой людей, а жизнью всего государства; что то, что мы здесь облекаем в форму просьбы к нашим товарищам, звучит как требование из самых далеких и глухих мест нашей родины. Каждый день жизни даже такого молодого учреждения, как Театральный отдел, ежедневно забрасываемого требованиями, обращениями, заказами, свидетельствует о том, что сказанное здесь – не одни слова.

Обращаясь к товарищам разных слоев и поколений русского общества, мы просим их иметь в виду, что пьесы оригинальные и переводные, снабженные предисловиями общего характера, режиссерскими указаниями и, в случае нужды, иллюстрациями, будут рассматриваться и, в случае их принятия, немедленно издаваться в достаточном числе экземпляров; что всякий труд будет оплачен; что со всеми предложениями следует обращаться в Репертуарную секцию Театрального отдела.

Председатель Репертуарной секции *Ал. Блок.*

8 ноября 1918

⟨ОТЗЫВ О ПОЭТАХ⟩

Нет на свете ничего такого, о чем нельзя было бы спеть песню. Когда-то это радовало людей как новое открытие, а нынешние люди просто знают это твердо, и даже иногда слишком твердо. Когда человеку нравится многое на свете, но не влечет ничто особенно, когда он обладает к тому же недурным голосом, он сейчас же становится теперь «художником» или «поэтом богемы», начинает сам о себе знать, что он «поэт богемы», и другие начинают так его называть.

В древних городах, которые много пережили, как Париж, богема стала «культурным фактором», создала крупных художников. В таком молодом городе, как Петербург, который пережил еще очень мало, богема не создала пока ничего крупного, хотя уже имеет свою, правда короткую, историю. Дмитрий Цензор – создание петербургской богемы одной из последних формаций, именно той, которая, в свою очередь, создана революцией 1905 года.

О богеме приходится говорить потому, что основной признак налицо: восприятие мира кочевое, ничто не задерживает взгляда особенно, нет никакого стержня, который мог бы расти и развиваться. Дм. Цензор кочует взглядом по окружающему, а окружающее, как мы знаем, довольно несложно и небогато: Петербург с неизбежным Невским и Петром Фальконета, с уличными картинками в серую погоду, трамваями, витринами, подворотнями, проститутками, случайными встречами; мансарда (хотя в Петербурге нет, в сущности, того, что можно назвать таким настоящим – коротким и жестоким словом, а есть «мансардные помещения»), соседка-портниха, две соседки – одна красивая, другая

дурнушка; называется все это «сказка утренняя», «сказка северная», «последняя сказка», хоть и сказок никаких тоже, в сущности, нет. О баррикадах тоже приходилось говорить в таком роде, что стоящие на них соединяют в себе «жизнь, и смерть, и любовь», потому что и баррикад Петербург тогда тоже не видал. Так и обо всем: – что «все изведано», когда, в сущности, ничего не изведано; «пустынная скорбь», когда скучно; так образуется постепенно тот особый жаргон, который теперь известен уже сотням людей, а во времена Дм. Цензора был известен десятку-другому «избранных»; когда «падают» (то есть теряют невинность), то «жертвенно»; «кто-то плачет», «кто-то досказал сказку», «за звеном сплетали звено», «начертанный сон», «мгла смыкает кольцо», «ласковый ритм», «преддверье пустоты» и т. д. Пагубный для языка процесс образования этого жаргона довольно прост, если присмотреться: все вышеперечисленные образования и им подобные представляют из себя заимствования, причем стихотворец обыкновенно заимствует не лучшее, а второстепенное или просто неудавшееся, заимствует у поэтов своего же времени, так что первоисточника долго искать не приходится. В частности, например, со всеми этими «звеньями», «смыканием колец», «начертанными часами» возились символисты, так и не успев довести этих образов до действительной отчетливости; между тем именно эти образы, а не более удавшиеся, вошли в поэтический обиход; с проворством и легкомыслием необычайными эти «звенья» и «кольца» символистов, которые, однако, знаменовали собою нечто, таили возможность вырасти в символы, в ens reale, по выражению Вяч. Иванова, – были превращены стихотворцами в метафоры, в расхожую монету; и теперь уже всякая барышня знает, что «смыкать кольца» и «сплетать звенья» – это значит ходить, проводить время, влюбляться, менять одного молодого человека на другого и пр.

На всем этом мне хотелось остановиться дольше, потому что это – единственное, что мне кажется действительно вредным для языка и вкуса. Нельзя сказать, чтобы Дм. Цензор грешил этим больше, чем другие, а кроме того, он заметно освобождается от таких привычек; во второй книге он становится

проще. Кругозор его по-прежнему не широк, на стихах лежит печать газеты, перепевает он самого себя без конца, но все-таки, переходя от отрицательного к положительному, надо сказать о нем, что он появился в то время, когда поэтов были только десятки, а не сотни, как теперь, что он чист душой и, главное, что временами он поет как птица, хотя и хуже птицы; видно, что ему поется, что он не заставляет себя петь. Потому мне кажется, что можно издать одну книгу его лирики, составив ее из двух и порекомендовав ему откинуть размышления и описания природы и сосредоточить свое внимание на простых картинах городской жизни, которые ему удаются более всего, хотя он и озаглавил их, мне кажется, слишком претенциозно – «Легенда будней».

Георгий Иванов – полная противоположность Д. Цензору, как по времени своего поэтического рождения, так и по личному складу. Если одного бросила в мир малая революция, которая открыла какие-то источники песни и научила негромко петь без размышлений, то другой вступил в мир в годы самой темной реакции, которая петь никого не учила, но которая создала из него нечто удивительное и непонятное. Когда я принимаюсь за чтение стихов Г. Иванова, я неизменно встречаюсь с хорошими, почти безукоризненными по форме стихами, с умом и вкусом, с большой культурной смекалкой, я бы сказал, с тактом; никакой пошлости, ничего вульгарного. Сначала начинаешь сердиться на эту безукоризненность, не понимая, в чем дело, откуда и о чем эти стихи. Последнее чувство не оставляет до конца. Но и это чувство подавляется несомненной талантливостью автора; дочитываешь, стараясь быть добросовестным; никаких чувств не остается, и начинаешь просто размышлять о том, что же это такое. Автор знает, например, Петербург, описывает его тонко, умно, даже приятно для некоторых людей, которые, как я знаю, поэзию понимают. Однако почувствовать Петербург автор не позволяет, и, я бы сказал, не потому, что он не талантлив, а потому, что он не хочет этого. Что же он хочет? Ничего. Он спрятался сам от себя, а хуже всего было лишь то, что, мне кажется, не сам

спрятался, а его куда-то спрятала жизнь, и сам он не знает, куда. В стихах всякого поэта 9/10, может быть, принадлежит не ему, а среде, эпохе, ветру, но 1/10 – все-таки от личности. Здесь же как будто вовсе нет личности, и потому – все не подвластно ни критике, ни чувству, ни даже размышлению, потому что не на что опереться, не может быть ни ошибок, ни обратного. Кончаешь свои размышления над стихами Георгия Иванова, уже совсем забыв о нем, думая о том, например, что природа мстит за цивилизацию тонко, многообразно и жестоко, месть эта отражается на невиновных больше, чем на виновных.

Точно так же мстит – и тоже за цивилизацию – и искусство. В первом случае – с Дм. Цензором: человек сказал себе, что он – поэт богемы, и сейчас же получилась нарочитость, повторяемость: слишком велико у него сознание собственной правоты, когда он описывает швейку в мансарде или Маринетти в «Бродячей собаке»;[1] и от этого сознания своего назначения – голос, от природы довольно свежий, становится несвежим, посредственным, и все более теряется вероятность, что ему удастся похитить нечто у вечно улетающего искусства.

Так и во втором случае: новая поэзия, то есть теоретики ее, сказали твердо: форма и содержание неразрывны, они – одно; форма и есть содержание, содержание и есть форма; да, это так; но, едва это было произнесено и услышано, появились ряды стихотворцев – и стихотворцев даровитых, – которые как бы ушли в форму и лишились содержания; и проклятый вопрос о «пользе искусства» сейчас опять вырастает с новой силой, с навязчивостью почти шестидесятнической, он становится реальнее с каждым новым появлением поэта, который сказал себе, что форма есть содержание, и тем жестоко обманул себя; не сам обманул, а обмануло его все то же вечно улетающее и дышащее только там, где оно хочет, искусство – обмануло за то, что он поверил себе и окружающим, что он – поэт, поверил, что «форма неразрывно связана с содержанием».

Вот что роднит глубоко несродных между собой Д. Цензора и Г. Иванова. Они оба обмануты; оба поверили другим; а художник на каждом шагу должен исповедоваться перед собой, проверять себя

до конца, выворачиваться наизнанку; если этого нет, – не помогут ни наука, ни вкус, ни даровитость – искусство будет улетать; оно не захочет быть там, где больше верят людям, чем самому себе. Слушая такие стихи, как собранные в книжке Г. Иванова «Горница», можно вдруг заплакать – не о стихах, не об авторе их, а о нашем бессилии, о том, что есть такие страшные стихи ни о чем, не обделенные ничем – ни талантом, ни умом, ни вкусом, и вместе с тем – как будто нет этих стихов, они обделены всем, и ничего с этим сделать нельзя. Автор сам ни в чем не виноват, и я не берусь решить, можно или нельзя издавать книги таких стихов. В пользу издания могу сказать, что книжка Г. Иванова есть памятник нашей страшной эпохи, притом – один из самых ярких, потому что автор – один из самых талантливых среди молодых стихотворцев. Это – книга человека, зарезанного цивилизацией, зарезанного без крови, что ужаснее для меня всех кровавых зрелищ этого века; – проявление злобы, действительно нечеловеческой, с которой никто ничего не поделает, которая нам – возмездие 〈...〉

8 марта 1919

‹ЮБИЛЕЙНОЕ ПРИВЕТСТВИЕ М. ГОРЬКОМУ›

Судьба возложила на Максима Горького, как на величайшего художника наших дней, великое бремя. Она поставила его посредником между народом и интеллигенцией,– между двумя станами, которые оба еще не знают ни себя, ни друг друга. Так случилось недаром: чего не сделает в наши дни никакая политика, ни наука, то может сделать музыка. Позвольте пожелать Алексею Максимовичу сил, чтобы не оставлял его суровый, гневный, стихийный, но и милостивый дух музыки, которому он, как художник, верен. Ибо, повторяю слова Гоголя, если и музыка нас покинет, что будет тогда с нашим миром?[1] Только музыка способна остановить кровопролитие, которое становится тоскливою пошлостью, когда перестает быть священным безумием.

30 марта 1919

КРУШЕНИЕ ГУМАНИЗМА

1

Понятием *гуманизм* привыкли мы обозначать прежде всего то мощное движение, которое на исходе средних веков охватило сначала Италию, а потом и всю Европу и лозунгом которого был *человек* – свободная человеческая личность. Таким образом, основной и изначальный признак гуманизма – *индивидуализм*.

Четыре столетия подряд – с половины XIV до половины XVIII века – образованное общество средней Европы развивалось под знаком этого движения; в его потоке наука была неразрывно связана с искусством, и человек был верен духу музыки. Этим духом были проникнуты как великие научные открытия и политические течения, так и отдельные личности того времени.

Стилем движения был стиль Ренессанса, перешедший затем в стиль Барокко – в тот стиль, который в XIX столетии принято было считать упадочным (признак забвения новейших гуманистов о своем великом прошлом) и который только в наше время переоценен и считается стилем, соответствующим периодам искусства, клонящегося к старости.

Чьи имена связаны в нашем сознании с понятием «гуманизма»? – Прежде всего имена Петрарки, Боккачио, Пико де ла Мирандола; вслед за ними – имена Эразма, Рейхлина, Гуттена. Позже и менее резко возникают в нашем сознании имена французских и английских гуманистов: Монтеня или Томаса Мора; во Франции и Англии движение гуманизма не было самостоятельным.

Имена великих гуманистов возникают в нашем сознании как бы в сопровождении музыкального аккомпанемента. Мы сознаем, что все эти люди –

художники, артисты, хотя многие из них не были художниками и артистами по ремеслу. Каждая из этих громадных фигур представляется нам символом и может быть представлена художником символически. Под картиной, изображающей сцены итальянского Ренессанса, мы прочтем без удивления имя Боккачио. Нас не удивит, если в заглавии поэмы, посвященной изображению германской Реформации, мы увидим одно короткое имя: Ульрих фон Гуттен. До такой степени певучи, проникнуты духом музыки – самые имена этих людей.

2

Движение, исходной точкой и конечной целью которого была человеческая личность, могло расти и развиваться до тех пор, пока личность была главным двигателем европейской культуры. Мы знаем, что первые гуманисты, создатели независимой науки, светской философии, литературы, искусства и школы, относились с открытым презрением к грубой и невежественной толпе. Можно хулить их за это с точки зрения христианской этики, но они были и в этом верны духу музыки, так как массы в те времена не были движущей культурной силой, их голос в оркестре мировой истории не был преобладающим. Естественно, однако, что, когда на арене европейской истории появилась новая движущая сила – не личность, а масса, – наступил кризис гуманизма.

Начало этого кризиса следует искать, по-видимому, в движении Реформации. Разразился же он накануне XIX века. В Великой Революции Европа услышала новые для себя песни. С тех пор Франция стала очагом тех движений, которые получали свое истинное истолкование, по-видимому, вне ее пределов. Более юные, чем она, средняя и восточная Европа использовали уроки ее революций, кажется, в гораздо большей мере, чем она сама.

Германские *буря и натиск* отмечены двумя необычайными фигурами. Если б я был художником, я никогда не представил бы Шиллера и Гете – братски пожимающими друг другу руки. Я представил бы Шиллера в виде юноши, наклонившегося вперед и бестрепетно смотрящего в открывающуюся перед ним

туманную бездну. Этот юноша стоит под сенью другой, громадной и загадочной фигуры – Гете, как бы отшатнувшейся в тени прошлого перед ослепительным видением будущего, которое он зоркими глазами провидит в туманной бездне.

Оба одинаково дороги и близки нам сейчас. Но один – громаден; он – веха на рубеже двух столетий; Гете – столько же конец, сколько начало. В его застывшем образе умирающий гуманизм (индивидуализм, античность, связь науки с искусством) как бы пронизан той музыкой, которая поднимается из туманной бездны будущего, – музыкой масс (II часть «Фауста»).

Фигура Шиллера меньше, но она не менее дорога и близка нам, потому что Шиллер – последний великий европейский гуманист, последний из стаи верных духу музыки. Маркиз Поза[1] в последний раз поет человечество; в следующую минуту о человечестве заговорят с кафедры, о нем нагромоздят томы почтенных книг.

Обе фигуры озарены широким пыльным солнечным лучом; закатный луч этот проникает, как будто, в круглое стекло старого храма в стиле барокко; этот храм – просвещенная Европа: прощальный луч постепенно гаснет, и в тенях, заволакивающих стены, открывается бездна, в которую смотрят оба.

Когда луч погаснет, храм просвещенной Европы погрузится во мрак; Шиллер будет рано похищен смертью для того, чтобы не вперяться глазами в этот чуждый ему сумрак и не слушать той невнятной для него музыки, которая возникает из сумрака. С Шиллером умрет и стиль гуманизма – барокко. Гете останется один – без юного Шиллера и без старого барокко; он различит во мраке очертания будущего; будет наблюдать языки огня, которые начнут скоро струиться в этом храме на месте солнечных лучей; Гете будет слушать музыку этого огня. Он, застывший в своей неподвижности, с загадочной двойственностью относящийся ко всему, подает руку Рихарду Вагнеру, автору темы огней в «Валкирии», – через голову неистовствующего, сгорающего в том же огне будущего, Генриха Гейне.

Все они – столь разные – будут уже равно одиноки и равно гонимы, потому что они одни – носители

культуры и музыки будущего, заглушаемой пока нестройным хором голосов носителей безмузыкальной цивилизации. Эта тайная связь их между собой раскрывается хотя бы в двойственности отношений Гете к Гейне и Гейне к Гете.

3

Знамя гуманизма, которое бестрепетно держал Шиллер, судорожно подхватили сотни трепетных и нервных рук людей XIX века – века, исполненного непрестанной тревоги.

История культуры называет этот век «переходной эпохой, менее определенной, чем все предыдущие». Явления этой эпохи «поражают своей пестротой; отзывы о них и об их руководителях шатки и противоречивы; не от личного взгляда и не от случая зависит разногласие в суждениях самых серьезных умов... Мы видим удивляющее нас богатство содержания, и при этом – отсутствие цельного, ясного понимания и взгляда... процесс движения вперед, но без всякой сознательной гармонии или какой бы то ни было определенной цели; основная черта современного общества состоит в его разрозненности, в отсутствии всякого прочного единства. Во всех слоях общества мы замечаем необыкновенную тревожность, какое-то болезненное волнение и искание чего-то».[2]

Слова, которые я сейчас цитировал, принадлежат Гонеггеру, исследователю, которого никак нельзя заподозрить в антигуманизме. Это – типичный ученый XIX века, рядовой исследователь, пытавшийся схватить общие черты столетия в шестидесятых годах. Каждый результат своих объективных наблюдений он пытается сейчас же истолковать на своем, характернейшем для эпигонов гуманизма, языке; так, например, говоря о том, что «характер века определяется массами гораздо вернее, чем отдельными личностями», он сейчас же прибавляет: «посредственность берет перевес; наш век теряет величие».

«Основное направление нашего века состоит в решительном отрицании, – продолжает Гонеггер. – Наш творческий дух посвящен преимущественно критике. Мы наследовали от второй половины прошлого столетия в теории – это отрицание, а на практике –

перевороты. Правы ли те, кто полагает, что перевороты предвещают и ускоряют конец целого периода всемирной истории?»

В государственном отношении историк констатирует разъединение при общем стремлении к единству: «в обществе царит резкий, самому себе враждебный, индивидуализм в виде конкуренции»; «массы ропщут, писатели предрекают неотразимое падение дряхлой, изнеможенной Европы»; развитие торговли и промышленности «свидетельствует о дряхлости цивилизации» и, «отличаясь исключительным материализмом, наносит вред гуманизму». «Механизм – одно из главных зол нашего времени». «Наряду с государственными переворотами, производимыми революциями и контрреволюциями, ничто так не содействует распространению коммунистических идей, как контраст все более разительный между богачом и бедным... Расширяется пропасть между колоссальными богатствами и величайшей нищетой. Злоупотребления кредита, ажиотаж, биржевая игра, страсть к спекуляции, погоня за приобретением развращают современное общество...» «Кто не сознает, что социальный вопрос есть великий двигатель настоящего времени, а тем более будущего, – тот или слишком туп и ничего не в состоянии видеть, или слишком ослеплен и не хочет видеть...»

«Можно считать всю историю XIX века повторением в более обширных размерах краткого кровавого эпизода 1789 – 1794 годов». Только совершенно новый характер придают движению «обширность сцены действия и несравненно большее количество народных масс, вовлеченных в движение».

Констатируя полную ненормальность социальных отношений и одряхление государства, которое «сомневается в самом себе и не видит ничего дальше своих текущих потребностей», при непомерном развитии бюрократизма и необходимости содержать постоянные громадные армии, – Гонеггер определяет век, как век *науки по преимуществу*, и прибавляет: *«Наше поколение вполне антихудожественно; в нем нет ни увлечения искусством, ни понимания его».*

Охарактеризовав столетие всеми этими и многими другими меткими и жестокими чертами, историк считает, однако, возможным высказать надежду на приближение «мирового единства гуманизма» и на «неизбежное

возвышение рабочих масс в отношении умственного развития».

Столь оптимистические выводы из объективных данных, представляющих картину полного и всеобщего неблагополучия, совершенно не укладываются в моем сознании. Историку едва ли могло быть неизвестно, что так называемые массы никогда не были затронуты великим движением гуманизма.

Возникает вопрос, мог ли народ вообще быть затронут движением индивидуалистическим по существу; движением, в котором он не принимал участия, или – его отгоняли, когда он стремился принять участие, потому что свои стремления он выражал на диком и непонятном для гуманистов языке – на варварском языке бунтов и кровавых расправ.

Сверх того, это самое индивидуалистическое движение возникло из возрождения древней цивилизации, которой, в свою очередь, никогда не была затронута толща народная, та «варварская масса», которая в конце концов затопила своим же потоком эту самую цивилизацию, смела Римскую империю с лица земли.

Отчего не сказать себе наконец с полной откровенностью, что никогда в мире никакая масса не была затронута цивилизацией? Что во всей известной нам мировой истории мы знаем, может быть, лишь одно исключение, не нарушающее правила: маленькую афинскую общину VI столетия до рождества Христова? Да и она не была исключением, потому что Афины Софокла и Перикла были не центром цивилизации, но центром культуры.

Отчего нужно непременно думать, что народ рано или поздно (а для ученых, преследующих педагогические цели, даже непременно «рано» и «скоро») проникается духом какой бы то ни было из известных нам цивилизаций? Полицейское государство в этом случае гораздо реалистичнее новейших гуманистов: оно откровенно поставило на первый план вопрос о подчинении и властвовании, а так как властвование требует прежде всего разделения (то есть натравливанья одной части населения на другую, одного класса на другой, – divide et impera*), то всякие попытки связыванья, если они даже исходят от некоторых органов

* Разделяй и властвуй *(лат.)*.—*Ред.*

полицейского государства, терпят неизбежное крушение; да и сами эти органы – различные министерства народного просвещения – всегда занимают второе место в полицейском государстве, занятом по необходимости (в целях самосохранения) прежде всего содержанием армии военных и чиновников.

Если предположить, наконец, что проникновение масс *цивилизацией* станет некогда возможно, то возникнет вопрос, нужно ли оно? Ответ на этот вопрос, ясный для меня, дает картина близкой нам европейской цивилизации.

Цивилизовать массу не только невозможно, но и не нужно. Если же мы будем говорить о приобщении человечества к *культуре*, то неизвестно еще, кто кого будет приобщать с бóльшим правом: цивилизованные люди – варваров, или наоборот: так как цивилизованные люди изнемогли и потеряли культурную цельность; в такие времена бессознательными хранителями культуры оказываются более свежие варварские массы.

4

Когда мы перечитываем теперь «Дон-Карлоса» Шиллера, мы поражаемся величием архитектуры, тем многообразием замыслов, тем, идей, которые так свободно и спокойно вместил Шиллер в одну трагедию. Элементы исторической науки, искусства, музыки, живописи – все налицо в одной трагедии. Современный художник сделал бы из этого матерьяла десять драм, и каждая из них была бы все-таки по нынешним временам необыкновенно обширна и полнозвучна, далеко опередила бы все короткие и судорожные мысли нашего века!

Какое же творческое спокойствие, какой творческий досуг, какая насыщенная музыкой атмосфера окружала Шиллера! Надо ли, однако, художникам XX столетия вспоминать о его времени как о золотом для искусства веке? Я думаю, что не надо, потому что новые времена несут с собою и новые песни.

Лицо Шиллера – последнее спокойное, уравновешенное лицо, какое мы вспоминаем в Европе. Мы видели после него много лиц, возмущенных или обезображенных и искаженных внутренней тревогой; мы видели

еще гораздо больше лиц сытых, самодовольных; но это уже не старая добрая сытость: на этих лоснящихся лицах мы всегда замечали бегающие злые глаза.

Утратилось равновесие между человеком и природой, между жизнью и искусством, между наукой и музыкой, между цивилизацией и культурой – то равновесие, которым жило и дышало великое движение гуманизма. Гуманизм утратил свой стиль; стиль есть ритм; утративший ритм гуманизм утратил и цельность. Как будто мощный поток, встретившись на пути своем с другим потоком, разлетелся на тысячи мелких ручейков; в брызгах, взлетевших над разбившимся потоком, радугою заиграл отлетающий дух музыки. Дружный шум потока превратился в нестройное журчание отдельных ручейков, которые, разбегаясь и ветвясь все больше при встречах с новыми и новыми препятствиями, послужили силами для тех образований, которые мы привыкли, обобщая, называть образованиями европейской цивилизации. Старая «соль земли» утратила свою силу, и под знак культуры, ритмической цельности, музыки встало другое – встречное движение, натиск лишь внешне христианизированных масс, которые до сих пор не были причастны европейской культуре.

Так великое движение, бывшее фактором мировой *культуры*, разбилось на множество малых движений, ставших факторами европейской *цивилизации*. Цивилизация, все более терявшая черты культуры, все более приобретавшая характер разрозненности, лишающаяся духа цельности, музыкальной спаянности, – все более держалась, однако, за свое гуманистическое происхождение. Потеряв право на имя, цивилизация тем крепче держалась за это имя, как вырождающийся аристократ держится за свой титул.

Это удивительное в своем роде явление – оберегание титула при потере прав на него, хранение прерогатив просвещенной Европы во времена зарождения новой культуры – имело роковое и трагическое значение для европейской цивилизации. Его объяснение нужно искать в той же разлученности с духом музыки; явление стало возможным вследствие духовного изнеможения носителей гуманизма.

Недаром Иммануил Кант – этот лукавейший и сумасшедший мистик – именно в ту эпоху поставил

во главу своего учения учение о пространстве и времени. Ставя предел человеческому познанию, сооружая свою страшную теорию познания, он был провозвестником цивилизации, одним из ее духовных отцов. Но, предпосылая своей системе лейтмотив о времени и пространстве, он был безумным артистом, чудовищным революционером, взрывающим цивилизацию изнутри.

Есть как бы два времени, два пространства; одно – историческое, календарное, другое – нечислимое, музыкальное. Только первое время и первое пространство неизменно присутствуют в цивилизованном сознании; во втором мы живем лишь тогда, когда чувствуем свою близость к природе, когда отдаемся музыкальной волне, исходящей из мирового оркестра. Нам не нужно никакого творческого равновесия сил для того, чтобы жить в днях, месяцах и годах; эта ненужность затраты творчества быстро низводит большинство цивилизованных людей на степень обывателей мира. Но нам необходимо равновесие для того, чтобы быть близкими к музыкальной сущности мира – к природе, к стихии; нам нужно для этого прежде всего устроенное тело и устроенный дух, так как мировую музыку можно услышать только всем телом и всем духом вместе. Утрата равновесия телесного и духовного неминуемо лишает нас музыкального слуха, лишает нас способности выходить из календарного времени, из ничего не говорящего о мире мелькания исторических дней и годов, – в то, другое, нечислимое время.

Эпохи, когда такое равновесие не нарушается, я назвал бы культурными эпохами – в противоположность другим, когда целостное восприятие мира становится непосильным для носителей старой культуры вследствие прилива новых звуков, вследствие переполнения слуха доселе незнакомыми созвучиями. Этот прилив идет медленно, если измерять его только календарным временем; новая историческая сила вступает в историю человечества постепенно. Но то, что происходит медленно по законам одного времени, совершается внезапно по законам другого: как бы одного движения дирижерской палочки достаточно для того, чтобы тянущаяся в оркестре мелодия превратилась в бурю. С этой точки зрения все привычные для

нас построения могут быть подвергнуты сомнению и подлежат пересмотру.

Так случилось некогда с Римской империей; она погибла окончательно лишь в V столетии нашей эры; но еще до наступления нашей эры ее сотрясали постоянные музыкальные бури; а в начале эры Тацит пел мощь и свежесть грядущей в мир новой, варварской расы. Это значило, что смертный приговор римской цивилизации уже произнесен: громадная империя как бы погрузилась в тень и вышла из мира задолго до окончания своего земного исторического пути, и в мире того времени действовала уже другая сила, новая культурная сила, хранившаяся до времени под землею, в христианских катакомбах, а затем – вступившая в союз с движением, пришедшим на смену культуре античной, выродившейся в римскую цивилизацию.

Один из основных мотивов всякой революции – мотив о возвращении к природе; этот мотив всегда перетолковывается ложно; его силу пытается использовать цивилизация; она ищет, как бы пустить его воду на свое колесо; но мотив этот – ночной и бредовой мотив; для всякой цивилизации он – мотив похоронный; он напоминает о верности иному музыкальному времени, о том, что жизнь природы измеряется не так, как жизнь отдельного человека или отдельной эпохи; о том, что ледники и вулканы спят тысячелетиями, прежде чем проснуться и разбушеваться потоками водной и огненной стихии.

Роковая ошибка тех, кто оказался наследником гуманистической культуры, роковое противоречие, в которое они вступили, произошло от изнеможения; дух целостности, дух музыки покинул их, и они слепо поверили историческому времени; они не почувствовали того, что мир уже встал под знак нового движения, которое обладает признаками совершенно иными; они продолжали верить, что массы вольются в индивидуализирующееся движение цивилизации, не помня того, что эти массы были носительницами другого духа. Отсюда – вся история XIX столетия – история лихорадочного строительства гуманной цивилизации и параллельное ему крушение надежд на то, что «массы с течением времени цивилизуются».

5

Многообразие явлений жизни Западной Европы XIX века не скроет от историка культуры, а, напротив, – подчеркнет для него особую черту всей европейской цивилизации, ее нецелостность, ее раздробленность. Просвещенное человечество пошло сразу сотней путей – политических, правовых, научных, художественных, философских, этических; каждый из этих путей все более удалялся от другого, некогда смежного с ним; каждый из них, в свою очередь, разбивался на сотни маленьких дорожек, уводящих в разные стороны, разлучающих людей, которые при встречах начинали уже чувствовать друг в друге врагов.

Нет сомнения, что это разделение было заложено в самом основании гуманизма, в его индивидуальном духе, в способах возрождения античности; что оно изначала подтачивало корни гуманистической культуры. Но именно теперь, накануне XIX века, оно проявилось с особой силой и привело к кризису гуманизма.

В области науки именно в эту минуту резко определяются два поприща – науки о природе и науки исторические; те и другие орудуют разными методами; те и другие дробятся на сотни дисциплин, начинающих, в свою очередь, работать различными методами. Отдельные дисциплины становятся постепенно недоступными не только для непосвященных, но и для представителей соседних дисциплин. Является армия специалистов, отделенная как от мира, так и от своих бывших собратий стеной своей кабинетной посвященности. «Научные работы, – говорит цитированный мной историк культуры, – приняли столь огромные размеры, что обыкновенным умам стало едва возможным овладеть даже отраслью или частью великого целого, и ученый почти с сожалением оглядывается на доброе старое время, когда он мог одним взглядом обнять все направления мысли, не теряясь в подавляющей массе матерьялов. Разделение труда развилось в науке совершенно так же и с совершенно аналогичными последствиями, как и в физическом труде» («разделение труда при машинной работе, – по словам того же историка, – влечет за собой механический атомизм работы и, лишая ее в глазах работников всякого смысла, превращает его самого в машину»).

Научные работники, превращенные, таким образом, в массе своей – в машины для производства разрозненных опытов и наблюдений, становятся во враждебные отношения друг к другу; натуралисты воюют с филологами, представители одних дисциплин – с представителями других. Все эти маленькие внутренние гражданские войны разбивают силы воюющих сторон, каждая из которых продолжает, однако, писать на своих знаменах старые гуманистические лозунги. Предлог для разделений и раздоров – многообразие научных поприщ, открывшихся перед человечеством; но тайная и настоящая причина их – все та же оставленность духом музыки; он один обладает мощной способностью спаять воедино человечество и его творения.

Между тем, за внутренними раздорами, неогуманисты всё более забывают о том, что непосвященные волею истории становятся хозяевами как своих собственных, так и их судеб. Они напоминают о себе непрекращающимися революциями; но носители цивилизации, борясь с одряхлевшими формами государственности, полагают, что всякая революция есть вода на их мельницу. Государственные формы, обнаруживающие все явственнее свою упадочную бюрократическую структуру, они справедливо называют средостением; в этом названии есть, однако, печальное для цивилизации недоразумение; эти самые формы, старательно расшатываемые цивилизацией, с одной стороны, и революциями – с другой, являются единственной защитой цивилизации от революций; находящиеся по одну сторону стены, убаюканные оптимизмом цивилизации люди не предполагают, что едва в стене образуется достаточно широкая брешь, на них самих хлынет стихийный поток, который станет угрозой собственному их существованию.

Оптимизм вообще – несложное и небогатое миросозерцание, обыкновенно исключающее возможность взглянуть на мир как на целое. Его обыкновенное оправдание перед людьми и перед самим собою в том, что он противоположен пессимизму; но он никогда не совпадает также и с *трагическим* миросозерцанием, которое одно способно дать ключ к пониманию сложности мира.

У бывших гуманистов, превратившихся в одиноких оптимистов, от времени до времени возникает тоскливое

стремление к цельности. Один из выразителей такого стремления – явление по существу уродливое, но завоевавшее себе огромное, неподобающее место. Это – популяризация знаний, глубокий компромисс, дилетантизм, губительный как для самой науки, так и для воспринимающих ее в столь безвкусном растворе. Популяризации, разделению наук на высшие и низшие мы обязаны тем полумраком, полусветом, который хуже полного мрака и который царствует до сих пор в головах людей средних сословий, в головах европейских буржуа.

Популяризация, завоевывающая себе громадное поприще, как завоевывало его себе вообще все второсортное в прошлом столетии, совершенно заглушает другие лозунги. Между тем из рядов художников, которых пока никто не слышит, раздаются одинокие музыкальные призывы; призывы к цельному знанию, к синтезу, к gaia scienza.*[3] Эти призывы пока совершенно никому непонятны; даже имена носителей их вычеркиваются из списка порядочных и цивилизованных людей. Составлением проскрипционных списков[4] занята армия гуманных критиков-аналитиков, которая далеко превышает своей численностью и даже обученностью небольшую всегда группу людей, стремящихся к синтетическому миропониманию.

То же явление раздробленности, при тщетных попытках вернуть утраченную цельность, мы наблюдаем во всех областях.

В политике – бесконечное мелькание государственных форм, судорожное перекраиванье границ. Послеаполеоновская эпоха полна исканиями единства; результаты тех же исканий – единая Германия, единая Италия. Ответом на искания национальных, государственных и прочих единств служат революции; их пытаются ввести и частично вводят в русла, определяя и их как движения национальные или движения освободительные; при этом забывается или замалчивается то главное, что несет в себе и с собою всякая революция: волевой, музыкальный, синтетический ее порыв всегда оказывается неопределимым, не вводимым ни в какие русла.

В искусстве – такое же дробление на направления и на школы, на направления в направлениях. Все искус-

* Веселой науке *(ит.)*. – *Ред.*

ства разлучаются между собою; хоровод Муз становится немыслимым, ибо скульптор уже не понимает живописца, живописец – музыканта, и все трое – писателя, который трактуется как поставщик чего-то грузного, питательного, умственного и гуманного – в отличие от легкомысленных художников. Наконец, каждый отдельно и все вместе перестают понимать ремесленника, вследствие чего во всех отраслях искусства распространяется некое белоручничество, совершенно непонятное и недопустимое у подлинных гуманистов старого времени и знакомое разве только эпохе александризма.

В ответ раздаются синтетические призывы Вагнера; много других призывов, которых следует искать не столько в трактатах об этом вопросе (каков, например, трактат Вагнера «Опера и драма»), сколько в музыкальных звуках, наводняющих отдельные творения эпохи. В звуки эти цивилизация не вслушивается; или – она старается перетолковать эти звуки; их смысл, для нее роковой, остается для нее невнятным; все трагическое оптимистам недоступно.

То же обилие разрозненных методов и взаимно исключающих друг друга приемов мы найдем в юриспруденции, в педагогике, в этике, в философии, в технике. Пытаясь обогатить мир, цивилизация его загромождает. Ее строительство нередко сравнивается со строительством Вавилонской башни. Творческий труд сменяется безрадостной работой, открытия уступают первое место изобретениям. Все множественно, все не спаяно; не стало цемента, потребного для спайки; дух музыки отлетел, и «чувство недовольства собою и окружающим», по признанию историка, «доводит до *изнеможения*. Мы имеем право сказать о себе словами Паскаля, что человек бежит от самого себя. Таков недуг нашей эпохи, и симптомы его так же очевидны для человека мыслящего, как физическое ощущение приближения грозы».

6

Стихийный и грозовой характер столетия почувствовали европейские художники – те носители музыки, которые жестоко преследовались в свое время и лишь в наше время признаны гениальными; признаны, од-

нако, всегда – с должными оговорками. Их можно назвать живыми катакомбами культуры, так как на протяжении всей истории XIX века мы можем наблюдать ряд гонений, воздвигаемых цивилизацией против носителей духа культуры, и ряд попыток приспособления цивилизации к этому духу, ей враждебному. Нет уже возможности говорить о единстве цивилизации и культуры; можно говорить о непрестанной борьбе цивилизации с музыкой и об ее неудачных попытках воспользоваться матерьялом, с которым она не умеет обращаться, для создания собственного единства. Однако карточные домики цивилизации разлетаются при первом дыхании жизни; а гонимые ею музыкальные ритмы растут и крепнут, так как в этих ритмах, а не в рационалистических обобщениях, отражена действительная жизнь века.

Европейская цивилизация применяла тончайшие методы в борьбе с музыкой. Едва ли кто может отрицать, что европейское общественное мнение и европейская критика жестоко мстили своим художникам за «измену» началам гуманной цивилизации. Эту злобную мстительность испытывал на себе Гейне в течение всей своей жизни. Вагнеру не могли простить его гениальных творений до тех пор, пока не нашли способа истолковать их по-своему. Стриндберг сам описывает гонения, которым он подвергался;[5] его пытали утонченнейшей из пыток – преследованиями в оккультной форме. Жизнь всех без исключения великих художников века была невыносимо тяжела, потому что они или были беззащитны и тогда – гонимы, или должны были тратить творческие силы на развитие противоядий, на сопротивление окружающей их плотной среде цивилизации, которая имела своих агентов и шпионов, следивших за ними.

Картина, которую я описываю, необыкновенно уродлива и ужасна; свежий человек, попавший в среду XIX века, мог бы сойти с ума; что, казалось бы, можно придумать невероятнее и жесточе? Зачем представителям цивилизации нужно так последовательно преследовать представителей культуры? – Однако картина такова. Я утверждаю, что она правдива, потому что чувствую в великом искусстве XIX века действительную опасность для цивилизации. Эти уютные романы Диккенса – очень страшный и взрывчатый ма-

терьял; мне случалось ощущать при чтении Диккенса ужас, равного которому не внушает сам Э. По. Во флоберовском «Сентиментальном воспитании» заключено столь древнее воспоминание, перед которым гуманные основы общежития начинают казаться пустой побрякушкой. Вагнер всегда возмущает ключи; он был вызывателем и заклинателем древнего хаоса. Ибсен уводит на опасные и острые скалы. В XIX веке оказалось вообще, что искусство способно сделать «как-то скучным разумный возраст человека» и «похитить непохищаемое у жизни», как выражался Гоголь;[6] когда такое слово произнесено, – становится очевидным, что́ такое искусство, чему оно сродни, на что оно способно; оно – голос стихий и стихийная сила; в этом – его единственное назначение, его смысл и цель, все остальное – надстройка над ним, дело беспокойных рук цивилизации. Самые произведения художников в свете такого сознания отходят на второй план, ибо все они до сих пор – несовершенные создания, обрывки замыслов, гораздо более великих, резервуары звуков, успевшие вобрать в себя лишь малую часть того, что носилось в бреду творческого сознания. Сама Милосская Венера есть некий звуковой чертеж, найденный в мраморе, и она обладает бытием независимо от того, разобьют ее статую или не разобьют.

Все то в искусстве, над чем дрожала цивилизация, – все Реймские соборы, все Мессины, все старые усадьбы – от всего этого, может быть, не останется ничего. Останется несомненно только то, что усердно гнала и преследовала цивилизация, – дух музыки.

В Западной Европе, где хранилась память о культуре, о великом музыкальном прошлом гуманизма, конечно, чувствовалось все это. Поэтому цивилизация, воздвигая свои гонения, все время силилась, однако, вступить во взаимодействие с новой силой, на стороне которой дышал дух музыки. Там не только бешено зажимали уши, чтобы не слушать непонятных и угрожающих звуков; там звукам отводили русла, там их тонко, с педагогическими целями, перетолковывали по-своему, пускали их течение на свои колеса; там, наконец, искали в них приятных для гуманного слуха мелодий, решительно ополчаясь на них лишь тогда, когда не было никаких средств отыскать такие мелодии, когда музыкой начинали озаряться мрачные

области, от которых бежала цивилизация. Иногда случалось наоборот: в недрах самой цивилизации начинала звучать музыка. У истории есть свои прихоти и свои капризы. Музыка действительно вертела кое-какие колеса, услаждала иногда, нередко соглашалась не выходить из русла: это – малая музыка века; но была и большая; она сообщила веку то скрытое *величие*, которое он наружно утратил; она же поломала немало колес и порвала много барабанных перепонок у критики.

Все эти тончайшие взаимодействия, сплетения, заигрыванья цивилизации с культурой станут предметом исследований; часто очень нелегко различить в одном направлении, в одной личности даже, где кончается цивилизация и где начинается культура. Однако главная задача будущего историка культуры XIX столетия – проследить эти сплетения во всех тонкостях, найдя для них сжатую формулу, которая была бы для будущего человечества остерегающим маяком, а не новой многотомной диссертацией.

Конечно, не так было в бедной молодой России, где никакой исторической памяти не хранилось; потому здесь будут наблюдать гораздо более грубые и простые, а потому – и более искренние проявления разделения. Здесь поднимали неприличный для европейца вопрос о том, что выше – сапоги или Шекспир;[7] здесь же не раз возникали давно забытые Европой споры о пользе искусства – споры, которые я назвал бы истинно культурными, они – в их первобытной наивности и цельности – слишком противны духу цивилизации. Вообще у нас были темы, перед которыми растерялась бы всякая цивилизация, если бы не отвела им заранее русла, по которому они пока могли до времени течь без помехи (такие русла называются всего чаще «художественной литературой»).

Рассматривая культурную историю XIX века как историю борьбы духа гуманной цивилизации с духом музыки, мы должны были бы переоценить многое и извлечь из громадного наследия то, что действительно нужно нам сейчас, как хлеб; нам действительно нужно то, что относится к культуре; и нам не особенно нужно то, что относится к цивилизации. Вопрос о выборе – вопрос насущный; особенно роскошествовать сейчас не приходится. В наше катастрофическое

время всякое культурное начинание приходится мыслить как катакомбу, в которой первые христиане спасали свое духовное наследие. Разница в том, что под землю ничего уже не спрячешь; путь спасения духовных наследий – иной; их надо не прятать, а являть миру; и являть так, чтобы мир признал их неприкосновенность, чтобы сама жизнь защитила их. Я думаю, что жизнь не защитит, а жестоко уничтожит все то, что не спаяно, не озарено духом истинной культуры. Вряд ли много продуктов цивилизации сохранится, вряд ли надолго их спасет случай.

7

Всякое движение рождается из духа музыки, оно действует, проникнутое им, но, по истечении известного периода времени, это движение вырождается, оно лишается той музыкальной влаги, из которой родилось, и тем самым обрекается на гибель. Оно перестает быть культурой и превращается в цивилизацию. Так случилось с античным миром, так произошло и с нами.

Хранителем духа музыки оказывается та же стихия, в которую возвращается музыка (revertitur in terram suam unde erat*[8]), тот же народ, те же варварские массы. Поэтому не парадоксально будет сказать, что варварские массы оказываются хранителями культуры, не владея ничем, кроме духа музыки, в те эпохи, когда обескрылевшая и отзвучавшая цивилизация становится врагом культуры, несмотря на то, что в ее распоряжении находятся все факторы прогресса – наука, техника, право и т. д. Цивилизация умирает, зарождается новое движение, растущее из той же музыкальной стихии, и это движение отличается уже новыми чертами, оно не похоже на предыдущее.

Культура будущего копилась не в разрозненных усилиях цивилизации поправить непоправимое, вылечить мертвого, воссоединить гуманизм, а в синтетических усилиях революций, в этих упругих ритмах, в музыкальных потягиваниях, волевых напорах, приливах и отливах; лучший выразитель которых есть Вагнер.

---

* Возвратился в свою землю, откуда пришел *(лат.)*. – *Ред.*

Вся усложненность ритмов стихотворных и музыкальных (особенно к концу века), к которым эпигоны гуманизма были так упорно глухи и враждебны, есть не что иное, как музыкальная подготовка нового культурного движения, отражение тех стихийных природных ритмов, из которых сложилась увертюра открывающейся перед нами эпохи.

Музыка простроилась своими, ей ведомыми путями; она, как бы осенив радугою брызг последних гуманистов (Шиллер), образовала пары и тучи, которые пролились дождями и осели туманами на человечество XIX столетия (этих дождей и туманов много в голосах лучших европейских лириков того времени); дожди и туманы, в которых заблудились одни и стали перекликаться другие, напоили собою землю; там, под землей, родились музыкальные шумы и гулы, которые зазвучали в голосах стихий, в голосах варварских масс и в голосах великих художников века; так ширился тот новый поток, который в течение столетия струился под землей, ломая кору цивилизации то там, то здесь, и который в наши дни вырвался из-под нее с неудержимой силой, упоенный духом музыки.

Музыка эта – дикий хор, нестройный вопль для цивилизованного слуха. Она почти невыносима для многих из нас, и сейчас далеко не покажется смешным, если я скажу, что она для многих из нас и смертельна. Она – разрушительна для тех завоеваний цивилизации, которые казались незыблемыми; она противоположна привычным для нас мелодиям об «истине, добре и красоте»; она прямо враждебна тому, что внедрено в нас воспитанием и образованием гуманной Европы прошлого столетия.

Между тем мы уже не можем отрицать того факта, что некоторое новое и враждебное цивилизованному миру движение распространяется; что цивилизация уже является не материком, а группой островов, которые могут быть скоро залиты сокрушительным потоком; что драгоценнейшие, с точки зрения гуманитарной, этические, эстетические, правовые продукты цивилизации, вроде личной собственности, Реймского собора, международного права, – или смыты потоком, или находятся в положении угрожаемом. Если мы действительно цивилизованные гуманисты, мы с этим никогда не помиримся; но если мы не помиримся, если

останемся с тем, что гуманная цивилизация провозгласила незыблемыми ценностями, – не окажемся ли мы скоро отрезанными от мира и от культуры, которую несет на своем хребте разрушительный поток?

Главный факт, которого нельзя отрицать: движение, которое происходит в настоящее время во всем мире, невозможно измерить никакими гуманными мерами, истолковать никакими цивилизованными способами. Цивилизация во все последние годы делала отчаянные попытки приспособиться к движению; самый внушительный пример – приспособление к пошлейшей и грандиознейшей из войн, каких мир до сих пор не видел. Своим резко антимузыкальным согласием на эту войну цивилизация подписала смертный приговор себе самой.

В наши дни цивилизация все еще старается приспособиться к движению. Весьма сомнительные и частичные успехи этих попыток могут быть объясняемы только временной убылью музыки в Европе; но слишком ясно уже, что не стоит больше убаюкивать себя календарным временем; ясно и то, что реставрация гуманизма повлекла бы за собой кровопролитие более ужасное, чем когда бы то ни было. Если не откроет ворот новому движению Европа, то за нее откроет эти ворота кто-нибудь другой; ибо музыка в мире не убывает.

Во всяком случае, исход борьбы, которая длилась полтора столетия, внутренно решен: побежденной оказалась гуманная цивилизация, победителем – дух музыки.

Во всем мире звучит колокол антигуманизма; мир омывается, сбрасывая старые одежды; человек становится музыкальнее.

Человек – животное; человек – растение, цветок; в нем сквозят черты чрезвычайной жестокости, как будто не человеческой, а животной, и черты первобытной нежности – тоже как будто не человеческой, а растительной. Все это – временные личины, маски, мелькание бесконечных личин. Это мелькание знаменует собою изменение породы; весь человек пришел в движение, он проснулся от векового сна цивилизации; дух, душа и тело захвачены вихревым движением; в вихре революций духовных, политических, социальных, имеющих космические соответствия, производится новый отбор, формируется новый человек: чело-

век – животное гуманное, животное общественное, животное нравственное перестраивается в *артиста*, говоря языком Вагнера.

Я пытался различить в прошлом минуту кризиса гуманизма; я различал свидетелей и участников этого кризиса – художников XIX века, верных духу музыки; теперь, мне кажется, настало время связывать и оценивать их по этому признаку; по признаку чуткости, артистичности, по той степени совершенства, с которой жизнь мира отражалась в их ритмах. Я думаю, что все остальные признаки, включая национальные, или второстепенны, или вовсе несущественны.

Я различаю еще в той борьбе, которой наполнен XIX век, как будто преобладание работы рас германской и отчасти славянской – и, наоборот, – молчание рас романской и англосаксонской. Это естественно, так как у англичан и французов музыкальная память слабее, и потому в великой битве против гуманизма, против безмузыкальной цивилизации они более экономили свою кровь, чем германцы.

У нас нет исторических воспоминаний, но велика память стихийная; нашим пространствам еще суждено сыграть великую роль. Мы слушали пока не Петрарку и не Гуттена, а ветер, носившийся по нашей равнине; музыкальные звуки нашей жестокой природы всегда звенели в ушах у Гоголя, у Толстого, у Достоевского.

Я утверждаю, наконец, что исход борьбы решен и что движение гуманной цивилизации сменилось новым движением, которое также родилось из духа музыки; теперь оно представляет из себя бурный поток, в котором несутся щепы цивилизации; однако в этом движении уже намечается новая роль личности, новая человеческая порода; цель движения – уже не этический, не политический, не гуманный человек, а *человек-артист*; он, и только он, будет способен *жадно жить и действовать* в открывшейся эпохе вихрей и бурь, в которую неудержимо устремилось человечество.

7 апреля 1919

⟨ОБ «ИСТОРИЧЕСКИХ КАРТИНАХ»⟩

Всякий переворот, совершающийся в человеческой истории, прежде всего выдвигает вопрос о «правах человека» на жизнь; об обязанности каждого человека принять участие в создании того, что сделает жизнь более совершенной, прекрасной и правдивой, и о праве каждого человека пользоваться плодом этих трудов.

Вместе с тем, всякий переворот все с большим трагизмом открывает пропасть, которая отделяет образованного от необразованного, которая подчеркивает трагическое преимущество просвещения перед темнотой. Не обладая известной долей общего развития, невозможно не только управиться с машиной, но правильно спилить дерево, ровно скосить траву, вырыть яму надлежащей глубины и т. д. Только общее развитие дает человеческому духу тот ритм, который сообщает верность его руке.

Естественно поэтому, что молодая Россия, только что начинающая выпрямляться после революционной бури, но в массе своей окутанная таким мраком, который ставит почти неодолимые препятствия очередной созидательной работе, должна изыскивать все новые средства для просвещения масс.

Исконными и наиболее могущественными проводниками просвещения были книга и школа. Есть, однако, в стихийной природе человека инстинктивная ненависть ко всему, имеющему оттенок принудительности; хитрый дикарь, в том числе и «дикарь цивилизованный» (а в этой стадии развития находится огромная часть населения не только России, но и Европы), умеет находить всевозможные увертки для того, чтобы сделать свою жизнь независимой от воспитания и образования; чтобы школа и книга оставались сложенными сами по

себе в каком-то месте его души на всякий случай, а жизнь шла сама по себе и была загружена той законной и естественной, с точки зрения людей, ложью, подлостью и грязью, которые действительно составляют содержание жизни среднего человека наших дней.

Нельзя скрывать того, что причина умственного и нравственного одичания лежит не только в тех, кому пытаются привить просвещение, но и в самом характере этого просвещения и его носителей. Поток образования, расширяясь, мельчает; учителя и книги, увеличиваясь количественно, теряют качественно. Вместе с тем, наука на верхах стремится все к новым обобщениям, ее синтетические достижения в наши дни громадны, завоевания ее со второй половины прошлого столетия в самых разнообразных областях действительно могущественны и с еще большей силой подчеркивают трагизм неравенства между знанием и незнанием, между образованным и необразованным человеком.

В борьбе с увертками цивилизованных и нецивилизованных дикарей, в сознании обмеления и засорения старых и исконных источников просвещения, с одной стороны, и небывалых синтетических достижений европейской науки – с другой, – изыскиваются всё новые способы для того, чтобы просветить жизнь, упорядочить ее, спаять жизнь и образование в одно. Педагогика предлагает новые способы преподавания, в виде, например, театрализации его; могущественным средством просвещения (в России, в сущности, впервые) признан театр; но театр не должен, да и не может, по громоздкости и консервативности своего существа, преследовать целей чисто просветительных; к театру присоединился кинематограф, но его до сих пор не удается поднять на ту высоту, которая хоть в малой мере ввела бы его в ряд проводников просвещения, заслуживающих действительного доверия.

К таким попыткам внедрить образование в жизнь, пронизать массы волей к свету, застичь дикаря врасплох и бросить в ленивые и праздные часы его досуга искру Прометеева огня – относится и новое начинание – создать ряд картин из всемирной истории человечества, пользуясь для этого всеми средствами, какие может в наше время предоставить наука, искусство и техника. Эти картины должны подействовать на воображение и волю зрителя, незаметно сделать близкими и род-

ными для него его предков, показать ему, что он не один на свете и что ему сопутствуют в его жизни те самые благословения и те самые проклятия, которые сопутствовали всему человечеству.

Сообразно с таким заданием, не нужно выбирать моменты, наполненные исключительно подвигами и героизмом, а надо показать человека в целом, не только с его взлетами, но и с падениями его, чтобы картина человеческой жизни явилась с возможной объективностью. Надо, как говорил Гоголь, для изучения истории «заглянуть в темное подземелье, где скрыты первые всемогущие колеса, дающие толчок всему».[1]

Воспользовавшись историческими обобщениями нашего времени, нужно как бы совершить при свете их обратный путь, вернуться от истории к летописи, изображая события в их первозданной наивности и летописной простоте, – так, однако, чтобы в этом изображении сквозила и напрашивалась сама собою связь между событиями, установленными историею.

Вообще события всемирной истории должны быть представлены в свете того поэтического чувства, который делает весь мир близким и знакомым и тем более таинственным и увлекательным. Переводя историю с немого языка букв на язык живого зрелища, мы не хотим тащить ее на театральные подмостки и рядить в условные действия и движения, но хотим каждой эпохе, каждому лицу и каждому движению этого лица дать определенную и правдивую окраску, которая поразила бы зрителя, резко запечатлелась бы в его памяти и помогла ему почувствовать, что так удивительно похоже или непохоже на него действовал, мыслил, двигался, жестикулировал такой же человек, как он сам, предок его, предок его друга или врага. Такое поэтическое чувство, которое стремится охватить весь мир в целом, почувствовать животную теплоту мира не только настоящего, но и бывшего, родственно нашей эпохе, как и всем переходным эпохам; и так как такое новое чувство природы и истории, чувство таинственной близости мира и присутствия бесконечного в конечном составляет сущность всякой подлинной романтики, то ясно, что и наше новое начинание рождается под знаком романтизма.

В основу всего дела, отдельные части которого должны выполняться по вырабатываемому плану при

помощи очень разнообразных приемов и технических средств, полагается карлейлевская мысль о великой роли личности,[2] без которой ни одно массовое движение обойтись не может; если бы личность, выдвигающаяся из массы, не давала окраски и направления всему ее движению, то само это движение превратилось бы в нестройный поток, лишенный исторического смысла и неспособный запечатлеться в памяти человечества.

Всего труднее выработать *план всей серии* картин и наметить их темы. Для того, чтобы *сделать выбор*, нужно положить в основание единый принцип, более развитой, чем идея о значении личности. Я бы развил его в том направлении, что вся серия должна иллюстрировать борьбу двух начал – культуры и стихии, в их всевозможных проявлениях.

Стихия разумеется и в смысле природы, и в смысле разнузданной человеческой сущности. Понятие стихии объединяет одинаково и косную, неподатливую материю, и землетрясение, и революцию, и, пожалуй, косность и равнодушие людское.

Что касается понятия культуры, то здесь следует, по-моему, очень строго различать культуру и цивилизацию. По этому поводу мое частное мнение таково: мы работаем для России прежде всего, а европейская цивилизация в России никогда не привьется и даже будет встречать такое сопротивление и такую вражду, что всем, кто не может или не должен отказаться от нее, придется рано или поздно или погибнуть, или покинуть Россию. Поэтому лучше постараться разделить культуру и цивилизацию, как это ни трудно временами, и рисовать на больших полотнах большими кистями, придерживаясь таких масштабов, с точки зрения которых вся европейская цивилизация является лишь маленькой подробностью на всемирно-историческом фоне.

Примеры: обретение огня, Галилей, Ньютон, Колумб – культура...

29 августа 1919

О РОМАНТИЗМЕ

Под романтизмом в просторечии принято всегда понимать нечто, хотя и весьма возвышенное, но отвлеченное; хотя и поэтическое, но туманное и расплывчатое; а главное – далекое от жизни, оторванное от действительности... Человека отвлеченного, рассеянного, неуклюжего, непрактичного мы склонны называть романтиком...

Откуда явилось такое понимание? – Его источники очень глубоки; в России, где подобное мнение особенно укоренилось, источника его нужно искать в природе нашей интеллигенции, в характере того мучительного, извилистого пути, которым она, надрываясь, шла. Это – тема для целой книги.

Причина указанного понимания романтизма лежит еще в очень прочно установившейся критической традиции, которая приобрела большую популярность во всей Европе и у нас, шедших в этом отношении по стопам Европы.

Если мы возьмем самое распространенное определение романтизма, открыв для этого малый французский словарь Larouss'a, отличающийся сжатостью и меткостью характеристик, то найдем следующее: «Романтизмом называется учение тех писателей, которые в начале XIX века пренебрегли правилами композиции и стиля, установленными классиками. У романтизма были в чести христианская религия, средние века, родная старина, знакомство с иностранными литературами. Он характеризуется, главным образом, возрождением лиризма, преобладанием чувства и воображения над разумом, индивидуализмом». Следует перечисление французских предшественников и представителей романтизма.

Это сжатое определение заключает в себе выжимку из тех соображений, наблюдений и выводов, которые были сделаны в XIX веке критикой и гуманной наукой. Если представить себе, что мы вовсе не знакомы с романтизмом и полюбопытствовали узнать о нем предварительно из словаря, то, я думаю, в нас приведенное определение возбудит мало интереса. Прежде всего, это одно из бесчисленных литературных течений, то есть предмет истории литературы; далее, все семь признаков, которыми это течение определяется, интересуют вовсе не всех одинаково; большинство из них интересует по-настоящему в конце концов очень немногих людей, специалистов; наконец, каждый из семи признаков настолько обширен, многозначен, туманен, что и все целое представляется туманным, отвлеченным и далеким от жизни.

Таким образом, собрание научных выводов о романтизме вновь приводит нас к обывательскому пониманию этого явления и отвращает нас от него.

Вместе с тем, понятие романтизма все-таки никогда не сходит с нашего языка; оно продолжает беспокоить нас. Мы относимся к романтизму со смешанным чувством иронии и уважения, потому что он вызывает в нас представление о чем-то высоком, о каком-то отношении к жизни, которое превосходит наше ежедневное отношение, которое поэтому празднично.

Я думаю, между прочим, что большая часть публики приходит к нам, чтобы скрасить ежедневную жизнь, чтобы присутствовать на некотором празднике. Мы же поддерживаем чувство этого праздника представлением высокой драмы, романтической драмы в широком смысле. Публику влечет, кроме игры отдельных исполнителей, красота ярких костюмов, ширина жестов, общая повышенность тона, занимательность фабулы,— вообще все необычное, непохожее на ежедневную жизнь. Однако среди этой публики попадаются отдельные люди, которых потрясает романтический театр, которых он заставляет глубоко задумываться и незаметно проникаться новым содержанием.

Пусть так и будет, то есть пускай масса публики замечает только части, не видя целого, и только отдельных людей начинает захватывать целое. От нас

зависит умножить число таких людей, и мы достигнем этого, если будем углубляться в задание, которое сами себе поставили. Вернейшим средством для того, чтобы не остановиться на шаблонах, не приобрести того, что называется штампами и что особенно легко приобрести в костюмных, так называемых нереальных ролях, служит познание источников, места в истории и последних целей романтизма.

Я очень не хочу утомлять ваше внимание речью без образов; я знаю по себе, как такая речь неприятна для артиста; тем не менее позвольте мне еще немного помедлить в области понятий; я это делаю сознательно, чтобы соблюсти все меры предосторожности и не оторваться от земли, в чем романтиков прежде всего и больше всего упрекают. На помощь в этом деле приходит к нам все та же филологическая наука, позиция которой в отношении к романтизму стала радикально меняться уже с конца прошлого столетия.

Почему это изменение не отразилось в общедоступных руководствах, хотя бы в энциклопедических словарях? Вовсе не только потому, что эти издания консервативны (и разумно консервативны); главная причина заключается в том, что здесь мы имеем дело с борьбой партий, в том числе и политических партий, с борьбой, раздирающей Европу в течение столетия и приведшей ее к тому угрожаемому положению, в котором она сейчас находится.

Только этой борьбой можно объяснить совершенно непонятное, казалось бы, обстоятельство: ведь произведения романтиков – не фрагменты древней письменности, которые приходится восстанавливать малопомалу и которые неизвестно когда написаны; это – просто книги, печатавшиеся десятки раз и печатающиеся до сих пор; и, однако, исследователи не сразу прочли в них то, что напечатано черным по белому; они намеренно спутали этапы развития отдельных писателей, намеренно исказили смысл написанного; это дело рук людей очень талантливых, и не удивительно после этого, что до сих пор лежит на романтизме брошенная ими уродливая тень. Цитированное выше сухое словарное определение, как и бесчисленные

школьные руководства, – все до сих пор пользуются некогда одержавшей победу в общественном мнении Европы недобросовестной и полемической точкой зрения врагов того главного, чем жив и могущественен романтизм. Однако уже в наши дни «краски чуждые с летами спадают ветхой чешуей: созданье гения пред нами выходит с прежней красотой».[1]

В самых общих чертах ход литературного развития Европы, развития, предшествующего романтизму в узком смысле, всегда изображается так: в средине XVIII столетия по всем странам цивилизованного мира прошла волна разочарования в разуме и предпочтения разуму чувства; разум преобладал над чувством в том течении, которое называется классицизмом в узком смысле, которое, утратив силу, превратилось в ложный классицизм; чувствительное, сентиментальное было реакцией против него. К началу XIX столетия сентиментализм уступил место более глубокому течению романтизма (в узком смысле), которое было подготовлено Великой французской революцией; руководящая роль принадлежала германскому романтизму; ближайшим родоначальником его была современная французской революции эпоха бури и натиска, или эпоха бурных гениев – Гете и Шиллера. Современниками Гете и Шиллера и их ближайшими наследниками были первые, так называемые иенские романтики: братья Шлегели, Шлейермахер, Тик, Новалис, Шеллинг и их спутники.

Это и есть кружок, в котором сосредоточено все миросозерцание романтиков. На самом рубеже XVIII – XIX столетия в течение пяти лет, с 1798 по 1802 год, определилось в главных чертах то великое течение, которое было заподозрено и отодвинуто на второй план сначала – ближайшим поколением, изменившим романтизму – ярче всего – в лице одного из величайших поэтов Германии Генриха Гейне, потом – критикой общественного направления, – один из самых авторитетных ее представителей популярный у нас Георг Брандес.

Иначе отнеслась к этому течению новейшая, более беспристрастная и более пытливая наука в лице почти неизвестных у нас Гайма, Дильтея, Вальцеля и нашего

молодого ученого В. М. Жирмунского.[2] Особенно драгоценно то, что этим ученым удалось объективно и без передержек подтвердить тот внутренний опыт, который копился в аристократическом мире новой Европы. В настоящее время можно с определенностью утверждать, что все те признаки, которыми характеризуется романтизм у популяризаторов и у филологов, лишенных философского взгляда, или *неверны*, или *поверхностны*. Если мы обратимся к обычному определению романтизма и сравним его с выводами науки, то увидим следующее:

1) Подлинный романтизм вовсе не есть только литературное течение. Он стремился стать и стал на мгновение новой формой чувствования, новым способом переживания жизни. Литературное новаторство есть лишь следствие глубокого перелома, совершившегося в душе, которая помолодела, взглянула на мир по-новому, потряслась связью с ним, прониклась трепетом, тревогой, тайным жаром, чувством неизведанной дали, захлестнулась восторгом от близости к Душе Мира.

2) Из этого непосредственно следует то, что подлинный романтизм не был отрешением от жизни; он был, наоборот, преисполнен жадным стремлением к жизни, которая открылась ему в свете нового и глубокого чувства, столь же ясного, как остальные пять чувств, но не нашедшего для себя выражения в словах; это чувство было непосредственно унаследовано от бурных гениев, которые приняли в душу, как бы раздутую мехами, всю жизнь без разбора, без оценки. Это основная идея первой части гетевского «Фауста»; Фауст, в созерцании Духа Земли, «точно пьянеет от молодого вина, чувствует в себе отвагу кинуться наудачу в мир, нести всю земную скорбь и все земное счастье, биться с бурями и не робеть при треске кораблекрушения».[3]

Если у бурных гениев, хотя бы в этом отрывке из «Фауста», мы наблюдаем полное отрицание разума и предпочтение ему чувства, то их преемники – романтики не отвергли и разума; они лишь отличили разум от рассудка и признали, что и в разуме заложена метафизическая потребность, сила стремления; таким образом, и признак «преобладания чувства и воображения над разумом» у романтиков оказывается не-

верным. Чувство преобладает над рассудком, но не над разумом.

3) Из двух главных новооткрытых признаков романтизма, который оказывается теперь на самом деле не чем иным, как новым способом жить с удесятеренной силой, следует, что все остальные признаки романтизма как литературного течения вполне производны, то есть второстепенны; только число их можно бесконечно умножить; стремление к средним векам, к родной старине, к иностранным литературам присуще романтизму так же, как стремление ко всем другим эпохам, ко всем областям деятельности человека, где только ярко проявилось стремление установить новую связь с миром. Романтизм определился как мировое стремление и, естественно, расплеснулся на весь мир.

Что касается «христианской религии», то поворот к ней совершился не в указанное пятилетие, а позже; он был вызван философским осознанием нового мистического чувства, а вовсе не политической реакцией, в приверженности которой упрекают романтиков их враги. Католицизм действительно стал могилой для некоторых представителей романтизма; в их жизни произошла трагедия: они захотели порвать с художественным творчеством во имя строительства новой жизни и сорвались в пропасть старой церкви. Это – не вся их трагедия, далеко не вся; это – лишь видимая, лишь наблюдаемая ее часть; самая трагедия была гораздо более безмолвна и более ужасна; но ведь это – трагедия отдельных людей, происшедшая после того, как начало было положено. Теперь уже слишком ясно, что все течение стояло на ином пути; один из лучших его представителей, Новалис, писал: «Старое папство лежит в гробу, Рим во второй раз сделался развалиной. Не должен ли, наконец, прекратиться и протестантизм и уступить место новой, неразрушимой церкви?»[4]

Именно это пятилетие, эту эпоху творческого подъема, нам необходимо закрепить в нашей памяти. Позже разыгралась трагедия; наступил упадок творчества, обмеление океана новых чувств; все поставленные задачи были упрощены и облегчены; враги романтизма яростно напали на эпигонов его, которые уже не могли, не сумели, да и не хотели защититься.

Последнее всего важнее: если бы они хотели, они могли бы защитить романтизм, потому что они были талантливее родоначальников его; но история изобилует такими примерами – эпигоны часто сильнее талантами, чем основополагатели. Это лишний раз убеждает нас в том, что всякий талант должен быть сначала испытан огнем и железом.

Дело было, однако, сделано, романтизм получил свое крещение. Именно иенский кружок дает нам право понимать под романтизмом в узком смысле один из этапов того движения, которое возникло и возникает во все эпохи человеческой жизни. Мы уже имеем право теперь говорить о Романтизме мировом, как об одном из главных двигателей жизни и искусства в Европе и за пределами ее во все времена, начиная с первобытных.

Романтизм – условное обозначение шестого чувства, если мы возьмем это слово в его незапыленном, чистом виде. Романтизм есть не что иное, как способ устроить, организовать человека, носителя культуры, на новую связь со стихией.

Человек от века связан с природой, со всеми ее стихиями; он борется с ними и любит их, он смотрит на них одновременно с любовью и с враждой. Эта связь со стихией есть связь романтическая.

Знаменательно, что имя «романтизм» было произнесено именно тогда, когда стихия впервые в новой истории проявилась по-новому в духе народного мятежа; новая стихия дохнула со страшной силой во французской революции, наполнив Европу трепетом и чувством неблагополучия. Это была как бы пятая стихия; ответом на нее культуры было шестое чувство. Романтическое сознание должно было стать тем носящимся по волнам островом, на котором культура была бы одновременно предана стихии и защищена от ее бушующих волн; знаменательно то, что эти волны сами вовсе не посягали на остров культуры; они посягали и посягают лишь на изменивших ему; его старались подточить и разрушить лишь враги, лишь те, кто искал того, чтобы стихия разрушила *эту* культуру.

Романтики выдвинули, между прочим, странно звучащий для нашего уха лозунг «спасения природы»,[5] лозунг, близкий одному из глубочайших наших ро-

мантиков, Вл. Соловьеву. Этот лозунг станет понятнее нам теперь, когда мы знаем, каково было истинное содержание Романтизма, каковы были его последние цели.

Вы знаете, что убыль стремления, убыль духовной и материальной мощи – наш земной удел, горчайшее из зол, которому мы подвержены. Убывает и стихийное движение; вырождается революционное движение. Стихий, как будто, снова не пять, а четыре; нам, как будто, ничто уже не грозит, волны упали, и нас не бросает больше на те зеленые пенистые гребни, в которых можно захлебнуться, но с которых далеко видно.

Убывает и стремление культуры; вчера мы ясно жили каким-то новым, шестым чувством, а сегодня – мы опять в плену у наших пяти чувств, и наш творческий дух томится, изнемогает, испытывает ущерб.

Но убыль опять сменится прибылью. За Великой французской революцией последуют 1830, 1848, 1870, 1917 года. В Европе вновь проснется ответно это новое, как бы шестое, чувство, без которого мы с зеленого гребня волны не увидим ничего, потому что захлебнемся в родимой зеленоватой воде; она скрутит нас и повлечет «туда, куда не хотим», на дно.

Мы падаем, испытываем ущерб, убыль, изменяем, потому что мы – дети и не умеем распоряжаться тем огнем, который горит в каждом из нас, не умеем поддержать этого огня. Но огонь есть, и только мы не можем сохранить его, не умеем даже иногда найти его в себе. Не умеет человек-дитя уберечь свой сторожевой огонь; не умеет ребенок-толпа сохранить, уберечь от чада и смрада тот костер, в котором она хочет попалить лишь то, что связывает человечеству ноги на его великом пути.

Когда-нибудь научится человек, научится и толпа. Недаром же Европа уже сто лет не выходит из этой страшной школы; недаром каждый из нас несет сейчас на своих плечах ужасающие уроки истории.

Романтизм хотел стать такой школой, он и хочет стать ею; дело его больше, чем падения и измены его отдельных представителей.

Итак, романтизм *пока* есть жадное стремление жить удесятеренной жизнью; стремление создать такую жизнь. Романтизм есть дух, который струится под всякой застывающей формой и в конце концов взрывает ее. Романтизм – в первом проявлении любознательности первобытного человека, в радостном крике над изобретенным впервые орудием; романтизм – в восточных культах и мистериях и в христианстве, которое разрушило твердыни Рима; он – в учениях древних греческих философов – гилозоистов[6] и Платона; он – в стремлении средних веков подточить коснеющие формы того же христианства, которое он сам создавал; он – в духе великих открытий, подготовивших Возрождение; он – в Шекспире и Сервантесе; он – в первых порывах всякого народного движения, он же и в восстании против всякого движения, которое утратило жизнь и превратилось в мертвую инерцию; романтизм есть восстание против материализма и позитивизма, какие бы с виду стремительные формы ни принимали они; он есть вечное стремление, пронизывающее всю историю человечества, ибо единственное спасение для культуры – быть в том же бурном движении, в каком пребывает стихия.

Романтизм и есть культура, которая находится в непрерывной борьбе со стихией; в этой неустанной борьбе он твердит своему врагу: «Я ненавижу тебя, потому что слишком люблю тебя. Я борюсь с тобой, потому что тоскую о тебе, как ты тоскуешь обо мне, и хочу спасти тебя, и ты, возлюбленная, будешь моей».

Еще ближе станет нам романтизм, если мы определим то течение, которое считается противуположным ему, то есть *классицизм*. Классицизм, в сущности, не противуположен романтизму; он есть только необходимое состояние покоя, временного отказа от обладания стихией, краткий и светлый отдых на пути стремления и борьбы, которая не прекращается от этого; так, нельзя ведь назвать прекращением борьбы минуту, когда измученные борцы отирают пот и дают отдых своим членам, приготовляя мускулы для новой схватки.

Не всякий покой, а лишь избранный покой можно назвать классицизмом. Не называется, например, этим

именем окаменелость государственных форм восточных монархий или Византии потому, что за этой внешней окаменелостью все время кипят раздоры и интриги, ведется самая дикая, самая изощренная и полная чисто романтических приключений борьба.

С понятием классицизма мы охотнее всего связываем V век древней Греции и французский XVII век, то есть эпоху великих трагиков и французского классического театра. Но мы знаем вместе с тем, что в трагедиях Эсхила бродит слишком много стихийных начал, что Еврипид уже почти целиком проникнут той тревогой и тем безумием, которые сродни романтизму, что в мольеровском «Дон-Жуане» больше романтического, чем в некоторых произведениях самих французских романтиков.

Классицизм во всех творениях даже этих писателей есть лишь короткое мгновение, напоминающее минуту, когда заходящее солнце внезапно осветило спокойным светом вершины дубов и сосен. В следующую минуту наступает ночь; и ночь разражается бурей.

Так, век классической трагедии сорвался в пропасть греко-персидских войн; последний античный трагик уже пророчествует в священном безумии, подобно древней Сивилле.[7] Так, и век французской классической трагедии закончился страшным оскудением духа всей нации; французы, по своему исконному отвращению к идеям высшего порядка и по своей наклонности к здравому смыслу, самодовольно сознавали собственное оскудение, но приписывали его всей природе; так было до той поры, пока перед ними не разверзлась пропасть Революции, силой увлекшей их на тот же романтический путь.

Таким образом, классицизм есть лишь величавый миг покоя, нашедшего себя. Как только состояние покоя становится длительным, классицизм вырождается, он становится псевдоклассицизмом и гибнет под натиском стихий, действующих заодно с романтизмом.

Если мы обратимся теперь к театру, то увидим, что романтики XIX века очень стремились в эту область и испытали больше всего неудач на этом пути. Их влекла к театру прежде всего возможность соединения разных искусств, о которой они всегда

мечтали; между прочим, соединение поэзии с музыкой, или музыкальная драма, есть создание того же романтизма – через Глюка к Вагнеру.

Однако в театре всегда было труднее всего победить традицию, потому что авторы, актеры и публика одинаково склонны к консерватизму, к унаследованным от прошлого обычаям и привычкам, которые поддерживаются самым устройством театра – его подмостков и декораций.

Поэтому в театре гораздо прочнее и быстрее обосновался натурализм, который всегда жаловался на романтизм, будучи, однако, многим ему обязан.

Реализм на сцене всегда склонен вырождаться в натурализм по той причине, что подлинный реализм заключается не в простом подражании природе, но в преображении природы, то есть подлинный реализм – наследник романтизма, его родное дитя.

Совсем не знает до сих пор театр стихии символизма, который связан с романтизмом глубже всех остальных течений.

Все это привело к тому, что настоящей романтической традиции в европейском театре до сих пор не существует. Романтический театр возникает то там, то здесь и уступает свое место другому, не накопив полного опыта. Следовательно, артистам, посвящающим себя романтическому театру, во многом как бы приходится начинать с начала. Необходимо, однако, собрать разрозненные куски прежнего опыта, что должно быть одним из важных предметов занятий в той студии, о которой мы думаем.

Из всего, что я пытался сказать о духе романтизма, мне кажется, сами собой напрашиваются следующие практические выводы для театра.

Романтический театр служит тому удесятеренному чувству жизни, которое характеризует романтизм вообще. Следовательно, здесь нужны жесты наиболее выразительные, наиболее широкие, наиболее говорящие массе; здесь нужно учиться проникновению во все эпохи, так как во всяком романтическом произведении заключено всемирное чувство, чувство как бы круговой поруки всего человечества; так, например, прекрасна и в высшей степени уместна группа, изображающая содружество Дон-Карлоса и маркиза Позы, которые как бы в одном грациозном жесте дают великую клятву

бороться за все человечество; далее, здесь нужна особая читка, особый повышенный тон, однако не порывающий с реализмом, так как истинный реализм, реализм великий, реализм большого стиля,[8] составляет самое сердце романтизма; потому эта повышенная читка не должна превращаться в холодную и бездушную декламацию, в которую так легко впадают актеры французской школы, по национальным свойствам наиболее далекие от романтизма.

Наконец, здесь нужно учиться безукоризненному и музыкальному чтению стихов, ибо музыкой стиха романтики выражают гармонию культуры; стих есть знамя романтизма, и это знамя надо держать крепко и высоко.

27 сентября 1919

ТАЙНЫЙ СМЫСЛ ТРАГЕДИИ «ОТЕЛЛО»

(К постановке в Большом драматическом театре)

Шекспировская трагедия «Отелло» считается у многих совершеннейшим из творений Шекспира. Ее склонны были считать иногда совершеннейшим драматическим творением в мире.

Не потому ли очень распространено такое мнение, что нет в этой трагедии ничего существенного, что не могло бы произойти во все века, при всех условиях, в любой среде? Не стоит принимать во внимание милых всем нам шекспировских архаизмов, вроде того, что действующие лица поминают римских богов. Независимо от этого, мы замечаем, что психологический чертеж трагедии идеально точен, необычайно верен; нет потребности убавить, как нет нужды и прибавить что-нибудь к этому чертежу для того, чтобы он стал понятнее и ближе людям иных столетий.

В одних эпохах, в одних людях эти страсти действуют, выступают на поверхность, дают знать о себе с неудержимой силою; в других – они дремлют, может быть и вовсе умолкают; но они неизменно присутствуют в человеке, и извержение этих страстей начнется – только стоит их разбудить. Отрицание их было бы отрицанием жизни; оно было бы равносильно отрицанию природных явлений, отрицанию того факта, что земная кора еще не отвердела, существуют на земле вулканы с открытыми кратерами, вулканы приходят в действие.

Шекспировский «Отелло» устареет в те времена, когда изменимся мы; когда мы улетим от солнца, когда мы начнем замерзать, когда на земле вновь начнется другое, не наше движение – поползут с полюса зеленоватые, похрустывающие, позвякивающие глетчерные льды.

Для чего же было изображать движения человеческой души с такой фотографической верностью, с такой страшной правильностью? Зачем обезьянить? Неужели правда, что художник – только жалкая обезьяна природы, scimia della natura? Неужели, наконец, спрашиваем мы, у самих нас не хватает потрясений и катастроф в наших сумасшедших годах и днях, чтобы будить этот хаос еще и на сцене, совать в руки зеркало, где мы увидим собственное обожженное, обугленное, обезображенное гримасой страдания лицо?

Или мы надеемся увидеть какой-то свет сквозь эту черную ночь? Сквозь ночь жизни мы этого света не видим; жизнь – сумасшедшая, она и нас хочет свести с ума. Если художник подражает ей,– проклятие этому художнику! Проклятие бездарному врачу, который роется скальпелем в открытых ранах человека, все равно обреченного смерти!

Или, в самом деле, этот старый Шекспир не только подражает жизни, не только воспроизводит действительность, но как-то преображает жизнь, показывает, что она, черная, бессмысленная, проклятая,– проникнута каким-то тайным смыслом?

Приступая к работе над «Отелло», мы говорим свое *да* этому старому произведению человеческого художественного творчества. Если мы говорим ему *да,* если мы думаем, что его надо сейчас вновь и вновь вводить в сознание людей, если мы видим в нем острую, режущую молнию, которая способна пронизать и озарить эту тупую, серую, мягкую, дряблую темноту и черноту облаков, нависших над ленивой, праздной, недостойной русской душой,– то мы сами себе, прежде всего, должны отдать отчет – для чего и во имя чего мы это делаем и на что надеемся?

Мы должны показать воочию, что весь тот ужас, который мы изображаем, открывает безмерные и светлые дали. Мы должны показать, что не омерзительна, не постыла, не гнусна вся эта история о стареющем, некрасивом мавре, который полюбил прекрасную женщину, почти девочку, бесконечно моложе себя, наделенную всеми добродетелями, что не спасло ее, однако, от бессмысленной и жестокой смерти: стоило какому-то низкому мерзавцу оклеветать прекрасную женщину – и вот она уже задушена в мягких подушках черной рукой озверевшего, сошедшего с ума

солдата; подлецу-клеветнику связали руки, его повесят; мавр зарезался сам; «грустное событие», – говорит автор устами какого-то среднего человека в заключение рассказанного им происшествия.

Мы об этом читаем и рассуждаем, а в эту минуту, конечно, это самое и происходит где-нибудь. На свете сейчас больше, чем когда-либо, бессмысленных солдат со здоровыми кулаками, а также и клеветников и мерзавцев, которые по малому поводу, больше «ради искусства», клевещут и творят свои мерзости. На свете немало также и честных и прекрасных женщин.

Таким был бы натуралистический подход к трагедии «Отелло». Она допускает и его, но нам он не нужен, нам нужен подход романтический.

Отчего мерзость, которая творится где-то сейчас, в эту минуту, есть мерзость и уголовщина, а то, о чем думаем мы, не есть мерзость и уголовщина?

Как легко, как страшно легко, мало того, как заманчиво для художника сделать одно похожим на другое! Какой для этого под руками богатый материал! Посмотрите на толстую морду, налитую кровью, на улице – и вы уловите черты, которые были и в Отелло; посмотрите на сухое лицо прохожего, глаза которого избегают ваших глаз, – и вы уловите черты Яго; посмотрите на розовую, белокурую девушку с удивительно ясными глазами – вы вспомните об иве Дездемоны. Вечная троица, непреходящее, неизбывное.

Какой же тайный смысл во всем этом? Об этом я и хочу сказать – сказать о том, что мне видится, что хотелось бы увидеть на сцене.

Отелло полюбил Дездемону не только потому, что ее белокурая красота взбунтовала его черную кровь; не потому, что расовая, родовая, кровная противоположность бросила его к ней; не потому, что она полна всех добродетелей – чистоты, невинности, доброты, благородства. Лучше сказать так, что все эти причины налицо, их не уберешь, они слишком несомненны для того, чтобы за ними не искать одной, главной, первой причины. Причина эта в том, что в Дездемоне Отелло нашел *душу свою,* впервые обрел собственную душу, а с нею – гармонию, строй, порядок, без которых он – потерянный, несчастный человек. «Когда я перестану любить тебя, наступит

опять хаос». Отелло стоял на том пути, конечной целью которого было обретение души, обретение Дездемоны. Он свою беспутную душу опутал службой чужому народу; он заковал в латы свои вены, в которых билась безрассудная черная кровь. Наградой за это долгое сдерживанье стихийных страстей, почти безудержных сил, была душа, была Дездемона. Награда безошибочная, ничем, казалось бы, не смутимая. Дездемона вырвала его из «адских бездн», которые иначе неминуемо поглотили бы его. Встреча их была предопределена высшей силой. Шекспир поднимает занавес над Отелло тогда, когда он уже встретился с Дездемоной, когда он обрел свою душу. Поэтому с первой минуты мы хотим видеть Отелло окруженным каким-то сиянием, пронизанным, светящимся изнутри каким-то необычайным светом и потому непохожим на обыкновенных рядовых людей, толпящихся вокруг него.

Дездемона увидала мавра в доме своего отца. Он рассказывал, очевидно с восточным красноречием, со всей страстью, какой наделила его природа, о необыкновенных опасностях, которые гнались за ним по пятам в течение его долгой, страдной, боевой жизни. Конечно, она сразу женственным чутьем узнала и поняла, чем будет для нее он, что́ для него она. Оттого она слушала с таким жадным участием, оттого она и плакала. Она сразу снизошла на него и осенила его Духом Святым. Все остальное необходимое и прелестное психологическое прибавление к несказанному и необъяснимому, к той единственной, первой и главной причине его любви, о которой он так наивно и так верно сказал:

> Она меня за муки полюбила,
> А я ее — за состраданье к ним.[1]

Поэтому не добродетель, не чистота, не девичья прелесть Дездемоны отличают ее от окружающих; ее отличает, прежде всего, то необыкновенное сияние, которым она озарила и своего жениха. Я отказываюсь говорить поэтому о добродетелях, которыми обладает Дездемона; она — сама добродетель, она сама и есть та несказанная сущность, которая снизошла на мавра. Дездемона — это гармония, Дездемона — это душа, а душа не может не спасать хаоса. Много человеческой воли употребила Дездемона на то, чтобы уйти от отца,

отправиться на Кипр вслед за Отелло и т. д., но не по своей воле она полюбила, и это – главное, что надо показать для того, чтобы тайный смысл трагедии был явлен.

Трагедия не была бы трагедией, она была бы мистерией (в ней есть все элементы мистерии), если бы в ней не участвовало третье, столь же необходимое, как первые два, лицо; лицо это – Яго.

Яго завидует Отелло? – Да, это так. Яго ненавидит Отелло за то, что им командует менее достойный его Кассио? – Да, так. Яго подозревает, что его жена изменяла ему с Отелло? – Да. Яго мстит? – Бесспорно. Неудачник? – Да, и это.

Чем бесспорнее все это, чем это более похоже на действительность (а все это – чудовищно похоже на нее), – тем яснее, что главная причина, причина единственная, автором опять не указана. Причина кроется в том, что Яго не может действовать иначе, чем он действует, потому что не своею волей действует он. Оттого такая удивительная удача – вплоть до мелочей – следует за этим неудачником, оттого так стремительно воплощается весь его адский план, что план его – действительно адский, что не в переносном смысле руководят действиями Яго темные силы; оттого, что мир устроен так, что не могут не выступить на сцену темные силы там, где началась мистерия; оттого, что на путях, уготованных Господу, не может не начаться дьявольская работа, «страшней» которой «свершить ничего нельзя». Дьявол не может не будить хаоса.

Вот почему нет в Яго этих нарочито отвратительных черт, нет в его наружности ничего гнусного, что грубо бросилось бы в глаза; это – не простой мерзавец, это – «дорогой мерзавец». «Честный Яго» – так зовут его все, и это – правда, остающаяся правдой до конца, ибо честно стоит Яго на своем черном и дьявольском пути, честно служит он черту, честно отдает ему всю силу своего недюжинного ума и таланта. Потому хотелось бы видеть и Яго так же непохожим на всех окружающих, как непохожи Отелло и Дездемона. Только он светится изнутри иным, темным огнем, какое-то черное сияние окружает его, и кажется все время, что если неожиданно ночью осветить его фонарем, то на стене запляшет не тень поручика

Яго, а какая-то другая, бесконечно уродливая и страшная тень.

Вот три действующих лица, которые ведут трагедию. Все остальные – удивительно живые, очень важные, очень интересные, одни больше, другие меньше, – стоят бесконечно далеко от этих трех. Они – пассивные жертвы происходящего, они в существе трагедии не участвуют, как не участвуют в существе жизни большинство людей; злые они или добрые, честные или плутоватые, – их не окружает никакое сияние; они – обыватели; их – много, а этих – всего три.

Если бы нам удалось должным образом поставить этот треугольник, вскрыть тот тайный смысл, которого не уберешь из трагедии Шекспира, мы, думаю, достигли бы многого, и достижения наши превзошли бы все ожидания, о которых мы только можем гадать и на которые можем надеяться.

Обнаружив тайный, скрытый в трагедии Шекспира смысл, мы достигнем того очищения, того катарсиса, который требуется от трагедии; тогда по-новому прозвучит нам заключительное слово о «грустном событии». Ужас озарится улыбкой грусти, как хотел этого Шекспир.

12 октября 1919

⟨ВСТУПИТЕЛЬНЫЕ РЕЧИ К СПЕКТАКЛЯМ⟩

«ДОН-КАРЛОС»

Одни из вас видели, другие еще увидят на сцене нашего театра юношескую трагедию Шиллера «Разбойники». Там главные действующие лица – родные братья; один – темный злодей и отцеубийца; другой – революционер-мечтатель, захотевший водворить справедливость на земле разбойным путем.

Трагедия «Дон-Карлос», которую вы будете смотреть и слушать сейчас, написана тем же великим германским писателем Шиллером немного позже, лет пять спустя после «Разбойников». В этой громадной и по замыслам и по размеру пьесе тоже два главных действующих лица: король и свободный гражданин.

Большие писатели никогда не думают об одной только политике; им приходится касаться ее по необходимости, но они заняты гораздо более важным делом – искусством, которое, вместе с наукой, ведет к познанию конечных целей жизни мира. Потому большим писателям не интересно представлять королей в виде мрачных злодеев, в которых нет ничего человеческого; их занимает в человеке прежде всего человек, каков он есть от природы.

И под королевской мантией часто скрывается много горя и страданий. Королевская мантия только прячет под собой это горе и не позволяет ему выйти наружу. Несчастен может быть человек, который носит королевское платье; и сам он не имеет власти освободиться от своего несчастья.

Таков был суровый и жестокий испанский король Филипп, владыка огромной монархии. Он окружил себя самыми подлыми и гнусными отребьями человеческого рода: сыщиками, провокаторами и шпионами, да еще в монашеском платье. Он был рабом своего

королевского сана, потому что не мог не убивать, не мог не подписывать смертных приговоров и не мог отречься от власти.

На пуховых перинах не знал он и ночью покоя, потому что в груди его билось человеческое сердце: король Филипп любил свою жену, молодую королеву, и ревновал ее к родному сыну, принцу Карлосу, который полюбил свою мачеху.

Среди мучений ревности и любви, среди шепота злобных наушников, король Филипп стал просить у бога послать ему человека. Тут ему припомнилось вдруг, что есть на свете, и даже в его государстве, человек, который живет свободно, ни перед кем не унижаясь, и даже не ищет заслуженных королевских милостей.

«Должно быть, это – честный человек», – подумал несчастный король; и позвал к себе того, о ком он думал, – друга своего сына, маркиза Позу.

Маркиз Поза называл сам себя гражданином вселенной. Он был свободен от всех условностей, жил не для себя и имел только одну заботу – чтобы все человечество было счастливо. Он думал, как ребенок, что этого легко достичь. Он думал, что король одним росчерком пера может обновить землю.

Поэтому маркиз Поза пошел на зов короля Филиппа. С первой встречи они так друг другу понравились, что король сделал маркиза первым министром и дал ему большую власть.

Но не могут волк и ягненок ужиться рядом – кончится тем, что волк сожрет ягненка. Так и случилось. Казалось, была минута, когда мечты маркиза Позы могли сбыться. Измученный король пошел бы на все, чтобы дать свободу жить и мыслить своим исстрадавшимся подданным, землякам пылкого юноши.

Но король Филипп был не один. За плечами его стояла прославленная на весь мир своей жестокостью инквизиция. Это было бесконтрольное учреждение, существовавшее издавна во многих странах Европы для борьбы с ересью. Инквизиторы считали, что цель оправдывает средства, и не останавливались ни перед чем; их гнусный розыск сначала касался религии, а потом захватил все – политику, суеверия, цензуру книг, университеты, школы, таможни. Вот эта самая

инквизиция, которая потом сама захлебнулась в крови десятков тысяч своих жертв, стояла за спиной короля Филиппа.

Власть его охранял, кроме того, жестокий и грубый солдат, верный королевский пес с волчьей пастью, герцог Альба. Король был окружен шпионами, а шпион ведь не человек и не зверь, он – хуже зверя, он – предатель. Много злого и гнусного придумали люди, жители прекрасной земли. Они изобрели орудия истребления и орудия пытки, но все-таки не придумали ничего гнуснее той духовной и глазу невидимой пытки, которой один человек подвергает другого, такого же, как он, человека. Орудием этой страшнейшей из пыток служит у людей провокатор, сыщик, шпион.

Эти-то волки в овечьих шкурах, сыщики в монашеском платье, устроили так, что королю Филиппу пришлось отдать приказ – убить благородного маркиза Позу. Так загубил он не первую человеческую жизнь, разрушил не первый товарищеский союз. Скоро предал он на казнь монахам и своего любимого сына, принца Карлоса.

Победой зла, лжи и смерти кончается великая трагедия Шиллера. Чему же она учит нас? Разве мало лжи, зла и смерти видим мы вокруг себя на земле?

Вдумайтесь в то, что вы сейчас увидите. Легко ли, сладко ли жить той волчьей стае, которая осталась царствовать на земле после того, как погубила все доброе?

Нет, такая жизнь – не жизнь. Легче таким людям, как эти жестокие и залитые кровью сыщики, удавиться, чем жить на свете. Ложь и зло сами себя губят, за всякое злое деяние человек рано или поздно получит возмездие.

Рядом с этим злом и ложью – каким радостным светом сияют добро и правда! Разве не счастливее и не полнее была каждая минута короткой жизни этих юношей, проданных и замученных негодяями? Взгляните, какая у них легкая походка, как горят их глаза, как пламенны их речи!

Жалко смотреть на этих ползучих гадов рядом с ними. Они шипят, не смея поднять головы. Жизнь им – не в радость, а в позор и в муку. Нет сил

освободиться от грызущей и сосущей сердце муки тому человеку, который окружил себя такими гадами, – хотя бы он владел при этом всем миром.

Такие уроки для себя можем мы вынести из бессмертного творения Шиллера.

Октябрь 1919

«РАЗБОЙНИКИ»

Всего 130 лет борются народы Европы за свою свободу. Это очень мало. Ведь один человек может прожить 130 лет. И все-таки в такое короткое время сделано очень много. 130 лет назад не было ни одной республики на материке Европы. Сейчас на материке ее уже нет ни одной монархии.

Вы знаете, сколько взрывчатых веществ надо заложить в орудие, чтобы оно могло действовать сильно и на большом расстоянии. Вы знаете также, что голой рукой, как ни размахнись, нельзя нанести такого сильного и меткого удара, как из орудия – изобретения ума человеческого.

Вот такими орудиями для народов Европы, в их борьбе за свою свободу, были литература и театр – созданiя человеческого духа; эти орудия были, как и есть до сих пор, – самые сильные; они действуют на гораздо большее расстояние, чем любая пушка. Без таких орудий не расшатать бы народам Европы столько тронов в короткие 130 лет.

Одним из первых борцов за свободу Европы и всего человечества был великий германский поэт Шиллер, написавший 140 лет тому назад пьесу «Разбойники», которую вы сейчас увидите.

Когда в воздухе собирается гроза, то великие поэты чувствуют эту грозу, хотя их современники обыкновенно грозы не ждут. Душа поэта подобна приемнику, который собирает из воздуха и сосредоточивает в себе всю силу электричества.

Так было с двадцатилетним Шиллером. В душе его была гроза и буря, а он томился в стране, разбитой на сотни мелких королевств, среди изверившихся людей, которые потеряли всякую надежду на свободу, под властью герцога – маленького тирана, который за

деньги продавал своих солдат англичанам для войны с освобождающейся Америкой, в военной школе, где было запрещено читать и писать книги.

Но гроза была не только в душе Шиллера; она была в воздухе всей Европы, и через восемь лет после того, как Шиллер написал «Разбойников», вспыхнула Великая французская революция. Пьеса Шиллера оказалась пророческой, самому же ему пришлось бежать от своего высокого покровителя после того, как «Разбойники», тайком от герцога, были напечатаны и поставлены на сцене.

Всю ту грозу, которой не чувствовали окружающие и которую собрал в своей душе молодой поэт, он воплотил в главном герое пьесы – *Карле Мооре*. Устами этого героя бросил Шиллер в лицо тиранам свой громовой крик страдания, гнева и революционной мести.

Карл Моор – великое сердце и возвышенная душа. Он – революционер-мечтатель. Он чувствует неизгладимое противоречие между законом и свободой и, во имя высокого стремления облагодетельствовать человечество, утверждает сам для себя свое право нарушить закон и провозгласить свободу, потому что мир – гнусен, люди – жалки и ничтожны, лишены дерзости и воли и забыли природу.

Таков первый мощный революционный порыв Карла Моора. Он становится вольным разбойником, собирает вокруг себя шайку товарищей и уходит с ними в лес, откуда будет преследовать тиранов, защищать слабых и угнетенных и водворять справедливость на земле.

Чисты были цели и побуждения Карла Моора, но негодны были средства, которыми он действовал. Сам оставаясь чистым, честным и неподкупимым, он среди товарищей своих встретил мерзавцев, которые зверски мучили стариков и детей, насиловали женщин, грабили и убивали беззащитных, стремились к власти. Карл Моор яростно истребляет этих подлецов, губителей святого дела; но сам он теряет лучших товарищей и любимого отца, замученного его братом – злодеем и выродком; он принужден собственной рукой убить возлюбленную своего сердца; и Карл Моор, в отчаянье, наконец сам предает себя на суд людской.

Карл Моор еще не мог совладать с несправедли-

востью и злом, царящими на земле. Он был один и действовал голыми руками. Карл Моор погиб как разбойник; но остался жить его революционный порыв, который заразил и до сих пор заражает людей, уча их действовать сообща и хорошо вооруженной рукой. Прошло немного лет после гибели благородного разбойника и революционного мечтателя из шиллеровской пьесы, – и уже первая великая революция потрясла Францию и соседние с ней страны.

Поэтому – вдохновенная пьеса Шиллера, написанная 140 лет тому назад, не потеряет для нас даже своего политического значения до той поры, пока живы среди нас боевой дух и лозунг: *На тиранов!*

Декабрь 1919

«МНОГО ШУМУ ИЗ НИЧЕГО»

Во все времена человеческой жизни, с тех пор как люди себя помнят, были войны. Войны, с тех пор как существуют государства, начинались правительствами, а кончались – борьбой сословий; бедные принимались бороться с богатыми. Богатые противились и не хотели уступать. Тогда начинались народные движения; более долгие и более мирные движения называются реформациями, а более короткие и более кровавые – революциями.

Иногда такие движения кончались тем, что одно сословие кое в чем уступало другому; люди образумливались и понимали, хоть на короткое время, что человек человеку – не волк, а брат и товарищ. Были, однако, времена и страны, где люди долго не могли помириться и друг друга истребляли. Тогда дело кончалось хуже, чем началось. Такие страны, где не видно было конца братоубийственной бойне, где люди всё разрушали да грабили, вместо того чтобы начинать строить и беречь, – эти страны теряли свою силу, они становились слабыми и нищими, и тогда их голыми руками забирали соседи, кто посильней. Тогда народ, который начал борьбу за свободу, становился рабом более несчастным, чем был прежде.

Так было в некоторых странах Южной Америки и Африки. Не так было в старой Англии, где

великая Столетняя война разрушила средневековое устройство и положила конец бесконтрольной власти попов, графов и баронов. Тогда народ стал деятельно работать – созидать и строить, было сделано много великих научных открытий, развилось мореплаванье, закипела торговля.

То время, когда жил величайший в мире английский писатель *Шекспир,* называется Золотым Веком или веком Возрождения. Это не значит, что людям жилось легко и привольно, что не было ни бедных, ни богатых. Это значит только, что люди в то время не растратили зря своих великих сил, а накопили их столько, что в одно время у разных народов родились великие люди, которые до сей поры дают свет всему человечеству.

Шекспир жил и написал 36 пьес для театра 300 лет тому назад. Ему открыто было все сердце человеческое. Он, среди своей суровой, трудовой жизни – а жизнь его была нелегка, потому что он был писателем и актером вместе, – сумел понять и показать всему миру, чем живет человек на земле: все его страдания и радости, любовь и злобу, слезы и смех, пороки и добродетели.

Когда мы смотрим, как другие представляют, чем жив человек, мы как будто смотрим на самих себя в зеркало; оттого каждый из нас может лучше присмотреться к себе самому, увидать, что́ есть в душе у него черного и грешного и что́ есть светлого и радостного.

Когда такой гениальный писатель открывает передо мной всю душу человеческую, я вижу все самые темные и грязные углы в этой душе и все самые чистые и светлые ее комнаты. Тогда мне хочется плакать и смеяться. А ведь и то и другое – и смех, и слезы – очищает мою душу, дарит ее светлым праздником, освобождает от тяжелых будничных забот. Выходит, будто я каюсь и исповедуюсь перед всем миром, и оттого у меня на душе становится легко и радостно.

Скоро вы увидите на нашем театре те пьесы великого Шекспира, которые заставляют плакать и слезами очищать свою душу. А сегодня вы увидите веселую и легкую комедию, где много шуток и много беззаботного смеха.

Дело происходит в Италии, где солнце светит ярко, где правители и подданные в то время не особенно отличались друг от друга; поэтому здесь знали цену всякому человеку, который умел спеть веселую песню, беззаботно пошутить и сказать острое слово в пору.

Посмотрите-ка теперь, как бойкая и красивая девица, по имени Беатриче, поклялась, что никогда не выйдет замуж и никогда не полюбит мужчину; как простоватый и славный парень, по имени Бенедикт, тоже обещался, что ни за что ни в кого не влюбится и никогда не женится.

Много мы видели таких историй, а может быть, и сами давали такие обещания; только всегда это кончалось так же, как кончится в этой веселой комедии.

Тут же вы увидите и другую историю, не такую веселую, а погрустнее, но и она кончится хорошо. Все в этой пьесе одинаково для всех кончается хорошо и благополучно; не все же ведь нам страдать да плакать, иной раз — и посмеяться не грех и поглядеть, сколько вышло шуму из ничего.

Декабрь 1919

«ДАНТОН»

Как магнит тянет к себе железо, так революция вызывает к жизни и деятельности людей сильной воли.

Во все времена человеческой истории, когда народ чувствовал особенный гнет над собою, появлялись революционные вожди. Мозгами этих вождей управлялось государство в минуту, когда народные руки совершали революцию. Жизнь вожаков всегда была полна тревог и бурь; судьба безжалостно трепала их, вознося на большую высоту, а потом иногда обрекала их на гибель.

Можно назвать немало имен таких вожаков: в древней Греции — кожевник Клеон, в Риме — Спартак и Катилина, во Франции — Робеспьер, Дантон и Марат.

Личность одного из трех главных вожаков французской революции — Дантона — была внушительна. Это

был человек огромной воли, большого ума, богатого воображения; у него было богатырское сложение, грубое и изрытое оспой лицо и здоровенная глотка.

Свою молодость Дантон провел в деревне. Незадолго до того времени, как начинается действие этой пьесы, он попал из адвокатов и ораторов в министры юстиции. Враги обвиняют Дантона в растратах и взяточничестве, а также – в устройстве массовых убийств дворян и духовенства, которые происходили в Париже в сентябре 1792 года. Взятки и растраты не подтверждаются документами; остановить же кровопролитие Дантон, как сам он признавался после, не мог; он смотрел на убийства равнодушно; так же равнодушно он встретил и собственную гибель. Такие характеры доступны пониманию только во времена, подобные нашему времени.

Дантон не был злым человеком; он освободил из тюрьмы и избавил от казни нескольких ни в чем не повинных людей; и сам он погиб на гильотине от руки своего товарища Робеспьера, более жадного до человеческой крови.

Жизнь таких людей, как Дантон, помогает нам истолковать наше время. Тогда, в августе 1792 года, казалось, что европейские союзники, которые надвигались на Францию, уничтожат молодую республику.

Произошла битва при крепости Лонгви́. Эта крепость была на расстоянии всего одного перехода от столицы; она пала под натиском войск герцога Брауншвейгского. Прусский король осадил в это время Верден с шестьюдесятью тысячами войска; с севера наступала восьмидесятитысячная армия; австрийцы напирали с другой стороны. Эти союзники хотели вновь водворить королевскую власть во Франции.

Плохо одетые и плохо обученные французские войска ответили дружным сопротивлением. Они отбросили неприятеля далеко от своих границ. Можно было бы назвать это чудом; но таковы законы истории, по которым люди, несущие с собой старое и изжитое, обречены на неудачу. По этим незыблемым законам две силы вступают между собою в борьбу; из их столкновения рождается третья, которая начинает медленно изменять человеческую жизнь.

Вскоре после неудачного для французов сражения при крепости Лонгви произошло сражение при Вальми; оно окончилось полной победой республики.

В это время обороной Парижа руководил Дантон. Он был на вершине своей славы. В такие минуты счастье улыбается таким людям. Судьба сохраняет их жизнь от всяких случайностей.

Январь 1920

«РВАНЫЙ ПЛАЩ»

Человек сохраняет свое достоинство тогда, когда душа его напряжена и взволнована. Человеку надо быть беспокойным и требовательным к себе самому и к окружающим.

Это не значит, что человек каждую минуту должен трепыхаться и нервничать. Нет, он должен быть внешне спокоен и тверд. Но под этим спокойствием и твердостью, как под броней, должно гореть духовное беспокойство; это беспокойство, это волнение и делает его человеком; такой человек не замурован в четырех стенах, он близок к природе и чуток к жизни.

Есть в человеке проклятое, рабское свойство: когда он становится чересчур сытым, довольным, слишком обеспеченным материально, тогда он теряет свое внутреннее волнение, свой духовный огонь. Тогда он становится сытым и душевно, тупым, самодовольным. Нет в нем достоинства, грош ему цена, если душа его, созданная для волнений и радости, так же сыта и тупа, как тело.

Так иной раз бывает и с писателем. Писатель больше всех должен тревожиться и волноваться: он волнуется за многих людей, он бунтует для многих. Но вот он прославился, вот его засыпали деньгами; он собой доволен, а душа в нем умерла; ему мало дела до природы и до людей; книги заслонили от него жизнь.

Именно об этом говорится в пьесе «Рваный плащ», которую вы будете смотреть. Четыреста лет назад, как и теперь, в Италии были комнатные, книжные писатели и были беззаботные народные певцы.

Не в том порок таких писателей, что они — книжные люди: книга — великая вещь, пока человек

умеет ею пользоваться. Но ядом станет для него книга, когда он видит в ней только книгу, когда она прихлопнет его своей ученостью. Порок таких людей и писателей в том, что они – только книжники, только насквозь *проученые,* мертвые люди.

Также и сила беззаботного народного певца не в том, что он вовсе не учен, вовсе не книжен. Учиться надо всякому, и народному певцу, как всякому другому. И те певцы, которые представлены в этой пьесе, любили учиться и учились, и многое знали наизусть. Но они еще не заслонили от себя жизни мертвой буквой, они не успели стать сытыми и самодовольными – вот в этом-то и была их сила, их правда.

В пьесе «Рваный плащ» представлен бунт таких народных певцов, представителей демократии, против книжности и изощренности аристократов, против словесной гимнастики, которой заняты комнатные, прихлопнутые ученой книгой, писатели.

Сочинил эту пьесу наш современник, итальянец, который был когда-то рабочим. Сем Бенелли – такое у него имя – сын рано умершего бедного ремесленника, родился около Флоренции в 1877 году. С четырнадцати лет ему пришлось содержать свою семью тяжелым трудом. С молодых лет Сем Бенелли начал писать; сначала стал газетчиком, а потом – редактором журнала.

Слава пришла к Сему Бенелли, когда он написал пьесу «Ужин шуток». Там представлены веселые и жестокие нравы его родного итальянского прошлого. Пьесу стали представлять в разных странах Европы; Сем Бенелли получил много денег; однако сытым он от этого не стал, самодовольства не приобрел; он не утратил ни своего духовного беспокойства, ни скромности. Вместе с одним архитектором, таким же чудаком, как и он, Сем Бенелли стал строить диковинный замок с башнями; все деньги ушли в эту постройку, началась война, и замок стоит по сей день недостроенный. Хотелось Сему Бенелли построить что-то особенное, непохожее на скучные казарменные дома, которые люди строят для своего удобства. В этом итальянец Бенелли похож на нашего недавно скончавшегося писателя Леонида Андреева,[1] с которым они, кстати, почти что ровесники.

Когда началась война, самый знаменитый писатель в Италии – д'Аннунцио вступил в армию и устроил себе большую шумиху в газетах. Он летал на аэропланах и говорил речи вместе с королем. Как это непохоже на Сема Бенелли, который вел себя как раз наоборот – так же скромно и незаметно, как всегда! Он записался добровольцем, так что об этом никто и не узнал. Месяца через два товарищи насилу разыскали его: он лежал уже раненный, в госпитале.

Таков сочинитель «Рваного плаща» Сем Бенелли. Он такой же писатель из народа, как Максим Горький у нас. Оба они начали писать задолго до революции, оба предчувствовали ее и проникнуты революционным духом. Имена их, как имена зачинателей нового движения, в истории не забудутся.

18 марта 1920

О СПИСКЕ РУССКИХ АВТОРОВ

Составляя список русской литературы XVIII и XIX века, можно идти по пути Марфы, которая печется о многом, и по пути Марии, избравшей благую часть.[1]

Я избираю первый путь потому, что он, как кажется мне, продиктован исторической минутой. Все наше прошлое представляется на суд поколениям, следующим за нами людям, очень отличающимся от нас, потому что переворота большего, чем переживаем мы, русская история не знала по крайней мере двести лет (с Петра), а то и триста лет (Смутное время).

Может быть, огромная часть нашего духовного прошлого будет переоценена и сдана в исторический архив. Однако мы надеемся, что мы – люди не только сегодняшнего дня. Именно потому мы считаем, что не имеем права суетиться в дыму пожара, который нас окружает, среди черных груд шлака людского, которым засыпана земля. К тому же, наследие, которое мы получили, есть, к счастью, наследие духовное, которое в огне не горит.

Именно сейчас – весь путь, пройденный нашими предками, вспоминается ярко; не отрицаем того, что это – воспоминание, может быть, предсмертное: пред смертью вдруг ярко вспыхивает воспоминание о прожитом, чтобы вслед за тем быстро погаснуть. Однако такая возможность ничуть не смущает нас: воспоминание здесь, с нами, оно неотступно; мы находимся в здравом уме и твердой памяти, и весь крестный путь русской духовной жизни проходит сквозь наше сердце, горит в нашей крови.

По слову Фета:

> Как гордость дум, как храм молитвы,
> Страданья в прошлом восстают.[2]

«Страданья» – ошибки, падения, взлеты, все, добытое человеческой кровью. Имеем ли мы право предавать забвению добытое кровью? Нет, не имеем. Надеемся ли мы, что добытое кровью сослужит еще службу людям будущего? Надеемся. И потому мы должны представить с возможной полнотой двухвековую жизнь русского слова – начиная с бедного Посошкова, открывшего собою длинный ряд тех, кого волновал основной вопрос *эры*, социальный вопрос, кто неустанно твердил о народе, земле, образовании, и кончая – увы! – тоже еще бедным человеком, который плакал прекрасными слезами накануне жестокого, трагического, забывшего слезы XX века.

В основной библиотеке русской литературы только что окончившегося «императорского» периода должны быть представлены следующие отрасли: I. Повествование; II. Поэзия; III. Драма; IV. Философская мысль. О каждой из этих отраслей надлежит сказать несколько слов.

I. *Повествование.* Художественной прозе в отношении количественном следует отдать первое место – больше половины всей библиотеки; это естественно и знаменательно для России XVIII и XIX столетий. Лучшие произведения надо ⟨давать⟩ по возможности *целиком*, отступая от прежних обычаев хрестоматий, ввиду ныне всеми признанного требования цельности художественной *формы* и значительного расширения этого понятия. Есть, однако, в России масса произведений бесформенных, по-деревенски, по-помещичьи тягучих повестей и романов, которые утеряли всякое значение в целом, но которые таят в себе жемчужины отдельных мыслей и изображений. Эти жемчужины надо сохранить. Поэтому я думаю, что путь, более трудовой, но более плодотворный, на который мы должны стать, таков:

1) Значительные произведения, хотя бы и большие по размеру, берутся целиком; 2) из остального берутся короткие отрывки мысли, афоризмы и т. д.; 3) способ печатанья главами, частями и т. п. совершенно устраняется.

II. *Поэзия.* Кроме поэтов, признаваемых всеми, есть много стихотворцев, каждый из которых создал несколько замечательных вещей и массу произведений, потерявших всякое значение. Чтобы не пропустить замечательных произведений, мы не должны бояться

множества имен. Необходимые сведения о каждом таком лице можно, при уменье, дать в двух-трех фразах вступительной статьи, так что и это не обременит издания. Есть поэты, создавшие одно незабываемое произведение (Ершов с «Коньком-Горбунком»); есть поэты как бы без лица, которым удалось на разных поприщах сохранить о себе совершенно разные, но яркие воспоминания; поэтому пусть не смущает нас, если мы дадим понемногу какого-нибудь Бенедиктова и в лирике 30-х годов и в гражданских мотивах 60-х; какого-нибудь Вейнберга – и в шуточной поэзии и в гражданской. – Есть поучительнейшие литературные недоразумения, вроде Надсона, нельзя не отдать ему хоть одной страницы. Есть, наконец, прескверные стихи, корнями вросшие в русское сердце; не вырвешь иначе, как с кровью, плещеевского «Вперед без страха и сомненья», лавровского «Отречемся от старого мира», цыганщины, на которой сходились какой-то Андреев, и Иван Тургенев, и пьяный Григорьев, и дворянственный Апухтин, и «либерал» Полонский. Поэтому путь наш опять-таки должен быть таков: 1) дать в возможно неприкосновенном виде первых и великих и 2) дать много вторых и мелких – всех понемногу.

III. *Драма.* История русской драмы коротка и причудлива. Восемнадцатый век дал большие возможности и для комедии и для трагедии (Фонвизин и Сумароков). Девятнадцатый создал сразу великую комедию («Горе от ума» – до сих пор неразгаданное и, может быть, величайшее творение всей нашей литературы); комедия продолжалась в Гоголе, Островском и Сухово-Кобылине, неожиданно и чудно соединившем в себе Островского с Лермонтовым. Трагедия, уйдя в сторону в Борисе Годунове, замерла на неподвижной точке в «Грозе» и Ал. Толстом; она еще не развернулась и вся находится в будущем. Этот путь, благо он так короток, надо представить отчетливо.

IV. Наконец, под философской мыслью разумеем мы ту мысль, которая огнем струилась по всем отраслям литературы и творчески их питала. В России это было всегда – причудливое сплетение основного вопроса *эры* – социального вопроса с умозрением, с самыми острыми вопросами личности и самыми глубокими

вопросами о боге и о мире; Посошков и Чаадаев, Одоевский и Белинский, Герцен и Григорьев, Радищев и Леонтьев – вот вечные образцы нашего неистового прошлого, вот полюсы нашей мысли, вот наши вечные братья-враги. В связи с началом гражданской жизни, в эпоху падения крепостного права, образования политических партий и т. д., часть этой мысли переходит временно в руки публицистов, ученых, а иногда и просто профессоров; – здесь потускнела и мысль, поистерся и язык; здесь нам нет нужды следовать за нею до тех пор, пока с новой силой синтетическая и огненная мысль не загорается к концу века – во Владимире Соловьеве. – Все указанные имена с прибавлением некоторых других должны быть необходимо представлены, потому что в них горит тот самый творческий пожар, который сжигал наших художников; лучше сказать – они были не меньше художниками, как и лучшие наши художники были мыслителями и философами. – Можем ли мы смущаться тем, что иные из указанных мыслителей были политическими реакционерами, что рядом с гуманитарным течением шло противоположное ему? Нет, потому что сама история рассеяла призраки, и потому, что в борьбе со старым вырождающимся гуманизмом была великая правда – правда борьбы за то, что, может быть, будет опять названо гуманизмом новым, – что создает новую личность. Путь наш в этом отделе, очевидно, таков: надо переоценить многое, прежде всего – «Переписку с друзьями» Гоголя, вырвав из нее временное и свято сохранив вечное; надо выбрать до гениальности мощную и острую мысль из той бесформенной словесной каши, в которой захлебывался пьяный и зарапортовавшийся Григорьев, благодаря чему все семь пядей, которые были в его лбу, заслонились одной пядью более талантливого, но бесконечно менее глубокого и образованного, чем он, Белинского. В этом отделе предстоит вообще труднейшая и совершенно новая работа.

Декабрь 1919

«КОРОЛЬ ЛИР» ШЕКСПИРА

1

Справедливы слова одного английского критика[1] о том, что в трагедии «Король Лир» Шекспира «всюду для читателей расставлены западни». Трагедии Ромео, Отелло, даже Макбета и Гамлета могут показаться детскими рядом с этой.

Здесь простейшим и всем понятным языком говорится о самом тайном, о чем и говорить страшно, о том, что доступно, в сущности, очень зрелым и уже много пережившим людям.

Все в этой трагедии темно и мрачно, или, как говорит Кент:

...не может быть
Здесь радости: все горько и печально.[2]

Чем же она нас очищает? Она очищает нас именно этой *горечью*. Горечь облагораживает, горечь пробуждает в нас новое знание жизни.

План постановки «Короля Лира» на сцене Большого драматического театра можно, по-моему, определить так: мы не хотим «раздирать страсть в клочки», мы не полагаем своей задачей прежде всего ставить зрителя над бездной ужасов, злодеяний и горя. Эта бездна откроется в трагедии без нашей помощи и будет говорить сама за себя; мы же не хотим подчеркивать таких сцен, как вырывание глаз у связанного старика, как ряд убийств и самоубийств в последнем акте; мы не хотим разрисовывать исключительно черными красками людей, которые не кажутся нам закоренелыми злодеями.

Но, соблюдая меру, мы должны соблюсти ее до конца; мы обязаны и не затушевывать основного замысла трагедии, зная, что ряд ужасных сцен создан Шекспиром

вовсе не для театральных эффектов, а во имя высшей правды, ему открывшейся. Пусть зритель увидит отчетливо все беспощадное, жестокое, сухое, горькое и пошлое, что есть в трагедии, что есть и в жизни.

В самом деле, обратите ваше внимание на то, как *сухо* и *горько* в сердцах у всех действующих лиц. Исключений нет, горечи довольно во всех, только в немногих она разбавлена другими душевными свойствами; однако лишь разбавлена, а не уничтожена. Это – сердца *ожесточенные*. Одних сделал такими век, других – положение, третьих – возраст. И мало в этих сердцах живой, связующей, объемлющей влаги.

Должно быть, в жизни самого Шекспира, в жизни елизаветинской Англии, в жизни всего мира, быть может, была в начале XVII столетия какая-то мрачная полоса. Она заставила гений поэта вспомнить об отдаленном веке, о времени темном, не освещенном лучами надежды, не согретом сладкими слезами и молодым смехом. Слезы в трагедии – горькие, смех – старый, а не молодой. Шекспир передал нам это воспоминание, как может передать только гений; он нигде и ни в чем не нарушил своего *горького* замысла.

2

Обратимся сначала к молодому поколению трагедии, к самым светлым, к тем, кто, казалось бы, составляет исключение, кого, на первый взгляд, невозможно назвать сухим. Вот *Корделия*, любимая королевская дочь. Она – плоть от плоти старого Лира; она унаследовала от отца свое упрямство, свою гордость, не знающую предела, свою страшную неуступчивость – страшную потому, что неуступчивость эта дала внешний толчок к развитию целого клубка несчастий, который покатился, разматываясь с головокружительной быстротой. Корделию часто сравнивают с Дездемоной; но где же в ней та влажность, которая составляет сущность женственной души Дездемоны? И вот, еще чаще, Корделию сравнивают с Антигоной, в которой есть вовсе не женские черты, не женская воля, вселившаяся в женственный образ.

После Корделии – всех светлее среди молодежи – *Эдгар*. Эдгар есть жертва и возмездие; Эдгар искупает

слабость отца своею силой. Каким же сиянием должно быть окружено это мужественное, честное и светлое сердце! Посмотрите однако: Эдгар прежде всего опрометью бежит от гнева родного и любящего отца, на слово веря обманщику брату, не пытаясь даже проверить истину его наветов. Разве Эдгар трус? Нет, он не трус и докажет это впоследствии. Но, верно, в жестокий век нельзя мешкать и рассуждать: надо просто выйти из сферы опасности, пока есть время, как вышли из нее дети короля Дункана в «Макбете»; иначе – пропадешь бесследно и ни за что. Посмотрите дальше, сколько сухих масок должен сменить Эдгар, как ему приходится притворствовать, с каким трудом и как прозаически, сказал бы я, пробивает он себе дорогу. – Наконец Эдгар победил, он является мстителем за неправые дела; но и тут он не светел и не окружен сиянием: он – только неизвестный черный рыцарь.

Рядом с Корделией и Эдгаром – нас поражает юношеский пыл, наивная непосредственность и легкость *Французского короля*. Он кажется выходцем из другого мира, да так оно и есть на самом деле; в том мире всё как-то проще и легче, люди доверчивей, человек обращается к человеку без задней мысли, не ожидая встретить в нем тайного врага.

Если в сердцах Корделии и Эдгара есть многое, кроме сухости и тяжести, то о других лицах сказать этого нельзя. Брат Эдгара – *Эдмунд* – вовсе не закоренелый злодей. Его сравнивают с Яго, но он вовсе не такой прирожденный дьявол, как тот. Время и воспитание – жестокий век и отвратительное чувство бесправности, незаконнорожденности, в которой виноват не он, а его легкомысленный отец, – сделали из Эдмунда циничесского вольнодумца, человека, лишенного нравственных устоев и неразборчивого в средствах.

Следующее за молодым поколением тоже – не из одних темных людей. Здесь на первом плане стоит милый и несчастный королевский *шут*, который так любит своего хозяина и так отравляет труднейшие минуты его жизни своими горькими шутками. К тому же поколению принадлежит и мягкий *герцог Альбанский*. Далее следует отвратительный злодей – *Корнуэльский герцог* – и старшие дочери Лира, разницу между ко-

торыми превосходно описал Гервинус: «Старшая, *Гонерилья*, с волчьим лицом, мужеобразная женщина, исполненная самостоятельных козней и планов, между тем как *Регана* – более женственная; она пассивнее и зависит от Гонерильи, которая ее подстрекает».[3] Сходство между этими сестрами заключается в том, что обе они – пошлячки; в обеих умерло человеческое и остались одни низменные инстинкты. В другую эпоху они были бы злые сплетницы, в тот век они – мрачные преступницы. – Что касается слуги старшей дочери, *дворецкого Освальда*, то в сознании этого подлого раба сама смерть не пробуждает ни единого светлого луча.

Третье поколение ближе всех стоит к Лиру; оно тоже не отличается мягкостью. В старом *Глостере* можно отметить не мягкость, а размягченность, дряблость характера, неприятную непрозорливость. Поэтому мы не умеем сочувствовать ему в меру поистине неслыханных мучений, которым он подвергся, когда совершил действительно прекрасный и, может быть, первый в жизни мужественный поступок.

Благородство и неподкупность *Кента* могут вызвать слезы. Но и Кент не светел. Он похож на большого пса с шерстью, висящей клочками. На шкуре такого пса – лысины и шрамы, следы многолетней грызни со сворами чужих собак. Он неистов в своей честности и сух в своей ласке; его доброе сердце ожесточено. Цепной пес с воспаленными красными глазами, стерегущий хозяина даже во сне, готовый вцепиться в постороннего и растерзать его, – не даст себя ни приласкать, ни погладить.

Все эти жестокие сердца увенчаны великим сердцем *короля Лира*. В этом старом сердце тоже сухо и горько; в нем нет уже такой животворной влаги, которая омывает всякое горе, увлажняет страдание, сглаживает острые углы, затягивает края раны, пылающей огнем.

Вот почему трудно толковать трагедию Шекспира своими словами. Есть творения молодые, где слова многозначнее, где их можно повернуть так и сяк. Здесь – не то. Даже самые слова – зрелы, сухи, горьки, и нет им никакой замены.

Постараемся же передать эту особенную сухость и скудость в речах и поведении действующих лиц,

эту единственную в своем роде опаленность их крыльев. Передать это вдохновение не сухо и не скудно, – вот задача, достойная артиста. Ибо нет у Шекспира трагедии более зрелой, чем эта *сухая* и *горькая* трагедия; – я без конца твержу эти слова, потому что, мне кажется, в них заключается правда.

3

Центральное положение в трагедии занимает сам король Лир. Здесь нет такого треугольника из действующих лиц, который строится, например, в «Отелло». Первое место принадлежит решительно Лиру.

Если мы начнем перебирать в памяти образы родного прошлого, нам легко представить себе образ большого барина, в каждом движении которого видна порода. Его нрав слагается из черт определенных и жестких, как резьба по слоновой кости; он милостив и добр к добрым, беспощаден и суров к злым; его личное мужество не знает колебаний; отсутствие каких бы то ни было сомнений в правильности своего пути укреплено в нем годами счастливой и самовластной жизни; и все это венчается естественной *гордостью*, которая росла медленно, незаметно и величаво, как пышная крона столетнего дерева, раскинувшего листья в лазури.

Дерево безошибочно знает о приближении осени и не теряет своей красоты, когда его влага начинает постепенно возвращаться в землю, из которой она поднималась весной и летом. Оно не боится даже неожиданного и долгого северного ветра, разлития дождей, внезапных крутых морозов, которые в одну ночь сожгут уже готовую умереть листву.

Дерево, как все в природе, никогда не знает об одном: что буря может вырвать его из земли, или чужая рука может спилить его. Если вам случалось спилить большое дерево, еще полное сил, вас удивляли в первую минуту громадность упавшего дерева и шумный шелест в его живых еще листьях, – точно они все сразу узнали о гибели и шлют свой шелест в лазурь прежде, чем лететь вниз, разрываясь и частью зарываясь в землю, ведомую до сих пор одним корням.

Таким горделиво растущим деревом было сердце короля Лира. Он не был королем в нашем смысле; он – большой помещик, и его королевство – не королевство, а поместье с «тенистым лесом», полным зверей, трав и ягод, с необъятными сенокосами, с реками, где водится в изобилии рыба. Подданные короля Лира привыкли жить долгие годы под его славным скипетром; они любят его за милость и доброту и боятся его крутого и запальчивого нрава. Ни в ком нет ненависти к нему, потому что в этом «короле от головы до ног» слишком много добродетели и правды.

В течение долгих годов славного царствования, не омраченного неудачей, сердце короля Лира исполнилось гордостью, размеров которой он сам не знал; никто не посягал на эту гордость, потому что она была естественна.

И вот, старый король почуял приближение осени. Он мудр, как сама природа, и знает, что осени не остановить, но он и не мудр, как та же самая природа, и он не знает, что вместе с осенью может прийти нечто нежданное и ужасное.

Король Лир понял, что кровь уже убывает в его жилах, что ему пора передать бремя власти другим; но он не предвидел того, что люди, которым он передаст это бремя, не таковы, какими он их себе представляет.

Король неторопливо делит свое поместье, в котором ему знаком каждый луг и каждая роща, так справедливо, что никто из наследников «не сумел бы выбрать себе лучшей части». Начинается торжественный обряд передачи. Король, находящийся на вершине власти, взял от жизни, кажется, все, что хотел. Двух старших дочерей он давно уже выдал замуж, их судьба обеспечена, он почти потерял их из виду; осталась любимая младшая дочь, предмет нежных забот. Два знатных иностранца добиваются ее руки. Сегодня, передавая власть, он передаст одному из них и любимую дочь. В эту торжественную минуту старик полон двойной гордости – королевской и отцовской, и он заранее предвкушает церемонию, величия которой ничто не нарушит. После нее ему остается одно – мирно угаснуть, или, как он сам говорит, – «без ноши на плечах плестись ко гробу».

Таким видим мы старого Лира лишь несколько минут. Равновесие нарушается, гордость короля и отца оскорблена, и он впадает в гневное смятение. Так падает старое дерево, посылая смятенный ропот листьев в лазурь. Корделия и Кент, которых Лир гонит прочь от себя, – оба говорят ему о его гордыне. С этих пор старое сердце уже не находит покоя, его напряжение растет под градом новых и новых ударов.

Прогнав единственную достойную власти, он думал, что отдал власть другим. Но власть осталась при нем; на нем, на горе ему, почиет «признак власти»; он «чувствует, понимает, видит», что он – король. Только под влиянием оскорблений Гонерильи он сознает, что «извратил свою природу» и «выпустил разум». Тогда он начинает оглядываться на себя и сдерживаться. От этого только жарче «зажигается его гордый гнев», и он в дикой степи отдает свою власть и гордость стихиям, которых не может «укорить в жестокости», – они «не дочери его». Это третий акт трагедии, вторая вершина, на которой мы видим короля Лира.

Ум короля помутился. Лир пребывает в затмении, как бы во сне и в бреду, когда разражаются самые кровавые события в обеих семьях, и когда уже приближается новый свет – надежда на спасение. В этом затмении Лира

> правда светлая слилася с бредом,
> Рассудок с помешательством ума.[4]

Порок отмщен, или мстит сам за себя, тьма не торжествует; но свет приходит слишком поздно. Старик обретает дочь лишь для того, чтобы быть свидетелем ее гибели. Перенеся столько страданий, сам он может только умереть над ее бездыханным телом. В последний раз раздаются его проклятия, которые разрешаются страшным укором природе:

> Зачем живут собака, лошадь, крыса, –
> В тебе ж дыханья нет?[5]

Потом минутное возбуждение сменяется горькой, детской растерянностью, и Лир умирает.

Во имя чего все это создано? Во имя того, чтобы открыть наши глаза на пропасти, которые есть в жизни, обойти которые не всегда зависит от нашей воли. Но, раз в этой жизни есть столь страшные провалы, раз возможны случаи, когда порок не побеждает и не торжествует, но и добродетель также не торжествует, ибо она пришла слишком поздно, – значит, надо искать другой жизни, более совершенной?

Об этом ни слова не говорит жестокий, печальный, горький художник Шекспир. Он мужественно ставит точку, предлагая «смириться перед тяжкою годиной». Он ведь художник, а не священник, и как бы повторяет древние слова: «Страданием учись».[6]

31 июля 1920

ВЛАДИМИР СОЛОВЬЕВ И НАШИ ДНИ

(К двадцатилетию со дня смерти)

Со дня физической смерти Владимира Соловьева прошло двадцать лет, то есть промежуток времени совершенно ничтожный с исторической точки зрения. Людям нашего поколения пришлось пережить этот промежуток времени в сознательном возрасте. В это время лицо мирового переворота успело определиться в очень существенных чертах, – хотя далеко еще не во всех. Во всяком случае, глубина изменения в мире социальном, в мире духовном и в мире физическом уже такова, что она будет измеряться, вероятно, столетиями. Значительность пережитого нами мгновения истории равняется значительности промежутка времени в несколько столетий.

Вл. Соловьев жил и занимал совершенно особое положение, играл роль, смысл которой далеко еще не вполне определен, в русском обществе второй половины XIX века. В этом периоде зачиналась и подготовлялась эпоха, наступившая непосредственно вслед за его кончиной; он скончался в июле 1900 года, то есть за несколько месяцев до наступления нового века, который сразу обнаружил свое лицо, новое и непохожее на лицо предыдущего века. Я позволяю себе сегодня, чисто догматически, без всякого критического анализа, в качестве свидетеля, не вовсе лишенного слуха и зрения и не совсем косного, указать на то, что уже январь 1901 года стоял под знаком совершенно иным, чем декабрь 1900 года, что самое начало столетия было исполнено существенно новых знамений и предчувствий.

Вл. Соловьеву судила судьба в течение всей его жизни быть духовным носителем и провозвестником тех событий, которым надлежало развернуться в мире.

Рост размеров этих событий ныне каждый из нас, не лишившийся зрения, может наблюдать почти ежедневно. Вместе с тем каждый из нас чувствует, что конца этих событий еще не видно, что предвидеть его невозможно, что совершилась лишь какая-то часть их, – какая, большая или малая, мы не знаем, но должны предполагать скорее, что свершилась часть меньшая, чем предстоит.

Если Вл. Соловьев был носителем и провозвестником будущего, а я думаю, что он был таковым, и в этом и заключается смысл той странной роли, которую он играл в русском и отчасти в европейском обществе, – то очевидно, что он был одержим страшной тревогой, беспокойством, способным довести до безумия. Его весьма бренная физическая оболочка была как бы приспособлена к этому; весьма возможно, что человек вполне здоровый, трезвый и уравновешенный не вынес бы этого постоянного стояния на ветру из открытого в будущее окна, этих постоянных нарушений равновесия. Такой человек просто износился бы слишком скоро, он занемог бы или сошел бы с ума.

Наше время сравнивали с временем великой французской революции. Такое сравнение напрашивается само собой, ибо в нем заключена правда, но не вся правда. Чем дальше развертываются события, тем больше утверждаюсь я в мысли, что такое сравнение недостаточно, – оно слишком осторожно, в некоторых случаях даже трусливо. Все отчетливее сквозят в нашем времени черты не промежуточной эпохи, а новой эры, наше время напоминает не столько рубеж XVIII и XIX века, сколько первые столетия нашей эры.

На рубеже XVIII и XIX века европейский мир кипел в котле переворотов, конечно не только политических. Заново перестраивалось человеческое общество, разбушевалась социальная стихия, мир раскололся на две части: старые сословия умирали, отходили, уступали, новые – вступали в жизнь. Первоисточником переворотов была Франция; эта самая немузыкальная в мире страна весь мир наполнила звуками своей музыки. Эти звуки были грозны и величественны, то били барабаны революционных наполеоновских армий – и только. Такая музыка взрывает лишь поверхностные покровы человеческой души, она освобождает социальную стихию, но она еще не

властна разбудить всю человеческую душу, во всем ее объеме. Человек с проснувшимся социальным инстинктом – еще не целый человек, он разбужен еще не до конца, он еще не представляет из себя совершенного орудия борьбы: ибо в составе его души есть еще сонные, неразбуженные или омертвелые, а потому – легко уязвимые части. Словом, я хочу сказать, что рубеж XVIII и XIX века, время великой французской революции, имеет черты какого-то еще неразвитого и первичного времени.

В первом столетии нашей эры обстановка была несколько иная. В историческое действие вступил весь известный в то время мир. Разумеется, прежде всего, как и у нас в Европе, была взрыта стихия политическая и вслед за ней стихия социальная, но это произошло сравнительно давно, довольно задолго до рождения Иисуса Христа. К тому времени, о котором мы стараемся вспомнить, на теле Римской империи уже не было ни одного не наболевшего места; оно во всех направлениях было покрыто ранами сверх рубцов от старых ран; только снившаяся кое-кому «древняя доблесть» (virtus antiqua) давно перепылала в огне гражданской войны. Конечно, мир, как и у нас в Европе, был расколот прежде всего пополам; старая половина таяла, умирала и погружалась в тень, новая вступала в историю с варварской дикостью, с гениальной яростью. Но сквозь величественные и сухие звуки римских труб, сквозь свирепое и нестройное бряцание германского оружия уже все явственнее был слышен какой-то третий звук, не похожий ни на те, ни на другие; долго, в течение двух-трех столетий, заглушался этот звук, которому, наконец, суждено было покрыть собою все остальные звуки. Я говорю, конечно, о третьей силе, которая тогда вступила в мир и, быстро для истории, томительно долго для отдельных людей – стала равнодействующей между двумя мирами, не подозревавшими о ее живучести. В те времена эта сила называлась христианством. Никаких намеков на существование подобной третьей силы европейский XVIII век нам еще не дает.

Различны сравниваемые нами эпохи, и существо этого различия заключается, конечно, в атмосфере, в том воздухе, которым приходилось дышать людям

той и другой эпохи. Историческая наука до сих пор не знает, не умеет учесть этой атмосферы; но она ведь и является часто решающим моментом, то есть только знание о ней и помогло бы нам установить истинные причины многих событий первостепенной важности. Вот это-то обстоятельство и заставляет нас гадать об атмосфере той эпохи, которую мы хотим припомнить.

Гадая об атмосфере двух сравниваемых эпох, я думаю, что в людях первых веков нашей эры было гораздо больше косности, чем в людях XVIII – XIX века. Человек, косный по природе, часто проявляет животные черты, притом черты, роднящие его с животным не в его силе, инстинктах, ловкости, а в его слабости, в беспомощности, в беспамятстве. Чем решительнее и грознее изменяется окружающий мир, тем чаще человек стремится не заметить этого, заткнуть уши, потушить сознание и притвориться, что ничего особенного не происходит. В этой косной спячке человек надеется выиграть время, протянуть его незаметно, и всегда, между прочим, проигрывает, как жук, притворяющийся мертвым слишком долго, до тех пор, пока его не клюнет птица.

Вот почему я думаю, что в эпоху, когда мир уже весь был охвачен огнем, когда уже все его тело, и физическое, и социальное, было покрыто трещинами и ранами, – люди спали крепче, чем когда-либо; сон этот можно сравнить со сном иных людей вчерашнего и сегодняшнего дня. Великолепно написано, например, в «Историях» и «Летописи» Тацита, каким крепким сном спали люди, ежедневно боровшиеся между собой и не подозревающие о том, что их борьбу уже осеняет третья сила, что все голоса их боевых труб уже заглушаются голосом третьей трубы. Если можно так выразиться, спали крепчайшим сном вечно бодрствовавшие и призвавшие на помощь все древнее лукавство цивилизаторов – римляне; не менее крепко спали и варвары, сквозь сон и храп кулаком наотмашь сгоняя цивилизаторов со своего тела, попирая при этом все бывшие и будущие законы человеческих обществ, как их умеет попирать во все века только народ; крепко спал, между прочим, сам гениальный Тацит, описывавший все эти деяния через сто лет после смерти Христа, не подозревая по-

видимому, что ветер дует не из Рима, не из Германии, не из Британии, не из Испании, не из Малой Азии, а с какого-то нового материка. Об этом материке помнили когда-то элеаты и Платон; но цивилизованных заставил забыть о нем Аристотель; а нецивилизованным вспоминать было не о чем.

Я говорю так долго об этих давних порубежных временах потому, что стараюсь восстановить в слабой памяти атмосферу эпохи, сходную с атмосферой, которой дышал Вл. Соловьев. Его житейский подвиг был велик потому, что среди необозримых равнин косности и пошлости пришлось ему тащиться с тяжелой ношей своей тревоги, с его «сожженным жестокой думой лицом», как говорил А. Белый.[1] Он жил в мире Александра III, позитивизма, идеализма, обывательщины всех видов. Люди дьявольски беспомощно спали, как многие спят и сегодня; а новый мир, несмотря на все, неудержимо плыл на нас, превращая годы, пережитые и переживаемые нами, в столетие.

Почти неуместным, неловким кажется сейчас вспоминать Вл. Соловьева по поводу случайной годовщины. Вспоминать тома, в которых немногие строки отвечают сегодняшнему дню; но это потому, что не исполнились писания, далеко не все черты новой эры определились. Нам предстоит много неожиданного; предстоят события, ставящие крест на жизнях и миросозерцаниях дальновиднейших людей, что происходило уже в ближайшие к нам годы не однажды.

Куда же поместить нам сегодня разные знакомые лики Соловьева, где найти для них киот? Нет такого киота, и не надо его; ибо все знакомые лики Соловьева – личины, как ясно указывал в воспоминаниях о нем А. Белый;[2] а я уверен, что это – лучшее, что до сих пор было сказано о Вл. Соловьеве. Соловьев философ – личина, публицист – тоже личина, Соловьев – славянофил, западник, церковник, поэт, мистик – личины; Соловьев, как говорит А. Белый, был всегда «мучим несоответствием между всей своей литературно-философской деятельностью и своим сокровенным желанием ходить перед людьми».[3] Сейчас, в наши дни, уже слишком ясно, что без некоего своеобразного «хождения перед людьми» всякая литературно-философская деятельность бесцельна и по меньшей мере мертва.

Целью моих слов была только попытка указать то место, которое для некоторых из нас занимает сегодня память о Вл. Соловьеве. Место это еще полускрыто в тени, не освещено лучами еще никакого дня. Это происходит потому, что не все черты нового мира определились отчетливо, что музыка его еще заглушена, что имени он еще не имеет, что третья сила далеко еще не стала равнодействующей и шествие ее далеко не опередило величественных шествий мира сего.

Вл. Соловьев, которому при жизни «не было приюта меж двух враждебных станов»,[4] не нашел этого приюта и до сих пор, ибо он был носителем какой-то части этой третьей силы, этого, несмотря ни на что, идущего на нас нового мира.

13 августа 1920

⟨ВЫСТУПЛЕНИЯ В СОЮЗЕ ПОЭТОВ⟩

⟨РЕЧЬ НА ПЕРВОМ ОТКРЫТОМ ВЕЧЕРЕ⟩

Сегодняшний вечер – первый вечер, устраиваемый только что сорганизовавшимся Союзом поэтов. Петербургский Союз поэтов есть отделение Всероссийского профессионального союза поэтов. Центр Всероссийского союза находится в Москве, председателем его состоит Валерий Брюсов, почетным председателем – А. В. Луначарский. ⟨...⟩

После этих формальных и необходимых слов о Союзе, позвольте сказать несколько слов на другом языке. «Союз поэтов» – не кажется ли вам немного диким такое сочетание слов? Оно действительно немного дико и неестественно, ибо, я думаю, присутствующие среди вас поэты знают, каждый про себя, как трудно поэтам сорганизоваться. Сорганизоваться значит ведь выйти в мир, а иные из вас знают – и если бы узнали и остальные! – как трудно вообще художнику выйти в мир. Еще Пушкин сказал о поэте:

Бежит он, дикий и суровый,
И страхов и смятенья полн,
На берега пустынных волн...[1]

И вот – профессиональный союз. Мы не обольщаем себя особенными надеждами, зная, как художнику трудно выйти в мир. Может быть, это и будет «профессиональный союз», то есть довольно внешнее в конце концов и необходимое в наши дни соединение, – художники будут устраивать свой рабочий быт сообща с другими, потому что слишком трудно в наши дни жить одиноко. Будут стихи – плохие стихи и хорошие, – и стихи, не связанные со стихиями, останутся стихами, как это бывало весьма часто, и не получится никакого нового устремления, а получится только облегчение внешней

обстановки отдельных лиц, то есть освобождение некоторого количества творческой энергии.

Пускай бы произошло и это, я повторяю, что художнику трудно преодолеть многое, что не художнику легко. Но, хотя мы не обольщаем себя большими надеждами, потому что очень разные типы художников вошли в наш Союз, – все-таки мне хочется сказать, что некоторые из нас думают об иных возможностях. Иные из нас думают все же о каком-то новом устремлении, которое может превратить слово «Союз поэтов» в некоторую реальность. Мы не хотим никого насиловать, слишком уважая индивидуальность отдельного творца, но, может быть, без насилия может образоваться у нас какое-то ядро, которое свяжет поэзию с жизнью хоть немного теснее, чем они были связаны до сих пор. Я говорю так потому, что великий вопрос о противоречии искусства и жизни существует искони, с тех пор как возникло искусство, – и ясно, что этот великий вопрос не может не возникнуть с новой остротой и силой в великую эпоху, подобную нашей.

Вот только таким намеком я позволю себе отвлечь ваше внимание от прямой цели сегодняшнего вечера, выступления С. Городецкого. Позвольте мне возвратиться к этому вечеру и сказать в заключение, что мы хотим верить, что не случайно как раз в тот момент, когда мы начали организацию Союза, возвратились в Петербург исконные петербуржцы – Сергей Городецкий и Лариса Рейснер и что мы имеем возможность начать свою открытую деятельность с их выступления. Мы давно их не слыхали и не знаем еще, какие они теперь, но хотим верить, что они не бьются беспомощно на поверхности жизни, где столько пестрого, бестолкового и темного, а что они прислушиваются к самому сердцу жизни, где бьется – пусть трудное, но стихийное, великое и живое, то есть что они связаны с жизнью; а современная русская жизнь есть революционная стихия. Мы знаем, что наши товарищи вошли в революционную эпоху каждый – своими путями, что они дышат воздухом современности, этим разреженным воздухом, пахнущим морем и будущим; настоящим и дышать почти невозможно, можно дышать только этим будущим. И, может быть, если бы все мы, с трепетом и верой в величие эпохи, приникли ближе к сердцу этой бурной стихии, осуществилось бы то, о чем

думать сейчас трудно, и стихи бы стали стихийней, и Союз наш стал бы не только профессиональным союзом, а союзом более реальным, глубоким и новым. Достижение этого зависит от всех нас и от тех товарищей, которые пожелают с нами работать.

4 августа 1920

⟨ЮБИЛЕЙНОЕ ПРИВЕТСТВИЕ М. КУЗМИНУ⟩

Дорогой Михаил Алексеевич,

сегодня я должен приветствовать вас от учреждения, которое носит такое унылое казенное название – «Профессиональный союз поэтов». Позвольте вам сказать, что этот союз, в котором мы с вами оба по условиям военного времени состоим, имеет одно оправдание перед вами: он, как все подобные ему учреждения, устроен для того, чтобы найти средства уберечь вас, поэта Кузмина, и таких, как вы, от разных случайностей, которыми наполнена жизнь и которые могли бы вам сделать больно.

Думаю, что я не ошибусь, если скажу, что все те, от лица которых я говорю, радостно и с ясной душой приветствуют вас как поэта, но ясность эта омрачена горькой заботой о том, как бы вас уберечь. Потерять поэта очень легко, но приобрести поэта очень трудно; а поэтов, как вы, на свете сейчас очень немного.

В вашем лице мы хотим охранить не цивилизацию, которой в России в сущности еще и не было, и когда еще будет, а нечто от русской культуры, которая была, есть и будет. Ведь ни вы сам и никто из нас еще не может себе представить, как это чудесно, что, когда все мы уйдем, родятся новые люди, и для них опять зазвучат ваши «Александрийские песни» и ваши «Куранты любви», – те самые, которые омывали и пропитывали и жгли солью музыкальных волн души многих из нас по вечерам и по ночам, например на Таврической улице, в башне Вячеслава Иванова.

Самое чудесное здесь то, что многое пройдет, что нам кажется незыблемым, а ритмы не пройдут, ибо они текучи, они, как само время, неизменны в своей текучести. Вот почему вас, носителя этих ритмов, поэта, мастера, которому они послушны, сложный музыкаль-

ный инструмент, мы хотели бы и будем стараться уберечь от всего, нарушающего ритм, от всего, заграждающего путь музыкальной волне.

Мы знаем все, как искусство трудно, знаем, как прихотлива и капризна душа художника. И мы от всего сердца желаем, чтобы создалась наконец среда, где мог бы художник быть капризным и прихотливым, как ему это нужно, где мог бы он оставаться самим собой, не будучи ни чиновником, ни членом коллегии, ни ученым. Мы знаем, что ему это необходимо для того, чтобы оставить наследие не менее нужное, чем хлеб, тем же людям, которые сегодня назойливо требуют от «мрамора» «пользы» и царапают на мраморе свои сегодняшние слова, а завтра поймут, что «мрамор сей – ведь бог».

Вы же – все такой же, как были:

> Венок над головой, раскрыты губы,
> Два ангела напрасных за спиной.[1]

Таким и оставайтесь, такой вы нам и нужны: и нам, и тем, кто придет за нами.

29 сентября 1920

О «ГОЛУБОЙ ПТИЦЕ» МЕТЕРЛИНКА

Бельгия – маленькая страна с большой историей. История ее заключается в том, как эту маленькую страну, стиснутую с юга, запада и востока могущественными державами, а с севера – холодным и бурным Северным морем, терзали, грабили и вместе закаляли испытаниями всевозможные управители и государи, большей частью – чужие стране по крови и по духу.

Римский полководец Цезарь, вторгнувшийся в Бельгию в 57 году до р. Хр., отделен промежутком времени около 2000 лет от германского императора Вильгельма II, который опустошил страну на наших глазах. За этот промежуток времени Бельгия подчинялась: в средние века – то франкам, то германцам; в новое время – в XVI веке – испанскому монарху Филиппу II, при котором произошла знаменитая революция «гезов»;[1] в XVIII веке – Австрии; во время французской революции – французскому революционному генералу Дюмурье, который, сначала заманив народ вольностями, принес с собою новое рабство. Вместе с Наполеоном французское иго было свергнуто; Бельгия подпала новому игу общенидерландского правительства, и только после июльской революции во Франции, в 1830 году, стала самостоятельной конституционной монархией.

К борьбе с людьми присоединилась постоянная борьба с океаном. Против опустошений, которыми он грозил, воздвигались плотины, или польдеры.

Плодом многовековой и многообразной борьбы и явилась та самостоятельная Бельгия, какою знаем ее мы; образовался народ, соединяющий в себе одновременно крепкие чувства собственников – стремление к накоплению богатств – и чувства самоотверженные и самозабвенные; народ с чертами фламандцев, родственных гер-

манцам и голландцам, с одной стороны; этим чертам мы обязаны, например, старой школой фламандской живописи – Рубенсом, Ван-Дейком, Теньером и др.; и с чертами валлонов,[2] родственных французам, с другой стороны; народ, с одной стороны, наклонный в сильнейшей степени к промышленности и торговле, – маленькая Бельгия нашего времени занимает по развитию промышленности одно из первых мест в Европе, – с другой стороны – народ, бережно хранящий свою старую культуру, – Бельгия нашего времени представляет из себя один из богатейших музеев старого искусства.

Душа всякого народа выражается в его языке и в его литературе. У нынешней Бельгии нет своего языка, ее население говорит на обоих наречиях – на фламандском и на валлонском, но общим литературным языком считается французский; и на этом языке новая Бельгия создала свою литературу, которой только сто лет от роду; однако некоторые бельгийские писатели теперь уже известны во всем мире.

Один из родоначальников бельгийской литературы – *Шарль де Костер* – автор «Легенды об Уленшпигеле», которая прозвана «Библией Бельгии». Эта книга, известная у нас в нескольких изданиях, посвящена изображению борьбы Нидерландов с Филиппом II, революции и гражданских войн XVI века, и ярко рисует двойственный характер народа, прозаического и мечтательного, грубого и нежного вместе.

За де Костером следуют *Камилл Лемонье,* основатель национального романа, и *Жорж Экгут,* защитник бездомных бродяг, которого можно сравнить с нашим Максимом Горьким.

В 1880 году вокруг боевого журнала «Молодая Бельгия» образовалось новое литературное течение, главными представителями которого были почти ровесники: *Эмиль Верхарн, Жорж Роденбах* и *Морис Метерлинк.* Эти три имени – особенно имя третьего, младшего из них, – и прославили бельгийскую литературу на весь мир.

Верхарн, которым наше время пользовалось главным образом как поэтом-социалистом, другом Вандервельде, силен совсем не только этой стороной своей деятельности. Он знает революцию, но знает и «не революцию». Он понимал также здоровую, ясную, полную и грубую красоту своей родины и описывал ее красками старой

фламандской школы, не боясь мистики. Более нежную, чем Верхарн, сторону души народной изобразили Роденбах и Метерлинк. Эти писатели изображают сокровенную жизнь вещей и жизнь души. Роденбах прославился описанием тихих каналов, острых крыш и католических колоколов старого города Брюгге; Метерлинк – описанием едва уловимых движений души, тончайших чувств в минуты любви, смерти, разлуки, которые выражены в его стихах и в маленьких философских драмах девяностых годов.

Создав этот особый, узкий род литературы и породив массу подражателей во всех странах Европы, Метерлинк решил выйти на широкий путь, который ничего не прибавил к его имени, кроме внешней известности; в нескольких философских книгах он повторил самого себя;[3] в драмах, как «Монна Ванна» и «Жуазель», он пошел по старой, проторенной театральной дороге.

Особняком стоит его последняя пьеса «Голубая Птица», пьеса, которая обошла русские сцены под неверным заглавием «Синяя Птица». Совсем не педантизм с моей стороны – придираться к слову *синий* и передавать словом *голубой* французское слово *bleu;* по-французски *bleu* значит и синий и голубой, так же как *blau* по-немецки; но дело в том, что за пьесой-сказкой Метерлинка лежит длинная литературная традиция, которая тянется от народных сказок, сквозь их литературное преломление у французского сказочника Perrault, с одной стороны, и сквозь целую большую полосу германского романтизма, с другой. Метерлинк очень много занимался немцем Новалисом; он переводил его и как бы заново открыл для французов, тесно связав его имя с символизмом; Метерлинк – один из тех, кому мы обязаны установлением тесной литературной связи между ранними романтиками начала XIX века и символистами конца века. Новалис – ранний романтик, один из тех немногих, у кого начало романтизма можно наблюдать в чистом виде, не осложненном позднейшими наслоениями; он еще не сошел с первоначального пути, – и главное произведение его есть неоконченный роман о Голубом Цветке[4] – Die blaue Blume. У нас твердо установился обычай называть этот волшебный сказочный цветок именно голубым, а не синим, значит, нет никакой причины называть метерлинковскую птицу синей, а не голубой. Называя ее *синей,* мы порываем с традицией; но

ведь всякое слово традиционно, оно многозначно, символично, оно имеет глубокие корни; последние тайны нашего сознания заложены именно в корнях языка; поэтому нам, художникам, нужно бережно относиться к слову; легко растерзать слух чуткого читателя или театрального зрителя, сразу навязав ему ряд ложных ассоциаций. Будем верны слову *голубой* и заменим им слово *синий* как в заглавии, так и во всем тексте пьесы; потому что цветок голубой, небо голубое, лунный свет – голубой, волшебное царство – голубое (или лазурное – у Тургенева [5]), и дымка, в которую закутана вся метерлинковская сказка и всякая сказка, говорящая о недостижимом, – голубая, а не синяя.

Итак – пьеса-сказка Метерлинка есть символическая, или нео-романтическая сказка. Таким образом, и эта пьеса пока не выходит из того первоначального плана, которым задался два года назад Большой драматический театр.[6] Только мы имели до сих пор дело с романтизмом романского типа, теперь же вступаем в область, соседящую с романтизмом германским.

Нет нужды для нас сейчас утяжелять толкование пьесы и разбирать тот сложный философский фундамент, который, несомненно, подведен под нее. Это завело бы нас в очень глухие дебри, мы узнали бы очень много любопытного, но нарушили бы самую свежесть сказки. Нам необходимо подойти к пьесе с большой простотой, именно как к сказке, и тогда вся ее глубина откроется сама собой, без академических изысканий. Только сказка умеет с легкостью стирать черту между обыденным и необычайным, а в этом – вся соль пьесы.

«Голубая Птица» – это сказка о счастье. Птица всегда улетает, ее не поймать. Что еще улетает, как птица? Улетает счастье. Птица – символ счастья; а о счастье, как известно, давно уже не принято разговаривать; взрослые люди разговаривают о деле, об устроении жизни на положительных началах; но о счастье, о чуде и тому подобных вещах не разговаривают никогда; это даже довольно неприлично; ведь счастье улетает, как птица; и неприятно взрослым людям гоняться за постоянно улетающей Птицей и пробовать насыпать ей соли на хвост. Как-то неудобно заниматься такими делами взрослому человеку. Иное дело – ребенку; дети могут забавляться этим; с них ведь не спрашивается серьезности и при-

личий. Правда, иногда и взрослые люди тоже как бы впадают в детство; они тоже начинают думать о счастье и о чуде; но при этом они постоянно одергивают сами себя, сами стыдятся своих мыслей и стараются скрывать от других то, что им иной раз примечталось или просто приснилось. Да и сны такие, если они кому и снятся, бывают у взрослых какие-то неуклюжие и неловкие; в этих снах человек все время сам себе удивляется: откуда это у него, человека делового и семейного, явилась такая смелость и прыть. Да и Птицы, за которыми взрослые люди гоняются во сне, в сущности, вовсе не Птицы; обыкновенно они принимают вовсе не подобающий образ, так что лучше уж просто проснуться от такого сна.

Зато дети дровосека, которые проснулись в раннее рождественское утро, решили потихоньку встать, что уже само по себе занятно и много обещает, услыхали музыку, увидали праздничные огни в чужом окне на елке и какие-то диковинные кареты, запряженные шестеркой лошадей, – эти дети сразу почувствовали, что на свете происходит что-то очень любопытное и интересное и не приходится удивляться, если произойдет еще нечто из ряду вон выходящее и совершенно удивительное. Стоило им об этом подумать, как действительно и произошло что-то совершенно невероятное: а именно, пришла старушка, очень похожая на соседку Берленго, но она оказалась вовсе не соседкой, а феей Берилюной; она дала детям зеленую шапочку с большим волшебным алмазом; если его повернуть, он надавливает шишку на голове и открывает людям глаза. Сказано – сделано: едва Тильтиль повернул алмаз, как произошло волшебное превращение; души всех предметов воплотились и приняли вместе с детьми участие в поисках Голубой Птицы, необходимой фее Берилюне для ее маленькой дочки, которая очень больна.

Нам совсем нет нужды и даже очень вредно углубляться в детскую психологию, чтобы понять все это. Нам нужно найти в самих себе или припомнить то состояние души, для которого во всех этих происшествиях, так же как и во всех дальнейших приключениях, *действительно* нет ровно ничего удивительного. Право, это не удивительно для художника; потому что художником имеет право называться только тот, кто сберег в себе вечное детство.

Если мы начнем углубляться и философствовать, мы можем впасть при исполнении пьесы в ошибку, которая ее погубит совершенно. Мы начнем подражать детям, подделываться под них, притворяться, сюсюкать, жантильничать, стараться казаться «деточками». Это ляжет на всю пьесу неизгладимым грязным пятном.

Надо только понять и припомнить первую минуту после пробуждения от сна; иногда, если сознание еще притушено, в такие минуты все кажется не совсем обыкновенным, немножко непохожим на вчерашнее и потому — праздничным. От не совсем обыкновенного к совсем необыкновенному только один шаг. У взрослого вспыхнувшее будничное сознание затемняет свет, исходящий из окружающих предметов. Если мы не допустим до этого будничное сознание (а дело художника — уметь вовремя не пустить сознание совершить такую часто уродливую и разрушительную работу), — то увидим все окружающее нас в новом свете, увидим его простым детским зрением. Надо только не стыдиться этого, желать этого, упражняться в этом, и тогда можно найти сразу верный тон — тон *особой убежденности,* которым произносятся все основные фразы всех действующих лиц; так, например, Сахар совершенно просто и убедительно должен сообщить, что у него всегда отрастают новые пальцы, когда обломают и обсосут старые; так же дети уже совершенно законно удивлены, когда им говорят, что дедушка и бабушка умерли: как они могут умереть, если они живут в воспоминании.

Собственно, в первой сцене пьесы и показано, как постепенно дети перестают удивляться и привыкают ко всяким чудесам, совершающимся перед ними. Дальше уже ничего удивительного нет; Тильтиль смело, как подобает всякому Мальчику с пальчик, а Митиль робко, но послушно, как подобает всякой девочке Красной Шапочке, пускаются в поиски за Голубой Птицей.

В этих поисках принимают участие всякие предметы, животные и растения. Все они — такие, какими только и могут быть, — «ничего особенного», как сказала Фея. Казалось бы, все это — аллегория, как в средневековых романах или в старинных интермедиях; как в каком-нибудь «Романе о Розе» XIII века, где играют роль Ненависть, Низость, Скупость, Зависть, Печаль, Старость и т. д. Это было бы неинтересно и неблагодарно для исполнителей. Метерлинк сумел эти аллегории превратить

в живых лиц, в прекрасные роли. Он предлагает представлять, например, не отвлеченную Верность Пса, а самого верного Пса – псы ведь все одинаковы; не Сладость Сахара, а сладкий Сахар, – сахар всегда сладкий; не Коварство Кота, а коварного Кота, – все коты коварны; и сейчас же артисту становится не тягостно, а приятно изображать эти резкие черты, которые надо только уметь воплотить как можно разнообразнее, на все лады.

Дальше есть, например, старики в Стране Воспоминаний – дедушка Тиль и бабушка Тиль. Их опять-таки надо играть просто, как живых людей, потому что – как же иначе? Они ведь не умерли, раз живут в воспоминании. Это – типичные бытовые старички, которым хорошо; старички со старых фламандских картин, с добрыми лицами; они как будто всегда улыбаются, светятся улыбкой; эту улыбку делит мельчайшая сетка морщинок, которые так любили выписывать иногда старые фламандские мастера. Покойные дедушка и бабушка отличаются от живых стариков только тем, что скрыты за воздушной дымкой, за голубой дымкой сказки; потому голоса и движения у них немножко особенные и чуть-чуть смешные; особенно забавно, когда покойный дедушка дает звонкую пощечину Тильтилю, когда тот опрокинул миску с супом. В этом опять-таки не должно быть и нет ничего удивительного; это так же просто и уютно, как бывало часто в прежнее время, когда дедушка был жив, так что Тильтиль говорит: «Дедушка, милый, как приятно, когда ты бьешь, дай я тебя за это поцелую».

Как ни уютны, как ни мало удивительны все эти необыкновенные приключения, а самой Голубой Птицы все-таки найти не удается; ее ведь нет на свете. Впрочем, нельзя сказать, чтобы ее наверное не было на свете. Она даже как будто летает высоко на лунном луче за одной из дверей во Дворце Ночи; по крайней мере об этом знает сама Ночь, старающаяся спрятать все, что только можно, как, разумеется, и подобает Ночи. Как бы то ни было, Голубая Птица остается непойманной и ненайденной; все птицы, которые были голубыми, пока их ловили, превратились то в красных, то в черных и по дороге – свесили головы и умерли; а главная Голубая Птица, которая, пожалуй, и осталась бы Голубой, по-прежнему летает в лунном луче и не досталась никому.

Но дети не потеряли надежду отыскать эту птицу; то есть они не потеряли надежду найти счастье; потому что Голубая Птица – это счастье, которое улетает; однако же в самой погоне за счастьем, улетающим, когда за ним гонятся, есть много чудесного, изумительного, праздничного, увлекательного. У людей, которые умеют, как дети, не стыдиться искать счастья, открываются глаза, и они видят все вокруг по-новому, они видят самые души вещей, и вещи, и животные, и растения говорят с ними на понятном языке. Может быть, в этой чудесной погоне за счастьем и заключается само счастье? Как будто тень счастья, тень Голубых крыльев чудесной Птицы осеняет таких людей, счастливых как дети, потому что они видят то, чего не видят взрослые.

Вот этими мыслями, неуловимыми и играющими, как все сказочные мысли, переливается сказка Метерлинка; счастья нет, счастье всегда улетает как птица, говорит сказка; и сейчас же та же сказка говорит нам другое: счастье есть, счастье всегда с нами, только не бойтесь его искать. И за этой двойной истиной, неуловимой, как сама Голубая Птица, трепещет поэзия, волнуется на ветру ее праздничный флаг, бьется ее вечно юное сердце.

Сумеем только пустить к себе в душу и удержать в душе эту волнующую двойную истину; она особенно необходима нам и для сегодняшнего дня, потому что эта истина все время бьется в такие эпохи, как наша, в каждом часе нашего существования. Эта истина уловима только для того, у кого есть фантазия. Несчастен тот, кто не обладает фантазией, тот, кто все происходящее воспринимает однобоко, вяло, безысходно; жизнь заключается в постоянном качании маятника; пусть наше время бросает и треплет этот маятник с каким угодно широким размахом, пускай мы впадаем иногда в самое мрачное отчаянье, только пускай качается маятник, пусть он даст нам взлететь иногда из бездны отчаяния на вершину радости.

Вот это качание маятника, этот ритм, имя которому – жизнь, остановка которого есть смерть, – этот ритм присутствует в каждой народной волшебной сказке; им проникнута и сказка Метерлинка, корни которой теряются в глубине народной души; и в этом – правда всякой сказки и правда сказки о Голубой Птице; правда в том, что тот, кто ищет и не стыдится искать, – тот находит то, чего искал; в том, что надо открыть

в каждой человеческой душе глубоко зарытое в ней детское сознание, для которого стирается грань между будничным и сказочным и будничное легко превращается в сказочное; и главная правда в том, что счастья нет и вместе с тем оно всегда рядом с нами, вот здесь, надо только не полениться протянуть за ним руку.

Очень трогательно, что в таком много испытавшем народе, как бельгийцы, который должен был, казалось, ожесточиться, который кажется таким прозаичным, живет такая нежная мечта. А она в нем живет, должно быть, об этом говорит сказка Метерлинка, которая носит на себе не только черты международной цивилизованной литературы, но и черты простой народной души фламандца.

15 ноября 1920

О НАЗНАЧЕНИИ ПОЭТА

Наша память хранит с малолетства веселое имя: Пушкин. Это имя, этот звук наполняет собою многие дни нашей жизни. Сумрачные имена императоров, полководцев, изобретателей орудий убийства, мучителей и мучеников жизни. И рядом с ними – это легкое имя: Пушкин.

Пушкин так легко и весело умел нести свое творческое бремя, несмотря на то, что роль поэта – не легкая и не веселая; она трагическая; Пушкин вел свою роль широким, уверенным и вольным движением, как большой мастер; и, однако, у нас часто сжимается сердце при мысли о Пушкине: праздничное и триумфальное шествие поэта, который не мог мешать внешнему, ибо дело его – внутреннее – культура, – это шествие слишком часто нарушалось мрачным вмешательством людей, для которых печной горшок дороже бога.[1]

Мы знаем Пушкина – человека, Пушкина – друга монархии, Пушкина – друга декабристов. Все это бледнеет перед одним: Пушкин – поэт.

Поэт – величина неизменная. Могут устареть его язык, его приемы; но сущность его дела не устареет.

Люди могут отворачиваться от поэта и от его дела. Сегодня они ставят ему памятники; завтра хотят «сбросить его с корабля современности».[2] То и другое определяет только этих людей, но не поэта; сущность поэзии, как всякого искусства, неизменна; то или иное отношение людей к поэзии в конце концов безразлично.

Сегодня мы чтим память величайшего русского поэта. Мне кажется уместным сказать по этому поводу о *назначении поэта* и подкрепить свои слова мыслями Пушкина.

Что такое поэт? Человек, который пишет стихами? Нет, конечно. Он называется поэтом не потому, что он пишет стихами; но он пишет стихами, то есть приводит

в гармонию слова и звуки, потому что он – сын гармонии, поэт.

Что такое гармония? Гармония есть согласие мировых сил, порядок мировой жизни. Порядок – космос, в противоположность беспорядку – хаосу. Из хаоса рождается космос, мир, учили древние. Космос – родной хаосу, как упругие волны моря – родные грудам океанских валов. Сын может быть непохож на отца ни в чем, кроме одной тайной черты; но она-то и делает похожими отца и сына.

Хаос есть первобытное, стихийное безначалие; космос – устроенная гармония, культура; из хаоса рождается космос; стихия таит в себе семена культуры; из безначалия создается гармония.

Мировая жизнь состоит в непрестанном созидании новых видов, новых пород. Их баюкает безначальный хаос; их взращивает, между ними производит отбор культура; гармония дает им образы и формы, которые вновь расплываются в безначальный туман. Смысл этого нам непонятен; сущность темна; мы утешаемся мыслью, что новая порода лучше старой; но ветер гасит эту маленькую свечку, которой мы стараемся осветить мировую ночь. Порядок мира тревожен, он – родное дитя беспорядка и может не совпадать с нашими мыслями о том, что хорошо и что плохо.

Мы знаем одно: что порода, идущая на смену другой, нова; та, которую она сменяет, стара; мы наблюдаем в мире вечные перемены; мы сами принимаем участие в сменах пород; участие наше, большей частью, бездеятельно: вырождаемся, стареем, умираем; изредка оно деятельно: мы занимаем какое-то место в мировой культуре и сами способствуем образованию новых пород.

Поэт – сын гармонии; и ему дана какая-то роль в мировой культуре. Три дела возложены на него: во-первых, освободить звуки из родной безначальной стихии, в которой они пребывают; во-вторых, – привести эти звуки в гармонию, дать им форму; в-третьих, – внести эту гармонию во внешний мир.

Похищенные у стихии и приведенные в гармонию звуки, внесенные в мир, сами начинают творить свое дело. «Слова поэта суть уже его дела».[3] Они проявляют неожиданное могущество: они испытывают человеческие сердца и производят какой-то отбор в грудах человеческого шлака; может быть, они собирают какие-то

части старой породы, носящей название «человек»; части, годные для создания новых пород; ибо старая, по-видимому, быстро идет на убыль, вырождается и умирает.

Нельзя сопротивляться могуществу гармонии, внесенной в мир поэтом; борьба с нею превышает и личные и соединенные человеческие силы. «Когда бы все так чувствовали силу гармонии!» – томится одинокий Сальери.[4] Но ее чувствуют все, только смертные – иначе, чем бог – Моцарт. От знака, которым поэзия отмечает на лету, от имени, которое она дает, когда это нужно, – никто не может уклониться, так же, как от смерти. Это имя дается безошибочно.

Так, например, никогда не заслужат от поэта дурного имени те, кто представляет из себя простой осколок стихии, те, кому нельзя и не дано понимать. Не называются чернью люди, похожие на землю, которую они пашут, на клочок тумана, из которого они вышли, на зверя, за которым охотятся. Напротив, те, которые не желают понять, хотя им должно многое понять, ибо и они служат культуре, – те клеймятся позорной кличкой: *чернь;* от этой клички не спасает и смерть; кличка остается и после смерти, как осталась она за графом Бенкендорфом, за Тимковским, за Булгариным – за всеми, кто мешал поэту выполнять его миссию.

На бездонных глубинах духа, где человек перестает быть человеком, на глубинах, недоступных для государства и общества, созданных цивилизацией, – катятся звуковые волны, подобные волнам эфира, объемлющим вселенную; там идут ритмические колебания, подобные процессам, образующим горы, ветры, морские течения, растительный и животный мир.

Эта глубина духа заслонена явлениями внешнего мира. Пушкин говорит, что она заслонена от поэта, может быть, более, чем от других людей: «средь детей ничтожных мира, быть может, всех ничтожней он».[5]

Первое дело, которое требует от поэта его служение, – бросить «заботы суетного света» для того, чтобы поднять внешние покровы, чтобы открыть глубину. Это требование выводит поэта из ряда «детей ничтожных мира»:

Бежит он, дикий и суровый,
И звуков и смятенья полн,
На берега пустынных волн,
В широкошумные дубро́вы.[6]

Дикий, суровый, полный смятенья потому, что вскрытие духовной глубины так же трудно, как акт рождения. К морю и в лес потому, что только там можно в одиночестве собрать все силы и приобщиться к «родимому хаосу»,[7] к безначальной стихии, катящей звуковые волны.

Таинственное дело совершилось: покров снят, глубина открыта, звук принят в душу. Второе требование Аполлона заключается в том, чтобы поднятый из глубины и чужеродный внешнему миру звук был заключен в прочную и осязательную форму слова;[8] звуки и слова должны образовать единую гармонию. Это – область мастерства. Мастерство требует вдохновения так же, как приобщение к «родимому хаосу»; «вдохновение, – сказал Пушкин, – есть расположение души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий, следственно и объяснению оных»;[9] поэтому никаких точных границ между первым и вторым делом поэта провести нельзя; одно совершенно связано с другим: чем больше поднято покровов, чем напряженнее приобщение к хаосу, чем труднее рождение звука, – тем более ясную форму стремится он принять, тем он протяжней и гармоничней, тем неотступнее преследует он человеческий слух.

Наступает очередь для третьего дела поэта: принятые в душу и приведенные в гармонию звуки надлежит внести в мир. Здесь происходит знаменитое столкновение поэта с чернью.

Вряд ли когда бы то ни было чернью называлось простонародье. Разве только те, кто сам был достоин этой клички, применяли ее к простому народу. Пушкин собирал народные песни, писал простонародным складом; близким существом для него была деревенская няня. Поэтому нужно быть тупым или злым человеком, чтобы думать, что под чернью Пушкин мог разуметь простой народ. Пушкинский словарь выяснит это дело – если русская культура возродится.

Пушкин разумел под именем черни приблизительно то же, что и мы. Он часто присоединял к этому существительному эпитет «светский», давая собирательное имя той родовой придворной знати, у которой не осталось за душой ничего, кроме дворянских званий; но уже на глазах Пушкина место родовой знати быстро занимала бюрократия. Это чиновники и суть – наша чернь; чернь

вчерашнего и сегодняшнего дня: не знать и не простонародье; не звери, не комья земли, не обрывки тумана, не осколки планет, не демоны и не ангелы. Без прибавления частицы «не» о них можно сказать только одно: они люди; это — не особенно лестно; люди — дельцы и пошляки, духовная глубина которых безнадежно и прочно заслонена «заботами суетного света».[10]

Чернь требует от поэта служения тому же, чему служит она: служения внешнему миру; она требует от него «пользы», как просто говорит Пушкин; требует, чтобы поэт «сметал сор с улиц», «просвещал сердца собратьев»,[11] и пр.

Со своей точки зрения, чернь в своих требованиях права. Во-первых, она никогда не сумеет воспользоваться плодами того несколько большего, чем сметание сора с улиц, дела, которое требуется от поэта. Во-вторых, она инстинктивно чувствует, что это дело, так или иначе, быстро или медленно, ведет к ее ущербу. Испытание сердец гармонией не есть занятие спокойное и обеспечивающее ровное и желательное для черни течение событий внешнего мира.

Сословие черни, как, впрочем, и другие человеческие сословия, прогрессирует весьма медленно. Так, например, несмотря на то, что в течение последних столетий человеческие мозги разбухли в ущерб всем остальным функциям организма, люди догадались выделить из государства один только орган — цензуру, для охраны порядка своего мира, выражающегося в государственных формах. Этим способом они поставили преграду лишь на третьем пути поэта: на пути внесения гармонии в мир; казалось бы, они могли догадаться поставить преграды и на первом, и на втором пути: они могли бы изыскать средства для замутнения самих источников гармонии; что их удерживает — недогадливость, робость или совесть, — неизвестно. А может быть, такие средства уже изыскиваются?

Однако дело поэта, как мы видели, совершенно несоизмеримо с порядком внешнего мира. Задачи поэта, как принято у нас говорить, общекультурные; его дело — историческое. Поэтому поэт имеет право повторить вслед за Пушкиным:

> И мало горя мне, свободно ли печать
> Морочит олухов, иль чуткая цензура
> В журнальных замыслах стесняет балагура.[12]

Говоря так, Пушкин закреплял за чернью право устанавливать цензуру, ибо полагал, что число олухов не убавится.

Дело поэта вовсе не в том, чтобы достучаться непременно до всех олухов; скорее, добытая им гармония производит отбор между ними, с целью добыть нечто более интересное, чем среднечеловеческое, из груды человеческого шлака. Этой цели, конечно, рано или поздно, достигнет истинная гармония; никакая цензура в мире не может помешать этому основному делу поэзии.

Не будем сегодня, в день, отданный памяти Пушкина, спорить о том, верно или неверно отделял Пушкин свободу, которую мы называем личной, от свободы, которую мы называем политической. Мы знаем, что он требовал «иной», «тайной» свободы. По нашему, она «личная»; но для поэта это не только личная свобода:

...Никому
Отчета не давать; себе лишь самому
Служить и угождать; для власти, для ливреи
Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи;
По *прихоти* своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам,
И пред созданьями искусств и вдохновенья –
Безмолвно утопать в восторгах умиленья –
Вот счастье! вот права!...[13]

Это сказано перед смертью. В юности Пушкин говорил о том же:

Любовь и *тайная свобода*
Внушили сердцу гимн простой.[14]

Эта *тайная свобода,* эта *прихоть* – слово, которое потом всех громче говорил Фет («Безумной прихоти певца!»),[15] – вовсе не личная только свобода, а гораздо бóльшая: она тесно связана с первыми двумя делами, которых требует от поэта Аполлон. Все перечисленное в стихах Пушкина есть необходимое условие для освобождения гармонии. Позволяя мешать себе в деле испытания гармонией людей, в третьем деле, Пушкин не мог позволить мешать себе в первых двух делах; и эти дела – не личные.

Между тем жизнь Пушкина, склоняясь к закату, все больше наполнялась преградами, которые ставились на его путях. Слабел Пушкин – слабела с ним вместе и культура его поры: единственной культурной эпохи

в России прошлого века. Приближались роковые сороковые годы. Над смертным одром Пушкина раздавался младенческий лепет Белинского. Этот лепет казался нам совершенно противоположным, совершенно враждебным вежливому голосу графа Бенкендорфа. Он кажется нам таковым и до сих пор. Было бы слишком больно всем нам, если бы оказалось, что это – не так. И, если это даже не совсем так, будем все-таки думать, что это совсем не так. Пока еще ведь

Тьмы низких истин нам дороже
Нас возвышающий обман.[16]

Во второй половине века то, что слышалось в младенческом лепете Белинского, Писарев орал уже во всю глотку.

От дальнейших сопоставлений я воздержусь, ибо довести картину до ясности пока невозможно; может быть, за патиною времени, откроется совсем не то, что мелькает в моих разлетающихся мыслях, и не то, что прочно хранится в мыслях, противоположных моим; надо пережить еще какие-то события; приговор по этому делу – в руках будущего историка России.

Пушкин умер. Но «для мальчиков не умирают Позы»,[17] сказал Шиллер. И Пушкина тоже убила вовсе не пуля Дантеса.[18] Его убило отсутствие воздуха. С ним умирала его культура.

Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит.

Это – предсмертные вздохи Пушкина, и также – вздохи культуры пушкинской поры.

На свете счастья нет, а есть покой и воля.[19]

Покой и *воля*. Они необходимы поэту для освобождения гармонии. Но покой и волю тоже отнимают. Не внешний покой, а творческий. Не ребяческую волю, не свободу либеральничать, а творческую волю, тайную свободу. И поэт умирает, потому что дышать ему уже нечем; жизнь потеряла смысл.

Любезные чиновники, которые мешали поэту испытывать гармонией сердца, навсегда сохранили за собой кличку черни. Но они мешали поэту лишь в третьем его деле. Испытание сердец поэзией Пушкина во всем ее объеме уже произведено без них.

Пускай же остерегутся от худшей клички те чиновники, которые собираются направлять поэзию по каким-то собственным руслам, посягая на ее тайную свободу и препятствуя ей выполнять ее таинственное назначение.

Мы умираем, а искусство остается. Его конечные цели нам неизвестны и не могут быть известны. Оно единосущно и нераздельно.

Я хотел бы, ради забавы, провозгласить три простых истины:

Никаких особенных искусств не имеется; не следует давать имя искусства тому, что называется не так; для того чтобы создавать произведения искусства, надо уметь это делать.

В этих веселых истинах здравого смысла, перед которым мы так грешны, можно поклясться веселым именем Пушкина.

11 февраля 1921

«БЕЗ БОЖЕСТВА, БЕЗ ВДОХНОВЕНЬЯ»

(Цех акмеистов)[1]

1

Среди широкой публики очень распространено мнение, что новая русская изящная литература находится в упадке. Последнее имя, которое произносится с убеждением людьми, стоящими совершенно вне литературы, есть имя Льва Толстого. Все позднейшее – увы, даже и Чехов, – по меньшей мере спорно; бóльшая же часть писателей, о которых много говорила критика, за которыми числятся десятки лет литературной работы, просто неизвестны по имени за пределами того сравнительно узкого круга людей, который составляет «интеллигенцию». Пожалуй, нельзя сказать даже этого; есть люди, считающие себя интеллигентными и имеющие на это право, которые вовсе не знают, однако, имен многих «известных» современных писателей.

Мне возразят, что мнение большой публики, так же как слава, – «дым». Но дыму без огня не бывает; я не хочу подвергать оценке факт, для меня несомненный; причин этого факта не счесть; я хочу указать лишь на одну из них, может быть не первостепенную; но указать на нее пора.

Эта причина – разветвление потока русской литературы на мелкие рукава, все растущая специализация, в частности – разлучение поэзии и прозы; оно уже предчувствовалось в сороковых годах прошлого столетия, но особенно ясно сказалось в некоторых литературных явлениях сегодняшнего дня. Как бы ни относились друг к другу поэзия и проза, можно с уверенностью сказать одно: мы часто видим, что прозаик, свысока относящийся к поэзии, мало в ней смыслящий и считающий ее «игрушкой» и «рос-

кошью» (шестидесятническая закваска), мог бы владеть прозой лучше, чем он владеет, и обратно: поэт, относящийся свысока к «презренной прозе», как-то теряет под собой почву, мертвеет и говорит не полным голосом, даже обладая талантом. Наши прозаики – Толстой, Достоевский – не относились свысока к поэзии; наши поэты – Тютчев, Фет – не относились свысока к прозе. Нечего говорить, разумеется, о Пушкине и о Лермонтове.

Поэзия и проза, как в древней России, так и в новой, образовали единый поток, который нес на своих волнах, очень беспокойных, но очень мощных, драгоценную ношу *русской культуры*. В новейшее время этот поток обнаруживает наклонность разбиваться на отдельные ручейки. Явление грозное, но, конечно, временное, как карточная система продовольствия. Поток, разбиваясь на ручейки, может потерять силу и не донести драгоценной ноши, бросив ее на разграбление хищникам, которых у нас всегда было и есть довольно.

Россия – молодая страна, и культура ее – синтетическая культура. Русскому художнику нельзя и не надо быть «специалистом». Писатель должен помнить о живописце, архитекторе, музыканте; тем более – прозаик о поэте и поэт о прозаике. Бесчисленные примеры благодетельного для культуры общения (вовсе не непременно личного) у нас налицо; самые известные – Пушкин и Глинка, Пушкин и Чайковский, Лермонтов и Рубинштейн, Гоголь и Иванов, Толстой и Фет.

Так же, как неразлучимы в России живопись, музыка, проза, поэзия, неотлучимы от них и друг от друга – философия, религия, общественность, даже – политика. Вместе они и образуют единый мощный поток, который несет на себе драгоценную ношу национальной культуры. Слово и идея становятся краской и зданием; церковный обряд находит отголосок в музыке; Глинка и Чайковский выносят на поверхность «Руслана» и «Пиковую даму», Гоголь и Достоевский – русских старцев и К. Леонтьева, Рерих и Ремизов – родную старину. Это – признаки силы и юности; обратное – признаки усталости и одряхления. Когда начинают говорить об «искусстве для искусства», а потом скоро – о литературных родах и видах, о «чисто

литературных» задачах, об особенном месте, которое занимает поэзия, и т. д., и т. д., – это, может быть, иногда любопытно, но уже не питательно и не жизненно. Мы привыкли к окрошке, ботвинье и блинам, и французская травка с уксусом в виде отдельного блюда может понравиться лишь гурманам. Так и «чистая поэзия» лишь на минуту возбуждает интерес и споры среди «специалистов»; споры эти потухают так же быстро, как вспыхнули, и после них остается одна оскомина; а «большая публика», никакого участия в этом не принимающая и не обязанная принимать, а требующая только настоящих, живых художественных произведений, верхним чутьем догадывается, что в литературе не совсем благополучно, и начинает относиться к литературе новейшей совсем иначе, чем к литературе старой.

Все большее дробление на школы и направления, все большая специализация – признаки такого неблагополучия. Об одном из таких новейших «направлений», если можно его назвать направлением, я и буду говорить.

2

В журнале «Аполлон» 1913 года появились статьи Н. Гумилева и С. Городецкого[2] о новом течении в поэзии; в обеих статьях говорилось о том, что символизм умер и на смену ему идет новое направление, которое должно явиться достойным преемником своего достойного отца.

В статье Н. Гумилева на первой же странице указано, что «родоначальник всего символизма как школы – французский символизм» и что он «выдвинул на первый план чисто литературные задачи: свободный стих, более своеобразный и зыбкий слог, метафору и теорию соответствий». По-видимому, Н. Гумилев полагал, что русские тоже «выдвинули на первый план» какие-то «чисто литературные задачи», и даже склонен был отнестись к этому с некоторого рода одобрением. Вообще Н. Гумилев, как говорится, «спрыгнул с печки»; он принял Москву и Петербург за Париж, совершенно и мгновенно в этом тождестве убедился и начал громко и развязно, полусветским, полупрофессорским языком, разговаривать с за-

стенчивыми русскими литераторами о их «формальных достижениях», как принято теперь выражаться; кое за что он поощрял и похлопывал их по плечу, но больше – порицал. Большинство собеседников Н. Гумилева было занято мыслями совсем другого рода: в обществе чувствовалось страшное разложение, в воздухе пахло грозой, назревали какие-то большие события; потому Н. Гумилеву как-то и не возражали энергично, тем более что он совершенно никого не слушал, будучи убежден, например, в том, что русский и французский символизм имеют между собой что-то общее. Ему в голову не приходило, что никаких чисто «литературных» школ в России никогда не было, быть не могло и долго еще, надо надеяться, не будет; что Россия – страна более молодая, чем Франция; что ее литература имеет свои традиции, что она тесно связана с общественностью, с философией, с публицистикой; короче говоря, Н. Гумилев пренебрег всем тем, что для русского дважды два – четыре. В частности, он не осведомился и о том, что литературное направление, которое, по случайному совпадению, носило то же греческое имя «символизм», что и французское литературное направление, было неразрывно связано с вопросами религии, философии и общественности; к тому времени оно действительно «закончило круг своего развития», но по причинам отнюдь не таким, какие рисовал себе Н. Гумилев.

Причины эти заключались в том, что писатели, соединившиеся под знаком «символизма», в то время разошлись между собою во взглядах и миросозерцаниях; они были окружены толпой эпигонов, пытавшихся спустить на рынке драгоценную утварь и разменять ее на мелкую монету; с одной стороны, виднейшие деятели символизма, как В. Брюсов и его соратники, пытались вдвинуть философское и религиозное течение в какие-то школьные рамки[3] (это-то и было доступно пониманию г. Гумилева); с другой – все назойливее врывалась улица; словом, шел обычный русский «спор славян между собою»[4] – «вопрос неразрешимый» для Гумилева; спор по существу был уже закончен, храм «символизма» опустел, сокровища его (отнюдь не «чисто литературные») бережно унесли с собой немногие; они и разошлись молчаливо и печально по своим одиноким путям.

Тут-то и появились Гумилев и Городецкий, которые «на смену» (?!) символизму принесли с собой новое направление: «акмеизм» («от слова «acme» – высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора») или «адамизм» («мужественно-твердый и ясный взгляд на жизнь». Почему такой взгляд называется «адамизмом», я не совсем понимаю, но, во всяком случае, его можно приветствовать; только, к сожалению, эта единственная, по-моему, дельная мысль в статье Гумилева была заимствована им у меня; более чем за два года до статей Гумилева и Городецкого мы с Вяч. Ивановым гадали о ближайшем будущем нашей литературы на страницах того же «Аполлона»; тогда я эту мысль и высказал).[5]

«Новое» направление Н. Гумилев характеризовал тем, что «акмеисты стремятся разбивать оковы метра пропуском слогов» (что, впрочем, в России поэты делали уже сто лет), «более чем когда-либо вольно переставляют ударения» (?), привыкли «к смелым поворотам мысли» (!), ищут в живой народной речи новых слов (!), обладают «светлой иронией, не подрывающей корней веры» (вот это благоразумно!), и не соглашаются «приносить в жертву символу всех прочих способов поэтического воздействия» (кому, кроме Н. Гумилева, приходило в голову видеть в символе «способ поэтического воздействия»? И как это символ, например, крест, «воздействует поэтически»? – этого объяснять я не берусь).

Что ни слово, то перл. Далее, в краткой, но достаточно сухой и скучной статье Гумилева среди каких-то сентенций и парадоксов вовсе не русского типа («Мы не решились бы заставить атом поклониться богу, если бы это не было в его природе», «смерть – занавес, отделяющий нас, актеров, от зрителей»; или любезное предупреждение: «Разумеется, Прекрасная Дама Теология остается на своем престоле» и т. п.) можно найти заявления вроде следующих: «Как адамисты, мы немного лесные звери» (как свежо это «немного»!); или «Непознаваемое по самому смыслу этого слова нельзя познать» («Нельзя объять необъятного», – сказал еще К. Прутков), и «все попытки в этом направлении – нецеломудренны» (sic!*).

---

* Так! *(лат.).* – *Ред.*

С. Городецкий, поэт гораздо менее рассудочный и более непосредственный, чем Н. Гумилев, в области рассуждений значительно ему уступил. Прославившись незадолго до своей «адамистической» вылазки мистико-анархическим аргументом, «потому что как же иначе?»,[6] он и в статье, следующей за статьей Гумилева, наплел невообразимой, полуторжественной, полуразухабистой чепухи, с передержками, с комичнейшими пассажами и пр. Его статья, однако, выгодно отличалась от статьи Гумилева своей забавностью: он прямо и просто, как это всегда было ему свойственно, объявлял, что на свете, собственно, ничего и не было, пока не пришел «новый Адам» и не «пропел жизни и миру аллилуиа».

Так родились «акмеисты»; они взяли с собой в дорогу «Шекспира, Рабле, Виллона и Т. Готье» и стали печатать книжки стихов в своем «Цехе поэтов» и акмеистические рецензии в журнале «Аполлон». Надо сказать, что первые статьи акмеистов были скромны: они расшаркивались перед символизмом, указывали на то, что «футуристы, эго-футуристы и пр. – гиены, следующие за львом», и пр. Скоро, однако, кто-то из акмеистов, кажется сам Гумилев, заметил, что никто ему не ставит преград, и написал в скобках, в виде пояснения к слову «акмеизм»: «полный расцвет физических и духовных сил».[7] Это уже решительно никого не поразило, ибо в те времена происходили события более крупные: Игорь Северянин провозгласил, что он «гений, упоенный своей победой»,[8] а футуристы разбили несколько графинов о головы публики первого ряда, особенно желавшей быть «эпатированной»; поэтому определение акмеизма даже отстало от духа нового времени, опередив лишь прежних наивных писателей, которые самоопределялись по миросозерцаниям (славянофилы, западники, реалисты, символисты); никому из них в голову не приходило говорить о своей гениальности и о своих физических силах; последние считались «частным делом» каждого, а о гениальности и одухотворенности предоставлялось судить другим.

Все эти грехи простились бы акмеистам за хорошие стихи. Но беда в том, что десяток-другой маленьких сборников, выпущенных ими перед войной, в те годы, когда буквально сотни сборников стихов ва-

лялись на книжном рынке, не блещет особыми достоинствами, за малыми исключениями. Начинавшие поэты, издававшиеся у акмеистов, печатались опрятнее многих и были внутренно литературнее, воспитаннее, приличнее иных; но ведь это – еще не похвала. Настоящим исключением среди них была одна Анна Ахматова;[9] не знаю, считала ли она сама себя «акмеисткой»; во всяком случае, «расцвета физических и духовных сил» в ее усталой, болезненной, женской и самоуглубленной манере положительно нельзя было найти. Чуковский еще недавно определял ее поэзию как аскетическую и монастырскую по существу.[10] На голос Ахматовой как-то откликнулись, как откликнулись когда-то на свежий голос С. Городецкого, независимо от его «мистического анархизма», как откликнулись на голос автора «Громокипящего кубка»,[11] независимо от его «эго-футуризма», и на голос автора нескольких грубых и сильных стихотворений,[12] независимо от битья графинов о головы публики, от желтой кофты, ругани и «футуризма». В стихах самого Гумилева было что-то холодное и иностранное, что мешало его слушать; остальные, очень разноголосые, только начинали, и ничего положительного сказать о них еще было нельзя.

3

Тянулась война, наступила революция; первой «школой», которая пожелала воскреснуть и дала о себе знать, был футуризм. Воскресение оказалось неудачным, несмотря на то, что футуризм на время стал официозным искусством. Жизнь взяла свое, уродливые нагромождения кубов и треугольников попросили убрать; теперь они лишь изредка и стыдливо красуются на сломанных домах; «заумные» слова сохранились лишь в названиях государственных учреждений. Несколько поэтов и художников из футуристов оказались действительно поэтами и художниками, они стали писать и рисовать как следует; нелепости забылись, а когда-то, перед войной, они останавливали и раздражали на минуту внимание; ибо русский футуризм был пророком и предтечей тех страшных карикатур и нелепостей, которые явила нам эпоха войны и революции;

он отразил в своем туманном зеркале своеобразный веселый ужас, который сидит в русской душе и о котором многие «прозорливые» и очень умные люди не догадывались. В этом отношении русский футуризм бесконечно значительнее, глубже, органичнее, жизненнее, чем «акмеизм»; последний ровно ничего в себе не отразил, ибо не носил в себе никаких родимых «бурь и натисков», а был привозной «заграничной штучкой». «Новый Адам» распевал свои «аллилуиа» не слишком громко, никому не мешая, не привлекая к себе внимания и оставаясь в пределах «чисто литературных».

Казалось, в 1914 году новый Адам естественно удалился туда, откуда пришел; ибо – inter arma Musae silent.* Но прошло шесть лет, и Адам появился опять. Воскресший «Цех поэтов» выпустил альманах «Дракон»,[13] в котором вся изюминка заключается в цеховом «акмеизме», ибо имена Н. Гумилева и некоторых старых и новых «цеховых» поэтов явно преобладают над именами «просто поэтов»; последние, кстати, представлены случайными и нехарактерными вещами.

Мне не хотелось бы подробно рецензировать альманах – это неблагодарное занятие: пламенем «Дракон» не пышет. Общее впечатление таково, что в его чреве сидят люди, ни в чем между собою не сходные; одни из них несомненно даровиты, что проявлялось, впрочем, более на страницах других изданий. В «Драконе» же все изо всех сил стараются походить друг на друга; это им нисколько не удается, но стесняет их движения и заглушает их голоса.

Разгадку странной натянутой позы, принятой молодыми стихотворцами, следует, мне кажется, искать в статье Гумилева под названием «Анатомия стихотворения»;[14] статья заслуживает такого же внимания, как давняя статья в «Аполлоне»; на этот раз она написана тоном повелительным, учительским и не терпящим возражений. Даже ответственность за возможную ошибку в цитате Н. Гумилев возлагает на автора цитаты – протопопа Аввакума; ибо сам ошибиться, очевидно, не может.

Н. Гумилев вещает: «Поэтом является тот, кто учтет все законы, управляющие комплексом взятых им слов. Учитывающий только часть этих законов будет

* При громе оружия музы молчат *(лат.)*. – *Ред.*

художником-прозаиком, а не учитывающий ничего, кроме идейного содержания слов и их сочетаний, будет литератором, творцом деловой прозы».

Это жутко. До сих пор мы думали совершенно иначе: что в поэте непременно должно быть что-то праздничное; что для поэта потребно вдохновение; что поэт идет «дорогою свободной, куда влечет его свободный ум»,[15] и многое другое, разное, иногда прямо противоположное, но всегда – менее скучное и менее мрачное, чем приведенное определение Н. Гумилева.

Далее говорится, что каждое стихотворение следует подвергать рассмотрению с точки зрения фонетики, стилистики, композиции и «эйдолологии».[16] Последнее слово для меня непонятно, как название четвертого кушанья для Труффальдино в комедии Гольдони «Слуга двух господ».[17] Но и первых трех довольно, чтобы напугать. Из дальнейших слов Н. Гумилева следует, что «действительно великие произведения поэзии», как «поэмы Гомера и Божественная Комедия», «уделяют равное внимание всем четырем частям»; «крупные» поэтические направления – обыкновенно только двум; меньшие – лишь одному; один «акмеизм выставляет основным требованием равномерное внимание ко всем четырем отделам».

Сопоставляя старые и новые суждения Гумилева о поэзии, мы можем сделать такой вывод: поэт гораздо лучше прозаика, а тем более – литератора, ибо он умеет учитывать формальные законы, а те – не умеют; лучше же всех поэтов – акмеист; ибо он, находясь в расцвете физических и духовных сил, равномерно уделяет внимание фонетике, стилистике, композиции и «эйдолологии», что впору только Гомеру и Данте, но не по силам даже «крупным» поэтическим направлениям.

Не знаю, как смотрит на это дело читатель; может быть, ему все равно; но мне-то – не все равно. Мне хочется крикнуть, что Данте хуже газетного хроникера, не знающего законов; что поэт вообще – богом обделенное существо, а «стихи в большом количестве вещь невыносимая»,[18] как сказал однажды один умный литератор; что лавочку эту вообще пора закрыть, сохранив разве Демьяна Бедного и Надсона, как наиболее сносные образцы стихотворцев.

Когда отбросишь все эти горькие шутки, становится грустно; ибо Н. Гумилев и некоторые другие «акмеисты», несомненно даровитые, топят самих себя в холодном болоте бездушных теорий и всяческого формализма; они спят непробудным сном без сновидений; они не имеют и не желают иметь тени представления о русской жизни и о жизни мира вообще; в своей поэзии (а следовательно, и в себе самих) они замалчивают самое главное, единственно ценное: *душу*.

Если бы они все развязали себе руки, стали хоть на минуту корявыми, неотесанными, даже уродливыми, и оттого больше похожими на свою родную, искалеченную, сожженную смутой, развороченную разрухой страну! Да нет, не захотят и не сумеют; они хотят быть знатными иностранцами, цеховыми и гильдейскими; во всяком случае, говорить с каждым и о каждом из них серьезно можно будет лишь тогда, когда они оставят свои «цехи», отрекутся от формализма, проклянут все «эйдолологии» и станут самими собой.

Апрель 1921

ПРИМЕЧАНИЯ

Из вошедшей в настоящее издание прозы Блока произведения, имеющие автобиографический и отчасти мемуарный характер, выделены в особый раздел: «Лирическая проза» (т. 5).

В примечаниях указывается первая печатная публикация; источник текста – только в тех случаях, когда он не совпадает с первой публикацией.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ, ПРИНЯТЫХ В ПРИМЕЧАНИЯХ

БВС – «Александр Блок в воспоминаниях современников». В 2-х т. М., «Художественная литература», 1980.

БДТ – Большой драматический театр (Ленинград).

ВЛ – журнал «Вопросы литературы», 1980, № 10.

ЗК – Александр Блок. Записные книжки. 1901 – 1920. М. – Л., «Художественная литература», 1965.

ИРЛИ – Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) Академии наук СССР.

РИ – Александр Блок. Россия и интеллигенция. Изд. 2-е. Пг., 1919.

Собр. соч. – Александр Блок. Собрание сочинений, тт. 1 – 12. Л., Изд-во писателей в Ленинграде и «Советский писатель», 1932 – 1936.

СС – Александр Блок. Собрание сочинений в 8-ми т. М. – Л., Гослитиздат, 1960 – 1963.

ЦГАЛИ – Центральный государственный архив литературы и искусства (Москва).

1905 – 1915

КРАСКИ И СЛОВА

Впервые – «Золотое руно», 1906, № 1.

1. Неточная цитата из стих. М. Ю. Лермонтова «Дума».

2. Английский поэт и художник Д. Россетти писал стихи, раскрывающие смысл его картин, и сам иллюстрировал свои стихотворения. П. Гоген написал книгу «Ноа-Ноа. Путешествие на Таити» (1900).

ПЕДАНТ О ПОЭТЕ

Впервые – «Слово», 1906, 27 февраля, «Литературное приложение», № 4.

1. Из стих. М. Ю. Лермонтова «Смерть поэта».

2. См. рассказ Л. Андреева «Большой шлем».

3. Из стих. Ф. И. Тютчева «К Н.».

4. Неточная цитата из стих. Ф. И. Тютчева «О чем ты воешь, ветр ночной?..».

5. «Космос» (порядок, мироздание) противоположен «хаосу», но он и возникает из хаоса. Космос тождествен Кадмосу, мифическому древнегреческому герою, основавшему Фивы и женившемуся на Гармонии, также возникшей из противоположных начал: она – дочь Арея (римск. Марс – бог войны и раздора) и Афродиты (богиня любви).

6. Достоевский произнес речь о Пушкине 8 июня 1880 г. и в том же году опубликовал ее в «Дневнике писателя».

7. Из автобиографической заметки М. Ю. Лермонтова (1830): «Кто мне поверит, что я знал уже любовь, имея 10 лет отроду?»

8. Из драмы М. Ю. Лермонтова «Странный человек» (сц. V).

9. Из стих. М. Ю. Лермонтова «Как часто, пестрою толпою окружен...».

МИХАИЛ АЛЕКСАНДРОВИЧ БАКУНИН

Впервые – «Перевал», 1907, № 4 (февраль).

1. В книгах о Бакунине, упоминаемых Блоком, часто приводились слова Герцена о Бакунине из дневника 1842 г. (март): «Меня, если б знали во всех изгибах, поставили бы, может, на одну доску с Бакуниным, т. е. талант и дрянной характер». По-

дробную характеристику Бакунина см.: А. И. Герцен. Былое и думы, ч. VII, гл. IV.

2. М. П. Драгоманов. Михаил Александрович Бакунин. Критико-биографический очерк. Казань, 1905.

3. См.: Л. Кульчицкий. М. А. Бакунин, его идеи и деятельность. СПб., 1906(?), с. 5.

4. Из «Евгения Онегина» А. С. Пушкина (гл. II, строфа XIII).

5. Катков обвинил Бакунина в распространении о нем сплетни. Вызвав Каткова на дуэль, Бакунин предложил провести ее за границей, ссылаясь на строгость русских законов.

6. Блок имеет в виду следующие события из жизни Бакунина. Во время Дрезденского восстания (1849) Бакунин предложил выставить на баррикадах шедевры Дрезденской галереи, полагая, что прусские войска остерегутся стрелять по ним из «эстетических» соображений. Бакунин, нарушив слово, данное своему родственнику, генерал-губернатору Муравьеву, бежал из Иркутска (1861) через Японию в Америку, оставив в Иркутске свою жену.

7. См.: А. И. Герцен. Былое и думы, ч. VII, гл. IV.

8. См. об этом: В. М. Андерсон. Борцы освободительного движения. М. А. Бакунин. СПб., 1906, с. 55.

9. Об этом см.: А. И. Герцен. Былое и думы, ч. VII, гл. IV.

10. Блок имеет в виду статью М. Н. Каткова, которую цитирует В. М. Андерсон в кн.: «Борцы освободительного движения. М. А. Бакунин», с. 19 – 20.

11. В. Соловьев не интересовался бытом, вел неупорядоченный образ жизни.

12. Блок цитирует статью Бакунина «О реакции в Германии» (вероятно, по книге М. Драгоманова), которая заставила Белинского изменить свою точку зрения на Бакунина, о чем он и писал Н. А. Бакунину в приводимом ниже Блоком письме от 7 ноября 1842 г.

БЕЗВРЕМЕНЬЕ

Впервые – «Золотое руно», 1906, № 11 – 12. План этой статьи – *ЗК* (лето – зима 1905).

1. Блок имеет, в частности, в виду отвратительное животное, которое видит во сне герой романа «Идиот» Ипполит Терентьев (ч. III, гл. V).

2. Название одной из глав «Дневника писателя» за январь 1876 г.

3. Слова Свидригайлова из романа «Преступление и наказание» (ч. IV, гл. I).

4. Там же, ч. VI, гл. VI.

5. В письме А. Белому от 2 октября 1905 г. Блок писал: «Я изумился, читая «Зеленый луг». Дело в том, что все это время я писал статью, в которой последняя глава называется «Зеленые луга». См. также наст. изд., т. 2, с. 402, примеч. ко «Второй главе» «Возмездия».

6. См. сказку Э. По «Гоп-Фрог».

7. См. стих. З. Гиппиус «Ограда» («Собрание стихов. Книга первая. 1889–1903». М., 1904, с. 117).

8. Блок цитирует первоначальный текст своего стих. (см. наст. изд., т. 1, с. 367).

9. Из стих. «Шоссе».

10. Из стих. «На рельсах».

11. Из стих. М. Ю. Лермонтова «Из-под таинственной, холодной полумаски...».

12. Неточная цитата из стих. М. Ю. Лермонтова «Не смейся над моей пророческой тоскою...».

13. Блок не совсем точно цитирует воспоминания А. И. Васильчикова («М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников». М., 1972, с. 368).

14. Из стих. М. Ю. Лермонтова «Сон».

15. Из стих. «Среда».

16. См. эпизод встречи Мышкина с Рогожиным в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» (ч. II, гл. V).

17. З. Гиппиус. Рассказ «Мисс Май».

18. Из стих. З. Гиппиус «Вечерняя заря».

19. Из стих. З. Гиппиус «Сонет».

20. Из стих. Ф. Сологуба «Я – бог таинственного мира...».

21. См. сб. Ф. Сологуба «Жало смерти» (М., 1904).

22. *Недотыкомка* – в народных поверьях то, до чего нельзя дотронуться. Символический образ недотыкомки создал Ф. Сологуб (роман «Мелкий бес»; лирика).

23. Поэтическая фантазия Ф. Сологуба о земле Ойле (освещаемой звездой Маир), в которую человек попадает после смерти (см. цикл стихов Сологуба «Звезда Маир»).

ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР В. Ф. КОММИССАРЖЕВСКОЙ

Впервые – «Перевал», 1906, № 2 (декабрь).

1. Театр В. Ф. Коммиссаржевской был открыт 15 сентября 1904 г. Блок имеет в виду реорганизацию театра в 1906 г., когда главным режиссером его стал В. Э. Мейерхольд.

2. В 1906 г. В. Э. Мейерхольд поставил «Гедду Габлер» Г. Ибсена, «В городе» С. Юшкевича, «Сестру Беатрису» М. Метерлинка.

3. «Среды» Вяч. Иванова в его квартире на Таврической улице начались 21 сентября 1905 г. и продолжались до весны 1912 г. Театральные принципы, во многом отличные от принципов Московского Художественного театра, руководимого К. С. Станиславским, которые ниже упоминает Блок, В. Э. Мейерхольд изложил в статье «Театр (К истории и технике)». – «Театр. Книга о новом театре» (СПб., 1908). См. также примеч. 14 на с. 437 наст. тома.

4. Декорации к спектаклю написал Н. Н. Сапунов.

5. Принца Беллидора играл М. А. Бецкий.

6. См. д. III.

«ПРОБУЖДЕНИЕ ВЕСНЫ»

Впервые – «Луч», 1907, № 1 (октябрь).

1. Драмой Ф. Ведекинда «Пробуждение весны» открывался сезон 1907 г. в театре В. Ф. Коммиссаржевской.

2. Оценку как постановки, так и самой пьесы см. в статьях Блока «О драме» (*СС*, т. 5) и «Памяти Леонида Андреева» (т. 5 наст. изд.).

3. В пьесе ставится проблема полового созревания юношей и девушек.

4. Одно из действий происходит на сеновале, но Мориц, один из главных героев пьесы, в ней не участвует.

5. Из драмы Л. Андреева «Жизнь человека» (картина 2).

«РЕЛИГИОЗНЫЕ ИСКАНИЯ» И НАРОД

Впервые – «Золотое руно», 1907, № 11 – 12, в составе статьи «Литературные итоги 1907 года» (гл. 1 и 2). В переработанном виде, в качестве отдельной статьи – «Знамя труда», 1918, 25 января (7 февраля). Печ. по сб. *РИ*.

1. См.: Д. Мережковский. Не мир, но меч... СПб., 1908, с. 207.

2. Религиозно-философские собрания начались в Петербурге по инициативе Д. Мережковского, З. Гиппиус, Д. Философова и В. Розанова в ноябре 1901 г. и в апреле 1903 г. были запрещены. В октябре 1907 г. было создано Религиозно-философское общество, где эти собрания возобновились.

3. Блок имеет в виду трилогию Д. Мережковского «Христос и Антихрист»: «Смерть богов» («Юлиан Отступник»), «Воскресшие боги» («Леонардо да Винчи»), «Антихрист» («Петр и Алексей») и двухтомное исследование «Л. Толстой и Достоевский».

4. Аналогичное высказывание см. у Волжского (А. С. Глинки). Критикуя В. Розанова за участие в «Новом времени», он писал: «Розанов писатель однодум... Высшая, всевмещающая в себя, всеразрешающая тайна жизни для Розанова – тайна рождения, тайна плоти, плотского притяжения» («Из мира литературных исканий». СПб., 1906, с. 306, 310).

5. Из стих. А. Григорьева «Цыганская венгерка».

6. Поэт Н. Клюев (см. примеч. 6 на с. 441 наст. тома).

7. Из стих. А. А. Фета «О, этот сельский день...».

ТРИ ВОПРОСА

Впервые – «Золотое руно», 1908, № 2.

1. Вероятно, Блок имеет в виду статьи А. Белого «О теургии», «О целесообразности» («Новый путь», 1903, № 9 и 1904, № 9), «Символизм как миропонимание» («Мир искусства», 1904, № 5).

2. Статья Д. Философова была ответом на статью Блока «О лирике» (см.: *СС*, т. 5).

3. Сб. «Прозрачность» Вяч. Иванова и «Тишина» К. Бальмонта.

4. См.: Н. К. Михайловский. Литературно-критические статьи. М., 1957, с. 340.

5. См.: Г. Ибсен. Полн. собр. соч. Изд. С. Скирмунта, т. 8. М., 1906, с. 147.

6. Близкие по смыслу строки см. в стих. Г. Ибсена «Норвежским скальдам».

7. О драме Г. Ибсена «Катилина» см. в статье Блока «Катилина» (6), с. 291 – 295 наст. тома.

8. См.: Н. К. Михайловский. Литературно-критические статьи, с. 322.

9. Возможно, Блок имеет в виду книгу Г. Бюхера «Работа и ритм» (СПб., 1899).

10. Из стих. П. Верлена «Синева небес над кровлей...» (в переводе Ф. Сологуба).

11. Из статьи З. Гиппиус «Необходимое о стихах» («Собрание стихов. Книга первая. 1889 – 1903». М., 1904, с. I и III).

12. «Цветы мещанства» – «Речь», 1908, 10 февраля.

Впервые – «Золотое руно», 1908, № 3–4 и № 5. Статья была прочитана Блоком после переработки в качестве публичной лекции в Театральном клубе (Петербург) 18 марта 1908 г. См. т. 5 наст. изд. – запись от 17 марта 1908 г.

1. П. О. Морозов. История русского театра до половины XVIII столетия. СПб., 1889.

2. И. Н. Божерянов и Н. Н. Карпов. Иллюстрированная история русского театра XIX века, т. 1–2. СПб., 1903.

3, 4, 5, 6. Блок цитирует воспоминания Д. Паульсена по очерку: А. и П. Ганзен. Жизнь и литературная деятельность Г. Ибсена (Г. Ибсен. Полн. собр. соч. Изд. С. Скирмунта, т. 1. М., 1907, с. 209; 80; 230; 233–234).

7. Вероятно, Блок имеет в виду героя драмы О. Уайльда «Саломея».

8. Из стих. В. Соловьева «Имману-Эль».

9. А. Дюма. Кин, или Гений и Беспутство (д. IV, сц. 8).

10. *Эллида* – героиня драмы Г. Ибсена «Женщина с моря».

11. Из статьи Г. Аничкова «Традиция и стилизация» (сб. «Театр. Книга о новом театре». СПб., 1908, с. 63).

12. *Мистагог* – в древней Греции жрец, наставляющий в таинствах.

13. Из статьи А. Белого «Театр и современная драма» (см. сб. «Театр. Книга о новом театре», с. 286).

14. Этот метод («театр треугольника») В. Э. Мейерхольд в статье «Театр (К истории и технике)» характеризует так: «Зритель воспринимает творчество автора и актера через режиссера» и «роль режиссера уподобляется роли дирижера самодеятельного оркестра» (там же, с. 158–159).

15. В. Э. Мейерхольд цитирует статью А. Блока «Драматический театр В. Ф. Коммиссаржевской».

16. Возможно, Блок имеет в виду статью М. Метерлинка «Новая драма» (см.: М. Метерлинк. Полн. собр. соч., т. 4. Пг., 1915, с. 102).

17. Так называлась статья Вяч. Иванова («Вопросы жизни», 1905, № 9). Это понятие также широко использовал М. Гофман в книге «Соборный индивидуализм» (СПб., 1907).

18. Слова Мармеладова из романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» (ч. I, гл. II).

19. Блок, очевидно, имеет в виду картины А. Бёклина «Игра волн» и «Купание наяд».

20. Блок имеет в виду статью Д. Писарева «Разрушение эстетики».

21. Цитата из статьи А. В. Луначарского «Социализм и искусство» («Театр. Книга о новом театре», с. 30).

22, 23. Из трактата Р. Вагнера «Искусство и революция» (СПб., 1906, с. 13, 16–17).

24. Вероятно, Блок имеет в виду статьи Вяч. Иванова «Новые маски» и «Вагнер и Дионисово действо» («Весы», 1904, № 7 и 1905, № 2).

25. Героиня пьесы А. Дюма-сына «Дама с камелиями».

26. О постановке в театре В. Ф. Комиссаржевской этой пьесы М. Метерлинка см. статью Блока «Пеллеас и Мелисанда» (*СС*, т. 5).

27. Возможно, Блок имеет в виду получивший широкое распространение сб. шуточных пьес и сцен Горбунова (И. Ф. Горбунов. Сцены из народного быта. Для рассказов на театральной сцене и самодеятельных вечерах. СПб., 1894), в действительности не принадлежавших ему (действие некоторых из них происходит в театре).

28. «Макбет», акт II, сц. 2.

29. Л. Андреев. Жизнь человека (см.: Пролог).

30. Возможно, Блок имеет в виду картину А. Беснарда (A. Besnard) «Премьера „Эрнани"». Указатель картин, посвященных этой пьесе, см.: V. Hugo. Oeuvres completes. Paris, Ollendorff, 1911–1912, v. I. Théâtre.

31. Из трагедии Шекспира «Макбет» (см. наст. изд., т. 2, примеч. 83).

32. Из статьи М. Метерлинка «Новая драма».

33. Герои драмы Г. Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся».

34. Об этом см.: И. Щеглов. Народный театр в очерках и картинках. СПб., 1901, с. 53–75.

35, 36. «Социализм и искусство», с. 33–34. Здесь же Луначарский пишет об «интимном» театре.

37. Источник цитаты не установлен.

38. Из драмы А. Н. Островского «Гроза» (д. I, явл. 7).

39. Из драмы Г. Ибсена «Строитель Сольнес» (д. I).

СОЛНЦЕ НАД РОССИЕЙ

Впервые – «Золотое руно», 1908, № 9.

1. 3 апреля 1881 г. за участие в убийстве Александра II были казнены народовольцы А. И. Желябов, С. Л. Перовская,

Т. М. Михайлов, Н. И. Кибальчич, Н. И. Рысаков. По воспоминаниям С. А. Толстой, на просьбу Л. Н. Толстого о помиловании осужденных Александр III ответил, что «если б покушение было на него самого, он мог бы помиловать, но убийц отца он не имеет права простить».

2. Перед юбилеем Толстого всем губернаторам и начальникам жандармских управ был разослан циркуляр, предписывающий принять решительные меры «к прекращению всяких попыток к использованию со стороны неблагонадежных элементов населения настоящего события в целях противоправительственной агитации, каковые попытки тем более возможны, что проповедуемые г. Л. Н. Толстым идеи представляют для подобной агитации самый широкий простор» (см. сб. «Толстой и о Толстом», т. 1. М., 1924, с. 82–83).

3. Речь идет о священнике М. Константиновском, оказавшем сильное влияние на Гоголя в последние годы его жизни.

4. Блок имеет в виду следующее издание: Брэм Стокер. «Вампир, граф Дракула» (письмо Блока к Е. П. Иванову от 3 сентября 1908 г. См. наст. изд., т. 6).

5. Решением Синода от 24 февраля 1901 г. Л. Н. Толстой был отлучен от церкви.

6. Эти строки, вероятно, навеяны картиной Репина «Л. Н. Толстой на пашне».

ВЕЧЕРА «ИСКУССТВ»

Впервые – «Речь», 1908, 27 октября. См. также: *СС*, т. 5, с. 676 и письма Блока к матери от 9 декабря 1907 г. и А. Н. Чеботаревской от 19 января 1908 г.

1. Из стих. Н. А. Некрасова «Убогая, нарядная...».

2. См. статью Блока «Пеллеас и Мелисанда» (*СС*, т. 5).

3. Блок намеренно «путает» известного актера оперетты и автора романсов М. И. Вавича с поэтом-декадентом Г. Новицким.

4, 5. См. об этом: «Достоевский в воспоминаниях современников». М., 1965, с. 274 (т. 1); с. 174, 305, 384 (т. 2) и с. 350, 373 (т. 2).

ИРОНИЯ

Впервые – «Речь», 1908, 7 декабря. Печ. по сб. *РИ*.

1. Из «Посвящения к неизданной комедии» В. Соловьева.

2. См. примеч. 6 на с. 444 наст. тома («Рыцарь-монах»).

3. См. примеч. 22 на с. 434 наст. тома.

4. См.: Б. Стокер. Вампир, граф Дракула. СПб., 1904, с. 203 – 204.

5. Из стих. В. Я. Брюсова «Фонарики».

6. Из цикла очерков Г. И. Успенского «Крестьянин и крестьянский труд» (гл. 5).

7. Из статьи Н. А. Добролюбова «Собеседник любителей российского слова».

8. Имеется в виду рассказ Л. Андреева «Красный смех».

9. *Свидригайлов* – герой романа «Преступление и наказание».

10. См.: «Путешествие на Гарц» (из «Путевых картин»).

11. «Письмо» XX из книги «Выбранные места из переписки с друзьями».

12. «Пер Гюнт» (д. IV).

13. Из статьи «Национальный вопрос в России».

14. См. примеч. 17 на с. 437 наст. тома.

НАРОД И ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ

Впервые – «Золотое руно», 1909, № 1, под заглавием «Россия и интеллигенция». Печ. по сб. *РИ*. О выступлениях Блока с этим докладом, истории его публикации, полемике вокруг него см.: *СС*, т. 5, с. 742 – 744; письма Блока К. С. Станиславскому от 9 декабря 1908 г. (т. 6 наст. изд.), Е. Д. Кусковой от 11 декабря 1908 г. (*ВЛ*, с. 252 – 255), матери от 14 декабря 1908 г.; *БВС*, с. 358 – 360.

1. Об этом см. статью А. В. Луначарского в сб. «Литературный распад». СПб., 1909, с. 90 – 98.

2. Б. Спиноза шлифовал стекла для оптических приборов.

3. Из стих. Ф. И. Тютчева «Эти бедные селенья...».

4. См. примеч. 6 на с. 444 наст. тома («Рыцарь-монах»).

5. См.: С. Шамбинаго. Повести о Мамаевом побоище. СПб., 1906, с. 25, 60, 110.

6. Из поэмы А. С. Пушкина «Братья-разбойники».

7. Ср. «...Дон-река три дня кровью текла» («Задонщина». М., 1980, с. 97).

8. См.: Н. П. Барсуков. Жизнь и труды М. П. Погодина. СПб., 1893, с. 472.

9. Блок, вероятно, имеет в виду полемику, связанную с тем, что Д. И. Менделеев не был избран академиком.

10. Из стих. А. С. Пушкина «Под небом голубым страны своей родной...».

11. В книге «Л. Толстой и Достоевский» Толстой характеризуется как «тайновидец плоти», а Достоевский – как «тайновидец духа».

12, 13. См. «письмо» XX в книге Н. В. Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями».

14. Первая фраза из книги «Не мир, но меч...» (СПб., 1908).

15. Из «письма» XXXII в книге Н. В. Гоголя «Выбранные места...».

16. Эти понятия использует А. Шопенгауэр в книге «Мир как воля и представление».

17. Из поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души» (т. 1, гл. 11).

СТИХИЯ И КУЛЬТУРА

Впервые (в сокр. виде) – «Наша газета», 1909, 6 января; полностью – альманах «Италии». СПб., 1909. Печ. по сб. *РИ*. Обработка доклада, прочитанного 30 декабря 1908 г. в Религиозно-философском обществе. О полемике вокруг доклада и статьи см.: *СС*, т. 5, с. 748.

1. См. статью Блока «Горький о Мессине» (наст. том, с. 134 – 138).

2. См.: Ф. Ницше. Происхождение трагедии. СПб., 1903, с. 25 – 38.

3. «Строителем чудотворным» (слова Евгения из поэмы А. С. Пушкина «Медный всадник») Блок называет изобретателя дирижаблей графа Ф. Цеппелина, расположение к которому постоянно подчеркивал Вильгельм II.

4. Во время землетрясения у берегов Сицилии находилась русская военно-морская эскадра, офицеры и матросы которой героически помогали спасению местного населения.

5. Об этом преданий Блок упоминает в своем дневнике от 12 января и 26 июня 1902 г. и в черновике письма к З. Гиппиус от июля 1902 г. (*СС*, т. 7, с. 47; т. 6 наст. изд.).

6. Блок цитирует статью Н. А. Клюева «С родного берега» (см. «Русский фольклор», XV. Л., 1975, с. 207 – 208).

7. Полный текст частушек Н. Клюева см. там же.

8. Из стих. А. С. Пушкина «Клеветникам России».

ДУША ПИСАТЕЛЯ

Впервые – «Слово», 1909, 28 февраля.

1. См. заключительную ремарку в трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов».

ДИТЯ ГОГОЛЯ

Впервые – «Речь», 1909, 20 марта. Печ. по сб. *РИ*. Прочитано 19 марта 1909 г. по случаю столетия со дня рождения Н. В. Гоголя в зале Дворянского собрания в Петербурге.

1. См. статью Н. В. Гоголя «1834».
2. См. «Наброски драмы из украинской истории».
3. См. повесть Н. В. Гоголя «Майская ночь, или Утопленница».
4. Из «Записок сумасшедшего».
5. Из «Мертвых душ» (т. 1, гл. 11).
6. *Корибанты* – мифические предшественники жрецов Кибелы (великой матери богов), совершавшие свои служения, сопровождая их оглушительной музыкой и танцами.
7. Из «Мертвых душ» (т. 1, гл. 11).
8. Из стих. А. С. Хомякова «России».
9. См. «письмо» XXXII «Выбранных мест из переписки с друзьями»; «Гоголь в воспоминаниях современников». М., 1952, с. 524; Д. С. Мережковский. Гоголь. Творчество, жизнь и религия. СПб., 1909, с. 223.
10. Из статьи «Скульптура, живопись и музыка».

ГОРЬКИЙ О МЕССИНЕ

Впервые – «Речь», 1909, 26 октября.

1. Из стих. Ф. Сологуба «Недотыкомка серая...».
2. В австрийской газете была помещена статья, в которой предлагалось объявить войну Италии, воспользовавшись ее тяжелым положением после землетрясения (М. Горький и В. Мейер. Землетрясение в Калабрии и Сицилии. СПб., 1909, с. 95–96).
3. Блок имеет в виду одну из четырех фресок Орвьетского собора (в обл. Перуджа) – «Падение Антихриста».
4. Из трагедии Шекспира «Гамлет» (акт IV, сц. 5).
5. Герой романа Ф. Сологуба «Мелкий бес».
6. *«Железные врата»* – аллегорический образ в пьесе Л. Андреева «Анатэма»; они преграждают путь к истине и познанию мира.
7. Имеется в виду героиня пьесы Л. Андреева «Анфиса».

ВЕРА ФЕДОРОВНА КОММИССАРЖЕВСКАЯ

Впервые – «Речь», 1910, 12 февраля.

1. Умерла от оспы в Ташкенте 10 февраля 1910 г.

О СОВРЕМЕННОМ СОСТОЯНИИ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА

Впервые – «Аполлон», 1910, № 8. Обработка доклада, прочитанного 26 марта 1910 г. как отклик на доклад Вяч. Иванова «Заветы символизма». Подробнее об этом см.: *СС*, т. 5, с. 756–758; А. Белькинд. Блок и Вячеслав Иванов (Блоковский сб. II. Тарту, 1972, с. 370–371).

1. Неточная цитата из стих. А. А. Фета «Как мошки зарею...».

2. См. статью Вяч. Иванова «Заветы символизма» («Аполлон», 1910, № 8). О понятии «соответствие» см.: Вяч. Иванов. По звездам. СПб., 1909, с. 265–268.

3. Из поэмы В. Я. Брюсова «Царю Северного Полюса».

4. Из поэмы В. Соловьева «Три свидания».

5. Из стих. В. Соловьева «Июньская ночь на Сайме».

6. Из статьи Вяч. Иванова «Заветы символизма» (с. 15).

7, 8. Из стих. В. Я. Брюсова «Поэту»; «К. Д. Бальмонту» (1902).

9. Из стих. В. Соловьева «Поэту-отступнику».

10. Требник, ч. I, гл. 20, песнь 3.

11. Из «Баллады Рэдингской тюрьмы» О. Уайльда в пер. К. Бальмонта.

12. Из поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон».

13. «Разговор святых» – распространенный сюжет в итальянской живописи XV в., например, в картине Дж. Беллини «Sacra conversazione», изображающей беседу св. Георгия и св. Павла. См. также коммент. Блока к «Итальянским стихам» (наст. изд., т. 2, с. 360–362).

ПАМЯТИ ВРУБЕЛЯ

Впервые – «Искусство и печатное дело» (Киев), 1910, № 8–9. Переработка речи, прочитанной на похоронах М. А. Врубеля 3 апреля 1910 г.

1. См.: А. П. Иванов. М. А. Врубель. Опыт биографии. – «Искусство и печатное дело» (Киев), 1910, № 4.

2. Название раздела в «Дневнике писателя» Ф. М. Достоевского (январь 1876).

3. Из стих. М. Ю. Лермонтова «Ангел».

4, 5. Из поэмы М. Ю. Лермонтова «Демон».

6. Речь идет об изображении головы Христа, что ясно из рукописи речи (ИРЛИ, ф. 654, оп. I, № 188, с. 12).

7. Из стих. М. Ю. Лермонтова «Ангел».

〈ОТВЕТ МЕРЕЖКОВСКОМУ〉

Впервые – «Русский современник», 1924, № 3.

1. Д. С. Мережковский. Балаган и трагедия («Русское слово», 1910, 14 сентября).

РЫЦАРЬ-МОНАХ

Впервые – сб. «О Владимире Соловьеве». М., 1911. Обработка речи, прочитанной 14 декабря 1910 г. на вечере в Тенишевском училище, посвященном 10-й годовщине со дня смерти В. С. Соловьева.

1. Это было в феврале 1900 г. (см. письмо Блока к Г. И. Чулкову от 23 ноября 1905 г.).

2. 26 февраля 1900 г. В. Соловьев выступил с чтением «Краткой повести об Антихристе» в зале городской думы.

3. Об этом, в частности, писал Андреевич (Е. А. Соловьев). См.: «Жизнь», т. IX, 1900, с. 392.

4. См. «Три разговора» В. Соловьева.

5. К учению Ницше Соловьев относился отрицательно. Характеристика Пушкина и Лермонтова дана им в статьях: «Судьба Пушкина», «Особое чествование Пушкина», «Значение поэзии в стихотворениях Пушкина», «Лермонтов».

6. О смехе В. Соловьева упоминают В. Л. Величко («Владимир Соловьев. Жизнь и творения». СПб., 1903, с. 176, 184, 195, 205 – 206); А. Белый («Арабески». М., 1911, с. 392); Д. С. Мережковский («В тихом омуте». СПб., 1908, с. 269).

7. Вероятно, Блок имеет в виду резко отрицательную статью В. В. Лесевича («Отечественные записки», 1875, № 1) по поводу опубликования магистерской диссертации В. Соловьева.

8. Из стих. В. Соловьева «Бедный друг, истомил тебя путь...».

9. По учению В. Соловьева, у мира есть душа, она «прямая противоположность Премудрости Божьей», она есть отраженное

обратное изображение «Божественной полноты», но имеет свободу выбора и потому «может поддаться влечению слепых сил хаоса, но может и внять речи Логоса», «космического ума».

10. Из примеч. В. Соловьева к поэме «Три свидания».

11. Блок пересказывает и цитирует поэму В. Соловьева «Три свидания».

12. См. статью В. Соловьева «Идея человечества у Августа Конта».

13. В древнегреческом мифе: Персей освободил Андромеду, прикованную к утесу морским чудовищем.

14. Из стих. В. Соловьева «Зачем слова? В безбрежности лазурной...».

ОТ ИБСЕНА К СТРИНДБЕРГУ

Впервые – «Труды и дни», 1912, № 2. Этой статье предшествовали статья «Генрих Ибсен» (1908) и набросок «Ибсен и Стриндберг» (1912) (*СС*, т. 5, 687).

1. Блок пересказывает очерк А. и П. Ганзен «Жизнь и литературная деятельность Г. Ибсена». – В кн.: Г. Ибсен. Полн. собр. соч. Изд. С. Скирмунта, т. 1. М., 1907.

2. Блок цитирует автобиографию Г. Ибсена из очерка А. и П. Ганзен.

3. Блок имеет в виду персонажей древнегерманской «Песни о Нибелунгах» и оперу Р. Вагнера «Зигфрид».

4. Из драмы Г. Ибсена «Борьба за престол» (д. V).

5. Персонажи тетралогии Р. Вагнера «Кольцо Нибелунгов».

6. Не ясно, что имеет в виду Блок.

7. Из стих. Г. Ибсена «Сожженные корабли».

8. Из очерка А. и П. Ганзен, с. 185.

9. Из речи Г. Ибсена на торжественном обеде в Стокгольме 13 апреля 1898 г. (Г. Ибсен. Полн. собр. соч., т. 8, с. 103 – 104).

10. Из стих. Г. Ибсена «Письмо в стихах».

11. Идея «третьего царства» – одна из основных в творчестве Ибсена. О ней говорит мистик Максим в драме «Кесарь и Галилеянин» (ч. I, д. III; ч. II, д. III). Суть ее пояснял Ибсен в речи, произнесенной в Стокгольме в 1887 г. (Полн. собр. соч., т. 8, с. 98).

12. Из стих. Г. Ибсена «Норвежским скальдам».

13. Об этом см.: Г. Ибсен. Полн. собр. соч., т. 8, с. 336 – 337, 417.

14. Блок пересказывает воспоминания немецкого литератора Конрада, включенные в очерк А. и П. Ганзен (с. 227).

15. Из цикла стих. Г. Ибсена «В картинной галерее» (строфа XVIII).

16. Из драматической поэмы Г. Ибсена «Бранд» (д. II).

17. Источник цитаты не установлен.

18. В драме Г. Ибсена «Росмерсхольм» говорится о народном поверье, по которому «мертвые возвращаются на землю в образе вихрем проносящихся белых коней» (д. III).

19. Блок имеет в виду прежде всего пьесу Г. Ибсена «Привидения».

20. См. предисловие к пьесе Г. Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» (Г. Ибсен. Полн. собр. соч., т. 7, с. 297).

21. См. очерк А. и П. Ганзен (с. 218).

22. См. пьесу. Г. Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» (д. II).

ПАМЯТИ АВГУСТА СТРИНДБЕРГА

Впервые – «Современник», 1912, № 5.

1. См.: В. Пяст. Встречи. М., 1929, с. 234.

2, 3. См.: Г. Брандес. Скандинавская литература. Киев, 1908, с. 128, 149.

4. Из трагедии А. С. Пушкина «Скупой рыцарь» (сц. 2).

5. Вероятно, Блок имеет в виду сочинение Э. Сведенборга «Arcana Coelestia» («Небесные тайны». Лондон, 1749–1756). Его постоянно упоминает Стриндберг в автобиографическом романе «Ад» (Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. 2. М., 1910).

ИСКУССТВО И ГАЗЕТА

Впервые – «Русская молва», 1912, 9 декабря. Печ. по газете с восстановлением по рукописи купюр, сделанных по требованию редакции. Исключенная в газете часть текста составляла, по словам Блока, «сущность статьи», а оставшаяся – «только украшение» (помета на черновике), см.: *СС*, т. 5, с. 763–764.

1. Блок имеет в виду стих. Г. Гейне «Умные звезды».

2. Из стих. А. С. Пушкина «19 октября».

3. Об этом см. гл. «Бретонская тема» в кн. В. М. Жирмунского «Теория литературы. Поэтика. Стилистика» (Л., 1977, с. 290–310).

4. См. статью «Осел и роза» («Речь», 1912, 9 ноября).

5. См. Евангелие от Иоанна, XIII, 27.

НЕПОНИМАНИЕ ИЛИ НЕЖЕЛАНИЕ ПОНЯТЬ?

Впервые – «Русская молва», 1912, 23 декабря.

1. В этой статье («Речь», 1912, 18 декабря) Д. Философов обвиняет Блока в антидемократизме и в отрыве его искусства от жизни.

2. Из книги Т. Карлейля «Французская революция» (СПб., 1907, с. 31).

ПЛАМЕНЬ

Впервые – «День», 1913, 28 октября (4-й вып. воскресного приложения «Литература, искусство и наука»). Печ. по сб. *РИ*. См.: письмо П. И. Карпову от 27 января 1910 г. (т. 6 наст. изд.)

1. А. Столыпин. Заметки («Новое время», 1913, 22 октября); Хлыст о хлыстах («Новое время», 1913, 29 октября); И. Ясинский. О бреде («Биржевые ведомости» (утр. вып.), 1913, 17 октября); в «Киевской мысли» (1913, 28 ноября) рецензию на «Пламень» поместил Л. Войтоловский; С. Патрашкин. О крови («День», 1913, 24 ноября); Д. Философов. Бред («Речь», 1913, 14 октября).

2. В 1913 г. в Киеве состоялся процесс, по которому М. Бейлис обвинялся в убийстве с ритуальной целью мальчика А. Ющинского.

3, 4. См. указ. статьи Д. Философова и И. Ясинского.

5. Из «Пропущенной главы» повести А. С. Пушкина «Капитанская дочка».

СУДЬБА АПОЛЛОНА ГРИГОРЬЕВА

Впервые – в книге «Стихотворения Аполлона Григорьева». Собрал и примечаниями снабдил Александр Блок». Изд. К. Ф. Некрасова. М., 1916. Об отношении Блока к А. Григорьеву и полемике вокруг этой статьи см.: *СС*, т. 5, с. 765–766. О начале работы Блока над темой «Ап. Григорьев» еще в 1902 г. см.: *ЗК*, с. 28–30.

1. «Стихотворения Апполона Григорьева». СПб., 1846.

2. «Сочинения Аполлона Григорьева». Изд. Н. Н. Страхова, т. I. СПб., 1876.

3. Из письма А. Григорьева к Н. Н. Страхову от 18 июля 1861 г.

4. Из стих. А. С. Пушкина «Пророк».

5. Блок имеет в виду рецензию на «Стихотворения Аполлона

Григорьева» (1846), где осуждались мистические мотивы и романтическая подражательность стихов А. Григорьева, но положительно оценивались стихотворения с социально-политической тематикой. В обзоре «Взгляд на русскую литературу 1846 года» Белинский отрицательно отозвался о переводе Григорьевым «Антигоны» Софокла.

6. Это утверждение Блока восходит, вероятно, к «Краткому послужному списку...» Григорьева (примеч. 39 на с. 449 наст. тома), где он пишет о «граде насмешек» Добролюбова. Слова не соответствуют действительности: Н. А. Добролюбов напечатал небольшую заметку «О допотопном значении Лажечникова. (Исследования г. Апп. Григорьева)» (1859). Дальнейшие упоминания Добролюбовым имени Григорьева кратки и по существу нейтральны. Чернышевский писал об А. Григорьеве в статье «Бедность не порок».

7. Из комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» (д. III, явл. 1).

8. Блок не совсем точен. Ив. Иванов дает во многом положительную характеристику А. Григорьеву (см.: Ив. Иванов. История русской критики, ч. 3 и 4. СПб., 1900, с. 271, 443).

9. А. Волынский. Русские критики. СПб., 1896, с. 639–684.

10. А. Григорьев был за границей в 1857–1858 гг. в качестве воспитателя в семье князя И. Ю. Трубецкого.

11. Из стих. Н. А. Добролюбова «Милый друг, я умираю...».

12. Перифраза слов Ф. М. Достоевского из статьи «Господин Щедрин, или Раскол в нигилистах».

13. См.: «Эпоха», 1864, № 9, с. 7.

14. Здесь Блок использует прежде всего автобиографическую книгу А. Григорьева «Мои литературные и нравственные скитальчества» (А. Григорьев. Воспоминания. Л., 1980) и воспоминания А. Фета «Ранние годы моей жизни».

15. *Пошевни* – дорожные сани.

16. Блок пересказывает воспоминания Я. Полонского, в которых он писал: «Григорьев... так же, как и все мы, восхищался Мейербером. Адский вальс из «Роберта-Дьявола» в полном смысле потрясал Григорьева» («Ежемесячное литературное приложение к «Ниве», 1898, декабрь, стб. 660).

17. Блок имеет в виду драматическую любовь А. Григорьева к А. Ф. Корш, описанную им в автобиографических «Листках из рукописи скитающегося софиста». Подробнее об этом см.: Б. Ф. Егоров. Художественная проза Ап. Григорьева. – В кн.: А. Григорьев. Воспоминания, с. 342–343. Григорьеву в это время был 21 год.

18. Это был К. С. Милановский. См.: А. Григорьев. Воспоминания, с. 412–413.

19. См.: А. Гумбольдт. Космос. М., 1866, с. 65–66.

20. Так Григорьев определял свой критический метод.

21. Блок имеет в виду циклы стихов А. Григорьева: «К Мудрости», «Песнь о Розе», «К радости».

22. Блок ошибся: «Эпоха», 1864, № 3.

23. А. Григорьев написал цикл стихов «Борьба».

24, 25. Слова А. Григорьева из статьи «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина» («Русское слово», 1859, № 2, с. 11, 30).

26. А. Григорьев упрекал брата Ф. Достоевского Михаила в том, что, будучи редактором «Времени» и «Эпохи», он «загонял как почтовую лошадь высокое дарование Ф. Достоевского», толкая его к спешке и «фельетонной деятельности», что могло, по мнению А. Григорьева, погубить Ф. Достоевского «и литературно, и физически». Подробно об этом см.: Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч. в 30-ти т., т. 20. Л., 1980, с. 133–134, 336–337.

27. См. статью А. Григорьева «Русская изящная литература в 1852 году» («Москвитянин», 1853, № 1, отд. VII, с. 41–57).

28. Герой повести Ф. М. Достоевского «Двойник».

29. См.: А. Фет. Ранние годы моей жизни. М., 1893, с. 535.

30. Ф. Булгарин неоднократно резко отзывался об А. Григорьеве. См., например, «Северную пчелу», 1853, № 39. С. Дудышкин резко отрицательно отзывался о деятельности А. Григорьева-критика в ст. «Русская литература в 1852 году» («Отечественные записки», 1853, I, с. 45–54).

31. См. об этом: Б. Ф. Егоров. О мастерстве литературной критики. Л., 1980, с. 255–256.

32. Блок имеет в виду стих. А. Григорьева «Искусство и правда», в котором давалась отрицательная оценка игры знаменитой французской драматической актрисы Рашель, гастролировавшей в Москве в 1854 г.

33. Подробный комментарий к упоминаемым здесь именам см.: А. Григорьев. Воспоминания, с. 414–415.

34. В Брынских лесах Калужской губернии скрывались раскольники.

35. Об этом см. письмо А. Григорьева к Е. С. Протопоповой от 19 марта 1858 г. («Эпоха», 1865, № 11, с. 172).

36. См.: А. Григорьев. Воспоминания, с. 416–417.

37. Слова Ивана из романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» (ч. II, кн. 5, гл. 4).

38. Из стих. А. С. Пушкина «Пророк».

39. Был приложен Н. Н. Страховым в его воспоминаниях об А. Григорьеве («Эпоха», 1864, № 9). См. также: А. Григорьев. Воспоминания, с. 309–311.

40. Блок имеет в виду два фельетона А. Григорьева «Беседы с Иваном Ивановичем...» («Сын отечества», 1860, №№ 6–7).

1917 – 1921

⟨О ПРАВЕ ЛИТЕРАТУРНОГО НАСЛЕДОВАНИЯ⟩

Впервые – «Новый вечерний час», 1918, 3 января. Ответ на анкету в связи с декретом ЦИК Советов рабочих, солдатских и крестьянских депутатов о монополизации государством литературного наследства писателей после их смерти.

⟨«МОЖЕТ ЛИ ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ РАБОТАТЬ С БОЛЬШЕВИКАМИ?»⟩

Впервые – «Петроградское эхо» (веч. вып.), 1918, 18 января. Ответ на анкету этой газеты.

ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ И РЕВОЛЮЦИЯ

Впервые – «Знамя труда», 1918, 19 января. Печ. по сб. *РИ*. О полемике вокруг статьи см.: *СС*, т. 6, с. 497 – 499.

1. Т. Карлейль. Французская революция. СПб., 1907, с. 31.
2. Неточная цитата из стих. Ф. И. Тютчева «Цицерон».
3. Из поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души» (т. 1, гл. 20).
4. См.: Евангелие от Матфея, XXV, 30.
5. Из трагедии А. С. Пушкина «Пир во время чумы».
6. Заключительные слова Сократа в диалоге Платона «Большой Иппий».
7. Из стих. З. Гиппиус «Песня».
8. *Деликт* – правонарушение.
9. Имеется в виду адвокат Спасович, о котором Ф. М. Достоевский пишет в «Дневнике писателя» (1876, февраль) и который изображен под именем Фетюковича в романе «Братья Карамазовы» (ч. IV, кн. 12).
10. См.: Н. К. Михайловский. Литературно-критические статьи. М., 1957, с. 186.
11. Об охране Ясной Поляны см.: С. А. Толстая. Дневники, т. 2. М., 1978, с. 451, 591.
12. Евангелие, Первое послание Иоанна, IV, 18.
13. Согласно легенде, с этими словами Архимед обратился к одному из римских воинов, когда тот наступил на его чертежи.
14. См.: Сочинения Платона, ч. II. СПб., 1863, с. 64 – 65.

ИСКУССТВО И РЕВОЛЮЦИЯ

Впервые – «Жизнь искусства», 1919, 23 – 24 августа. Написано как введение к трактату Р. Вагнера «Искусство и революция» (статья в этом издании не появилась).

1. См.: М. Нордау. Собр. соч., т. I. М., 1913, с. 247.
2. Парламентский строй К. П. Победоносцев критикует в статье «Великая ложь нашего времени» («Московский сборник». М., 1896). Имя М. Нордау в этой статье не упоминается.
3. Специально для постановки вагнеровских опер в Байрёйте (Бавария) в 1876 г. был построен театр.
4. Блок не точен. См.: Р. Вагнер. Искусство и революция. СПб., 1906, с. 13.

ПИСЬМО О ТЕАТРЕ

Впервые – «Жизнь», 1918, 3 мая. Первый вариант статьи был датирован 19 сентября 1917 г.

ДНЕВНИК ЖЕНЩИНЫ, КОТОРУЮ НИКТО НЕ ЛЮБИЛ

Впервые – «Жизнь», 1918, 26, 29 и 31 мая. Первоначальный вариант (январь 1912 г.) был написан в качестве предисловия к не вышедшему в свет дневнику О. К. Соколовой. На обложке рукописи помета: «Серия „Человеческое горе“».

1. Блок имеет в виду слова Гиппократа: «Что не исцеляет лекарство, то исцелит железо, что не может исцелить железо, то исцелите огнем».

СОГРАЖДАНЕ

Впервые – «Жизнь», 1918, 13 июня. Фельетон написан в дни, когда ожидалось наступление немцев на Петроград. В основу фельетона положена беседа с русским офицером, зафиксированная Блоком 27 февраля 1918 г. См.: *ЗК*, с. 391.

1. Речь, очевидно, идет о столкновении 18 ноября 1915 г. русской черноморской эскадры с немецкими крейсерами «Гебен» и «Бреслау», в котором первому крейсеру было нанесено значительное повреждение. Об этом см.: Г. Лорей. Операции германо-турецких сил в 1914 – 1918 гг. М., 1934.

2. Четверной союз – коалиция государств, воевавших с Россией и странами Антанты: Германия, Австро-Венгрия, Турция и Болгария.

РУССКИЕ ДЭНДИ

Впервые – «Жизнь», 1918, 21 июня. Печ. по журн. «Записки мечтателей», 1919, № 1.

1. Блок имеет в виду поэта и переводчика В. О. Сметанича (псевдоним – Стенич). См. запись в дневнике Блока от 31 января 1918 г. (*СС*, т. 7, с. 323–324).

2. Из «Евгения Онегина» А. С. Пушкина (гл. VII, строфа XXIV).

(<«ЧТО СЕЙЧАС ДЕЛАТЬ?..»>)

Впервые – «Лит. наследство», т. 27–28. М., 1937. «Ответ» на анкету для не вышедшей в свет газеты «Пути возрождения России».

1. Эти слова А. С. Пушкина приводит Гоголь в «письме» IV «Выбранных мест из переписки с друзьями».

КАТИЛИНА

Впервые – отд. изд.: «Катилина. Страницы из истории мировой революции» (Пг., 1919). Было прочитано 19 мая 1918 г. в петроградской Школе журнализма. Подробнее см.: *СС*, т. 6, с. 503.

1. И. Шерр. Человеческая трагикомедия. М., 1877.

2. См.: Саллюстий. О заговоре Катилины, гл. X–XIII.

3. Имя историка не установлено. Блок пользуется сведениями из статьи И. Бабста «О Саллюстии и его сочинениях» («Пропилеи», кн. I. М., 1856, с. 249).

4. Саллюстий. Война с Югуртой, гл. XCV.

5. Блок имеет в виду книгу М. Нордау «Вырождение».

6. См.: Плутарх. Цицерон (гл. 10).

7. Блок подразумевает название книги Ф. Ницше «Человеческое, слишком человеческое».

8. *Кибела* – в античной мифологии олицетворение матери-природы.

9. *Церера* – в римской мифологии богиня плодородия.

10. См.: «Стихотворения Катулла в переводе и с объяснениями Фета». М., 1886, а также запись в дневнике Блока от 4 октября 1912 г. (т. 5 наст. изд.).

11. Возможно, Блок имеет в виду трагедию «Триумвират».

12. Блок имеет в виду немецкого критика Л. Пассарге, которого цитирует по предисловию к драме Г. Ибсена «Катилина» (Г. Ибсен. Полн. собр. соч. Изд. С. Скирмунта, т. 1. М., 1907, с. 409).

13, 14, 15. См.: Г. Ибсен. Полн. собр. соч., т. 1, с. 496; 499; 491.

16. «Катилина», д. I.

17, 18. См.: Г. Ибсен. Полн. собр. соч., т. 8. М., 1906, с. 232; 234.

19, 20. «Катилина», д. I; д. II.

21, 22, 23. Там же, д. III.

О РЕПЕРТУАРЕ КОММУНАЛЬНЫХ И ГОСУДАРСТВЕННЫХ ТЕАТРОВ

Впервые – сб. «Репертуар». Пг. – М., 1919.

1. Государственными театрами считались Большой и Малый в Москве, Мариинский, Александринский и Михайловский – в Петрограде. Остальные театры, не принадлежавшие частной антрепризе, назывались коммунальными.

2. Речь идет о трагедии Шекспира «Ричард III» (д. I, сц. 2).

3. См. трагедию Шекспира «Макбет» (акт V, сц. 5).

РАЗМЫШЛЕНИЯ О СКУДОСТИ НАШЕГО РЕПЕРТУАРА

Впервые – «Жизнь искусства», 1919, 4 и 5 июля.

1. Источник цитаты не установлен.

2. См.: И. Шерр. Иллюстрированная всеобщая история литературы, т. I, кн. II. М., 1905, с. 448.

3, 4. Блок пересказывает вводную главу книги П. Гонеггера «Очерк литературы и культуры XIX столетия» (СПб., 1867).

5. См.: Т. Карлейль. Герои и героическое в истории. СПб., 1891, с. 86 – 87.

6, 7. См.: В. Ключевский. Курс русской истории, ч. III. М., 1908.

8. Из заметки А. С. Грибоедова «По поводу „Горя от ума“».

9. См. «Наброски драмы из украинской истории» Н. В. Гоголя.

В. МЕЙЕРХОЛЬД И Ю. БОНДИ. АЛИНУР

Впервые – сб. «Репертуар». Пг. – М., 1919. «Алинур» представляет собой обработку сказки О. Уайльда «Звездный мальчик».

1. «Чайка» (д. 4).

ВОЗЗВАНИЕ РЕПЕРТУАРНОЙ СЕКЦИИ

Впервые – «Северная Коммуна», 1919, 1 января – под заглавием «Библиотека драматических произведений всех времен и народов». Печ. по «Временнику Театрального отдела», 1919, № 2. См.: В. Н. Орлов. Эпизод театральной деятельности Блока («Лит. критик», 1940, № 11 – 12).

1. Из стих. А. С. Пушкина «Возрождение».
2. Из трагедии А. С. Пушкина «Скупой рыцарь» (сц. 2).

⟨ОТЗЫВ О ПОЭТАХ⟩

Впервые – *Собр. соч.*, т. 10.

1. «*Бродячая собака*» – артистическое кабаре в Петербурге.

⟨ЮБИЛЕЙНОЕ ПРИВЕТСТВИЕ М. ГОРЬКОМУ⟩

Впервые – «Жизнь искусства», 1919, 2 апреля (репортерский отчет). Печ. по рукописи (ЦГАЛИ). Прочтено в изд-ве «Всемирная литература» 30 марта 1919 г. на чествовании М. Горького в связи с его 50-летием. О взаимоотношениях М. Горького и А. Блока см.: *СС*, т. 6, с. 505 – 506.

1. Из статьи Н. В. Гоголя «Скульптура, живопись и музыка».

КРУШЕНИЕ ГУМАНИЗМА

Впервые – «Знамя», 1921, № 7 – 8. Печ. с исправлениями по черновой рукописи (ИРЛИ). Доклад, прочитанный 9 апреля 1919 г. в изд-ве «Всемирная литература» и повторенный 16 ноября 1919 г. на открытии Вольной философской ассоциации. Понятие «крушение гуманизма» впервые было выдвинуто Блоком в докладе «Гейне

в России» (*СС*, т. 6, с. 126), прочитанном 25 марта 1919 г. в том же изд-ве.

1. Герой трагедии Шиллера «Дон Карлос».

2. Блок пересказывает и цитирует вводную главу книги И. Гонеггера «Очерк литературы и культуры XIX столетия» (СПб., 1867).

3. Блок имеет в виду книгу Ф. Ницше «Веселая наука».

4. *Проскрипционные списки* – в древнем Риме списки лиц, объявленных вне закона.

5. См. автобиографические произведения А. Стриндберга «Ад» и «Легенды».

6. Источник цитаты не установлен.

7. См. примеч. 12, на с. 448 наст. тома.

8. См.: Библия. Книга Бытия, III, 19.

⟨ОБ «ИСТОРИЧЕСКИХ КАРТИНАХ»⟩

Впервые – А. Блок. Собр. соч., т. 9. Берлин, 1923. Отклик на статью М. Горького «Инсценировка истории культуры».

1. Из статьи Н. В. Гоголя «О средних веках».

2. См.: Т. Карлейль. Герои и героическое в истории. СПб., 1891, с. 1–2, 18.

О РОМАНТИЗМЕ

Впервые – А. Блок. Собр. соч., т. 9. Берлин, 1923. Печ. по правленной Блоком корректуре для сб. «Дела и дни Большого драматического театра» (ИРЛИ). Прочитано 9 октября 1919 г. актерам БДТ.

1. Из стих. А. С. Пушкина «Возрождение».

2. Блок имеет в виду следующие работы: Р. Гайм. Романтическая школа. М., 1891; В. Дильтей. Детство и молодость Шлейермахера («Вестник Европы», т. I, 1871, январь); О. Вальцель. Немецкие романтики, 1908; В. Жирмунский. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914.

3, 4, 5. Здесь Блок пересказывает и цитирует основные положения указанной выше книги В. М. Жирмунского (с. 15–16; 128; 94).

6. *Гилозоизм* – учение о всеобщей одухотворенности материи.

7. *Сивилла* – греческая мифическая пророчица.

8. О «большом стиле» см.: Вяч. Иванов. Борозды и межи. М., 1916, с. 170, 179 – 180.

ТАЙНЫЙ СМЫСЛ ТРАГЕДИИ «ОТЕЛЛО»

Впервые – «Жизнь искусства», 1919, 19 и 21 октября. Было прочитано актерам БДТ 15 октября 1919 г.

1. «Отелло» (акт I, сц. 2).

⟨ВСТУПИТЕЛЬНЫЕ РЕЧИ К СПЕКТАКЛЯМ⟩

«ДОН КАРЛОС»

Впервые – «Красный милиционер», 1920, № 14, 7 ноября, под заглавием «Король и свободный гражданин». Печ. по авторизованной машинописной копии (ИРЛИ). Как и следующие речи, была прочитана красноармейцам перед спектаклем.

«РАЗБОЙНИКИ»

Впервые – «Красный милиционер», 1920, № 13, 15 октября (в измененном виде, под заглавием «Шиллер и его „Разбойники“»). Печ. по рукописи (ИРЛИ).

«МНОГО ШУМУ ИЗ НИЧЕГО»

Впервые – А. Блок. Собр. соч., т. 9. Берлин, 1923.

«ДАНТОН»

Впервые – «Красный милиционер», 1921, № 15, январь (в измененной редакции). Печ. по рукописи (ИРЛИ). Автор пьесы – М. Е. Левберг.

«РВАНЫЙ ПЛАЩ»

Впервые – А. Блок. Собр. соч., т. 9. Берлин, 1923. См.: В. Н. Орлов. Александр Блок и пьеса Сем-Бенелли «Рваный плащ» («Учен. записки Гос. науч.-исслед. ин-та театра и музыки. Сектор театра», т. 1. Л., 1958).

1. Л. Андреев построил близ Териоки (ныне – Зеленогорск) дачу необычной архитектуры. См. об этом: В. Андреева. Дом на Черной речке. М., 1974.

О СПИСКЕ РУССКИХ АВТОРОВ

Впервые – *Собр. соч.*, т. 11. Введение к спискам и плану издания избранных произведений русских классиков, предпринятого по инициативе А. М. Горького изд-вом З. И. Гржебина.

1. В Евангелии Христос, обращаясь к хлопотавшей по хозяйственным нуждам Марфе, обвиняет ее в том, что она, «заботясь о многом», в отличие от Марии, слушавшей его поучения, забывает о «благой части», то есть о душе и вере (От Луки, I, 38–42).

2. Из стих. А. А. Фета «Все, что волшебно так манило...».

«КОРОЛЬ ЛИР» ШЕКСПИРА

Впервые – «Жизнь искусства», 1920, 20–21 сентября (в сокращенной редакции под названием «Жестокое предостережение»). Печ. по журн. «Дом искусств», 1921, № 1. Прочитано 3 августа и 7 октября 1920 г.

1. Одной из лучших книг о Шекспире Блок считал исследование: Э. Дауден. Шекспир. Критическое исследование его мыслей и творчества. СПб., 1880.

2. «Король Лир» (акт V, сц. 2).

3. См.: Г. Гервинус. Шекспир. Изд. 2-е, т. 3. СПб., 1878, с. 295.

4, 5. «Король Лир» (акт IV, сц. 6; акт V, сц. 2).

6. «Он [Зевс] указывает людям дорогу к добру, дает закон – учиться путем страданий» (Эсхил. Орестея. СПб., 1896–1897, с. 22).

ВЛАДИМИР СОЛОВЬЕВ И НАШИ ДНИ

Впервые – «Записки мечтателей», 1921, № 2–3. Было прочитано Блоком на вечере памяти В. С. Соловьева в Вольной философской ассоциации 15 августа 1920 г.

1, 2, 3. Из статьи А. Белого «Владимир Соловьев» («Арабески». М., 1911, с. 388, 393).

4. Из стих. В. Соловьева «В стране морозных вьюг, среди седых туманов...».

⟨ВЫСТУПЛЕНИЯ В СОЮЗЕ ПОЭТОВ⟩

Впервые – *Собр. соч.*, т. 8.

⟨РЕЧЬ НА ПЕРВОМ ОТКРЫТОМ ВЕЧЕРЕ⟩

Впервые – (не полностью) «Красная газета» (веч. вып.), 1927, 7 августа.

1. Из стих. А. С. Пушкина «Поэт».

⟨ЮБИЛЕЙНОЕ ПРИВЕТСТВИЕ М. КУЗМИНУ⟩

Речь, произнесенная Блоком 29 сентября 1920 г. в Доме искусств на вечере, посвященном 15-летию литературной деятельности М. А. Кузмина.

1. Из стих. М. Кузмина «Мой портрет».

О «ГОЛУБОЙ ПТИЦЕ» МЕТЕРЛИНКА

Впервые – А. Блок. Собр. соч., т. 9. Берлин, 1923. Прочитано актерам БДТ 16 ноября 1920 г.

1. Гёзы – участники Нидерландской буржуазной революции (XVI в.).
2. Валлоны – одна из этнических групп в Бельгии.
3. Блок имеет в виду книги М. Метерлинка «Сокровенный храм», «Жизнь пчел», «Разум цветов».
4. Речь идет о романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген».
5. См. стих. в прозе И. С. Тургенева «Лазурное царство».
6. См. статью Блока «Большой драматический театр в будущем сезоне» и «Речь к актерам» (*СС*, т. 6, с. 347 – 355).

О НАЗНАЧЕНИИ ПОЭТА

Впервые – «Вестник литературы», 1921, № 3 (27). Было прочитано 13 февраля 1921 г. в Доме литераторов, вторично – 26 февраля там же и третий раз – в университете. Подробнее об этой речи см.: *СС*., т. 6, с. 515.

1. См. стих. А. С. Пушкина «Поэт и толпа».

2. Из манифеста футуристов «Пощечина общественному вкусу».

3. См. примеч. 1 на с. 452 наст. тома (〈«Что сейчас делать?..»〉).

4. Из трагедии А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери» (сц. 2).

5, 6. Из стих. А. С. Пушкина «Поэт».

7. Из стих. Ф. И. Тютчева «О чем ты воешь, ветр ночной?..».

8, 9. Из заметки А. С. Пушкина «О вдохновении и восторге».

10. Из стих. А. С. Пушкина «Поэт».

11. Из стих. А. С. Пушкина «Поэт и толпа».

12, 13. Из стих. А. С. Пушкина 〈«Из Пиндемонти»〉

14. Из стих. А. С. Пушкина «К Н. Я. Плюсковой».

15. Из стих. А. А. Фета «Псевдопоэту».

16. Из стих. А. С. Пушкина «Герой».

17. См.: Ф. Шиллер. «Дон Карлос» (д. V, явл. 9).

18. Блок перефразирует слова В. Соловьева из статьи «О назначении поэта». См.: *ВЛ*, с. 137.

19. Из стих. А. С. Пушкина «Пора, мой друг, пора!..».

«БЕЗ БОЖЕСТВА, БЕЗ ВДОХНОВЕНЬЯ»

Впервые – сб. «Современная литература». Л., 1925 (с грубыми, искажениями).

1. В 1911 г. группа поэтов объединилась в кружок под названием «Цех поэтов». Руководители кружка – С. Городецкий и Н. Гумилев – в 1913 г. выступили с литературными манифестами, назвав себя акмеистами. Деятельность кружка возобновилась в 1921–1923 гг.

2. Имеются в виду статьи Н. Гумилева «"Заветы символизма" и акмеизм» и С. Городецкого «Новые течения в современной русской поэзии» («Аполлон», 1913, № 1).

3. Блок имеет в виду статью В. Я. Брюсова «О «речи рабской» в защиту поэзии», в которой он написал, что «символизм хотел быть и всегда был только искусством» («Аполлон», 1910, № 9).

4. Из стих. А. С. Пушкина «Клеветникам России».

5. В статье «О современном состоянии русского символизма» Блок призывает художников к «подвигу мужественности» (см. с. 150 наст. тома).

6. Статья С. Городецкого «На светлом пути...» (альманах «Факелы», 1907, кн. 2, с. 193) начиналась словами: «Всякий поэт должен быть мистическим анархистом. Потому что, как же иначе?» Эти слова Городецкого вызвали ряд насмешливых откликов у критиков.

7. См.: «Аполлон», 1913, № 1.

8. См. стих. И. Северянина «Я, гений Игорь Северянин...».

9. О личных и литературных взаимоотношениях Блока и А. Ахматовой см.: В. М. Жирмунский. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977, с. 323–354, а также *БВС*, т. 2, с. 94–96.

10. См.: К. Чуковский. Ахматова и Маяковский (альманах «Дом искусств», 1921, № 1, с. 23–24).

11. Блок имеет в виду Игоря Северянина.

12. Имеется в виду В. В. Маяковский. Об отношении Блока к Маяковскому см.: *БВС*, т. 2, с. 83, 33, 448.

13. В альманах «Дракон» (Пг., 1921) вошли ранее опубликованные Блоком стих.: «Смолкли и говор, и шутки...», «Сфинкс», а также стихи М. Кузмина, Ф. Сологуба, А. Белого.

14. См.: «Дракон», с. 72.

15. Неточная цитата из стих. А. С. Пушкина «Поэту».

16. *Эйдолология* – учение об образах.

17. Труффальдино не знает, что такое *фрикандо* (мясо под соусом).

18. Источник цитаты не установлен.

СОДЕРЖАНИЕ

ОЧЕРКИ. СТАТЬИ. РЕЧИ

1905 – 1915

Краски и слова 7
Педант о поэте 12
Михаил Александрович Бакунин 17
Безвременье 21
Драматический театр В. Ф. Коммиссаржевской 37
«Пробуждение весны» 41
«Религиозные искания» и народ 44
Три вопроса 51
О театре 58
Солнце над Россией 92
Вечера «искусств» 95
Ирония 100
Народ и интеллигенция 105
Стихия и культура 115
Душа писателя 125
Дитя Гоголя 130
Горький о Мессине 134
Вера Федоровна Коммиссаржевская 139
О современном состоянии русского символизма 141
Памяти Врубеля 152
⟨Ответ Мережковскому⟩ 156
Рыцарь-монах 160
От Ибсена к Стриндбергу 168
Памяти Августа Стриндберга 176
Искусство и газета 182
Непонимание или нежелание понять? 189
Пламень 192
Судьба Аполлона Григорьева 196

1918 – 1921

⟨О праве литературного наследования⟩ 227
⟨«Может ли интеллигенция работать с большевиками?»⟩ . . . 228

Интеллигенция и Революция 229
Искусство и Революция 240
Письмо о театре 245
Дневник женщины, которую никто не любил 248
Сограждане 256
Русские дэнди 260
〈«Что сейчас делать?..»〉 264
Катилина 266
О репертуаре коммунальных и государственных театров . . . 296
Размышления о скудости нашего репертуара 304
В. Мейерхольд и Ю. Бонди. «Алинур» 311
Воззвание Репертуарной секции 317
〈Отзыв о поэтах〉 321
〈Юбилейное приветствие М. Горькому〉 326
Крушение гуманизма 327
〈Об «Исторических картинах»〉 348
О романтизме 352
Тайный смысл трагедии «Отелло» 364
〈Вступительные речи к спектаклям〉 370
«Дон Карлос» 370
«Разбойники» 373
«Много шуму из ничего» 375
«Дантон» 377
«Рваный плащ» 379
О списке русских авторов 382
«Король Лир» Шекспира 386
Владимир Соловьев и наши дни 394
〈Выступления в Союзе поэтов〉 400
〈Речь на первом открытом вечере〉 400
〈Юбилейное приветствие М. Кузмину〉 402
О «Голубой Птице» Метерлинка 404
О назначении поэта 413
«Без божества, без вдохновенья» 421

Примечания 431

Блок А.

Б70 Собрание сочинений: в 6-ти т./Редкол.: М. Дудин и др.; Оформ. худож. Н. Нефедова. – Л.: Худож. лит., 1980 – 1983.

Т. 4. Очерки. Статьи. Речи. 1905 – 1921. /Сост. Вл. Орлова. Примеч. Б. Аверина. 1982. – 464 с.

Том содержит избранные литературно-критические и публицистические очерки, статьи и речи, характеризующие последовательную борьбу Блока за гуманистическое и демократическое искусство. Среди этих произведений – «О театре», «Народ и интеллигенция», «О современном состоянии русского символизма», «Интеллигенция и Революция», «Искусство и Революция» и др.

Б 4603010101-074 подписное
028(01)-82

ББК 84. Р1

Александр Александрович Блок

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
В ШЕСТИ ТОМАХ
ТОМ 4

Редактор Т. Мельникова
Художественный редактор Р. Чумаков
Технический редактор Н. Литвина
Корректор Л. Никульшина

ИБ № 2257

Сдано в набор 10.03.81. Подписано к печати 11.09.81. Формат 84 × $108^{1}/_{32}$. Бумага тип. № 1. Гарнитура «Плэнтин». Печать высокая. 24,36 + вкл. 0,052 = 24,412 усл. печ. л. 26,564 усл. кр.-отт. 22,475 + 1 вкл. = 22,532 уч.-изд. л. Тираж 300 000 экз. Заказ № 1792. Цена 2 р. 10 к. Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Художественная литература», Ленинградское отделение. 191186, Ленинград, Д-186, Невский пр., 28. Ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового Красного Знамени Ленинградское производственно-техническое объединение «Печатный Двор» имени А. М. Горького Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 197136, Ленинград, П-136, Чкаловский пр., 15.